



Università degli studi di Udine

Vittore Carpaccio. La fortuna moderna di un maestro antico (prima parte)

This is a pre print version of the following article:

Original

Vittore Carpaccio. La fortuna moderna di un maestro antico (prima parte) / DEL PUPPO, Alessandro. - In: SAGGI E MEMORIE DI STORIA DELL'ARTE. - ISSN 0392-713X. - XXXIX(2017), pp. 205-221.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1127606> since 2018-03-06T21:05:24Z

Publisher:

Published

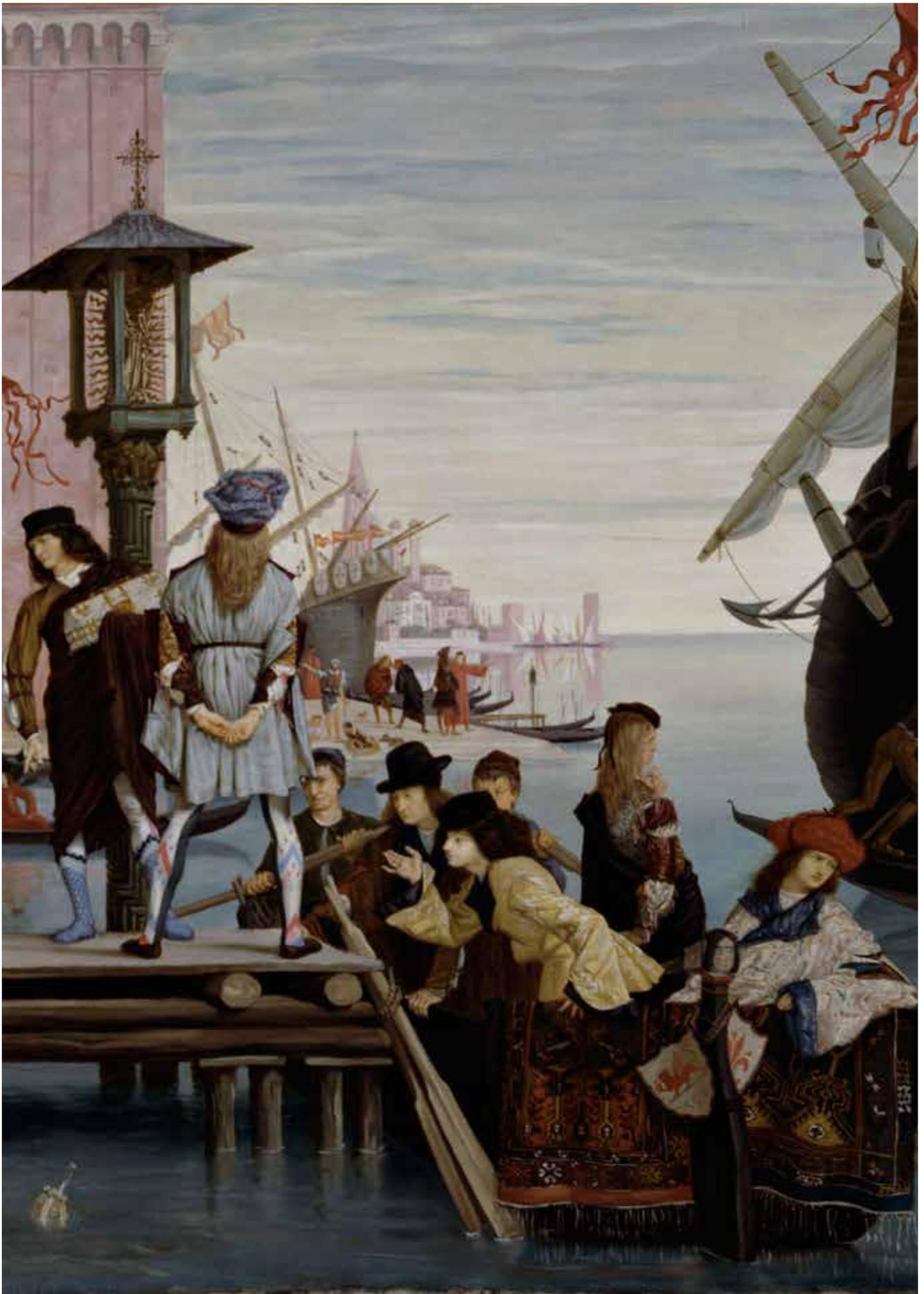
DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)



VITTORE CARPACCIO LA FORTUNA MODERNA DI UN MAESTRO ANTICO (PARTE PRIMA)

Un tratto noto e caratteristico della fortuna degli antichi maestri fu dato, per tutto l'Ottocento, dalla sua costituzione entro uno spazio critico che giudichiamo per molti aspetti "moderno". Esso ebbe come perimetro la letteratura pionieristica di eruditi, viaggiatori, compilatori di storie locali, da una parte; dall'altra, la prima vera storiografia scientifica, comprensiva dell'esegesi delle fonti e dell'allestimento di regesti documentari e cataloghi ragionati. All'interno di questo spazio fecero presa le pratiche istituzionali del museo, del mercato e del collezionismo, nonché le ideologie a esse sottese.

Ancora nei primi tre o quattro decenni dell'Ottocento, i lacerti della fortuna critica di Vittore Carpaccio si presentavano come un impasto incoerente e disomogeneo, privo di dati biografici attendibili. Da più parti sgorgavano ipotesi singolari, talora fantasiose. Più che da una ragionata storiografia, queste immagini furono alimentate dalle scritture di viaggiatori e di pellegrini. Prima ancora che definire la sua esatta mappatura, questa letteratura era interessata a nutrire le forme mitiche, assai opinabili, di una Venezia irrimediabilmente scomparsa.

Una letteratura encomiastica, fondata sui capisaldi d'una benemerita tradizione che da Vasari si spingeva fino al Lanzi, aveva riconosciuto nell'artefice veneziano lo sforzo di uscire dalla "primitiva rozzezza" dell'arte lagunare. Le parole del facondo elogio accademico pronunciato nel 1833 da Luigi Carrer dinanzi al ciclo di Sant'Orsola riallestito nelle Gallerie dell'Accademia restavano eloquenti. "Semplicità e innocenza delle antiche concezioni" e "dovizia della fantasia" andavano ad alimentare mirifici paesaggi chimerici "di animali, di piante, di edifici di ogni maniera", spingendosi a "bizzarri accostamenti": una vera "meraviglia del miracolo"¹.

Pur basandosi sulle stesse esigue fonti, la lettura di Alexis-François Rio rigettò invece i criteri evolutivi. Ben più che dalla perfezione della tecnica pittorica, il vero progresso era conseguito – seguendo in questo le istruzioni delle *Italienische*

Forschungen del von Rumhor – dall'intensità dell'ispirazione religiosa. Emendata da quei caratteri di stile che Carrer poteva ancora giudicare rozzi e semplicistici, la pittura di Carpaccio trovava così riscatto nella sincerità dell'ispirazione religiosa. Considerando il ciclo di Sant'Orsola "monument colossal de l'art chrétien" Rio poté tradurre il giudizio estetico in una valutazione morale e dottrinale². L'ingenuità dello stile diveniva un veicolo d'edificazione dell'anima. Delicatezza del sentimento e fecondità d'immaginazione s'imposero dunque come le caratteristiche precipue dell'autore. Sulla lunga scia di Rio e di Chateaubriand le opere di Carpaccio parteciparono all'apologia del Medioevo cristiano³. La vocazione all'aneddoto e all'ambientazione pittoresca conferivano inoltre alla leggenda religiosa e alla storia mondana la piacevolezza della scena quotidiana. Entro la prosa fervente dell'apologeta, le pitture ancora oscure di un "primitivo" come Carpaccio poterono dunque risplendere alla luce della fede cristiana. Frattanto, due generazioni almeno di paesisti, da Turner a Bonington, da Corot a Ziem, andavano abbozzando l'ambiente entro cui si dispiegò l'impressionismo romantico degli scrittori, da Byron alla Sand a Musset.

L'elargizione, dalle sale dell'Accademia, dei vasti e sontuosi brani pittorici del ciclo di Sant'Orsola, per quanto privi di un corretto ordine narrativo e a lungo orfani del *Sogno*, consentì ai pittori una ben più prosaica ricezione⁴. Ne approfittarono artefici benemeriti come Jean-Baptiste Hesse, Edouard Imer, Victor Mottez, e i più noti Paul Chevanard ed Eugène Lenepveu. Pagine episodiche, talora minori, nondimeno decisive, di scrittori come Théophile Gautier, Charles Blanc e i fratelli Goncourt forgiarono in parallelo la prima immagine del pittore⁵.

Di norma, le bibliografie su Carpaccio registrano come iniziali voci di storiografia moderna le pagine di Ruskin, spesso citate da sillogi a lui postume, oppure il volume, zeppo di notizie e di refusi, di Ludwig e Molmenti, uscito nel 1906. Tra le fonti

James Tissot, *La partenza del figliol prodigo*, particolare. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

1 L. Carrer, *Elogio di Vittore Carpaccio. Letto nell'Imperiale Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia per la solenne distribuzione dei Premii il 4 agosto 1833*, in Id., *Prose*, I, Firenze 1855, pp. 11-21.

2 A.F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe,*

dans sa matière et dans ses formes, Paris 1836, p. 498.

3 A.F. Ozanam, *Le progrès par le christianisme*, Paris 1855; Id., *Lettres, 1831-1853*, II, Paris 1873, p. 185.

4 G. Manieri Elia, *Le Storie di Sant'Orsola alle Gallerie dell'Accademia (1808-1947). Musealizzazione, restauri, vicende critiche e allestitivie del ciclo capolavoro di Vittore Carpaccio*, in *L'Arrivo a Colonia*

di Vittore Carpaccio. Studio e restauro, a cura di D. Radeglia, Roma 2014, p. 36.

5 C. Blanc, *De Paris à Venise*, in "L'Artiste", 1857, 14, pp. 220-221; E. de Goncourt, J. de Goncourt, *L'Italie la nuit. Venise*, in "L'Artiste", 1857, 5, pp. 80-84; Id., *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856*, Paris 1893, pp. 26-27; H. Taine, *Philosophie de l'Art*, Paris 1865, p. 103; Id., *Voyage en Italie*, Paris 1866, I, p. 106.

considerate storiche e gli studi convalidati dai protocolli della storia dell'arte, si apre tuttavia uno spazio in cui le distinzioni tendono a sfumare; i ruoli di testimoni, esegeti e studiosi si sovrappongono, e talora si confondono; e le vere novità provengono meno dagli ambiti controllati dalle procedure scientifiche disciplinari che dalle azioni, non di rado fortuite, estemporanee, ma appassionate e orgogliose, di una pletora di affettuosi ammiratori, mossi da intenzioni piuttosto distanti dall'ammirevole obiettività dei conoscitori. In casi come questi, il miglior commento all'opera di un pittore proviene da un altro pittore. E il caso che si prende qui in esame appare particolarmente indicativo di questo indirizzo.

Nella ricezione ottocentesca di Carpaccio è stato possibile distinguere almeno tre differenti momenti. Il primo periodo, come si è detto, fu caratterizzato da un orientamento religioso e pietistico, che da Rio giunse fino a Ruskin, con importanti riflessi nell'opera degli artisti coevi. Il secondo momento di questa ricezione, come vedremo, fu l'esito combinato dell'eclettismo storicista e della tradizione realista nei decenni centrali dell'Ottocento, quando la pittura di Carpaccio fu riscoperta da una nuova generazione di pittori. Il terzo momento della fortuna ottocentesca di Carpaccio s'inscrisse nella *fin de siècle* e rappresentò, per certi versi, il culmine della sua rivalutazione storica. Negli scritti di Walter Pater, Maurice Barrés e Theodor de Wyzewa si consolidò infatti una ricezione secolare, innervata di tensioni a vario titolo simboliste.

Lo scopo di questo saggio si limita al secondo punto in esame. L'obiettivo è infatti di raccogliere e verificare le principali testimonianze della fortuna di Carpaccio nell'opera di pittori e critici, perlopiù francesi, nei decenni centrali dell'Ottocento. S'intende in tal modo riprendere l'ipotesi di studio circa l'invenzione "necessaria" del pittore veneziano – laddove la necessità risiede, entro i tratti della sua ricezione primitiva, e per così dire pre-storiografica, nella risoluzione di alcuni specifici problemi, che non furono naturalmente quelli degli storici dell'arte, ma, prima di tutto, quelli dei pittori⁶.

Non si prenderanno in esame, almeno qui e per ora, tre importanti aspetti: quello che è stato definito il terzo momento della sua fortuna ottocentesca; le correlate vicende della coeva fortuna italiana, il cui intreccio, a partire dai primi studi di Tranquillo Cremona fino alle pagine di Molmenti, costituisce un ricco capitolo a sé; infine, la specifica fortuna novecentesca, anch'essa meritevole di una trattazione a parte.

La cerchia di Degas e gli studi di Gustave Moreau

Nel 1843 il pittore inglese William Etty si recò al Louvre dove realizzò alcuni studi a olio. Fra essi, vi era il dettaglio di un costume tratto dalla *Predica di santo Stefano a Gerusalemme*, unica opera di Carpaccio presente nelle raccolte del museo. Il quadro era giunto al Louvre nel 1812 proveniente da Brera, in cambio di alcuni dipinti fiamminghi. Venne esposto nell'ultima mostra curata da Vivant Denon con le opere "recuperate" in Italia tra l'agosto 1811 e il gennaio 1812⁷. Per un pittore come Etty, titolare sin dal 1822 di un sontuoso neovenetismo sondato sui testi più cospicui del colorismo veneziano ("Venice, the hope and the idol of my professional life"), lo studio restò un'annotazione pressoché trascurabile. Ai suoi occhi d'eclettico artefice, infatti, la generica commistione delle maniere di Tiziano e Tintoretto costituiva ancora l'impasto più efficace⁸.

Intorno al 1855 – l'anno è frutto di un'accettabile congettura – Edgar Degas si trovò a ricopiare, con la mina di piombo su un gran foglio, la figura del santo da quello stesso quadro di Carpaccio. In una popolare guida al museo del Louvre, pubblicata qualche anno dopo, Théophile Gautier assicurava che il singolare dipinto dell'ancora oscuro maestro veneziano "attire le regard par sa bizarrerie autant que par son mérite"⁹.

Intorno a Degas si trovò presto ad agire un gruppo di giovani pittori che procedettero alla scoperta di Carpaccio. A lungo, secondo quanto scrisse il padre Auguste, Degas aveva ricopiato "les petites bonhommes avec leurs belle étoffes"¹⁰. Quando si trasferì in Italia Degas ricevette a Firenze, verso la fine del novembre 1858, la visita di Edmond Beaucousin, un collezionista amico di famiglia. Di ritorno da Venezia, costui gli trasmise l'entusiasmo per un pittore "trés singulier et original"¹¹. Pochi giorni dopo, il giudizio venne confermato da Elie Delaunay, tra i primi pittori del Prix de Rome a prediligere il Quattrocento. Delaunay aveva appena lavorato a Venezia, copiando le opere di Carpaccio, Giovanni Bellini, Mantegna e di numerosi altri maestri italiani¹². In una lettera del 27 novembre 1858 Degas informò Gustave Moreau di quanto Delaunay aveva riportato da Venezia: "des petits moine bleus sur un petit fond qui rassemble à un établissement aux Antilles, puis une réception d'ambassadeurs, puis un autre réception d'ambassadeurs, puis une autre encore, je crois, du même Carpaccio"¹³.

La moderna fortuna di Carpaccio prese dunque avvio dalla triangolazione tra Degas, Delaunay e Moreau. E Moreau fu il

6 Proseguo in questa sede quanto avevo avviato in *L'invenzione necessaria. Appunti per la fortuna di Carpaccio in Francia nel primo Ottocento*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 10, 2005, pp. 72-80.

7 M.L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 8, 1936, p. 330; M. Preti Hamard, *De la Révolution à la Restauration: tableaux vénitiens aux Louvre, in Venise en France: la fortune de la peinture vénitienne, des collections royales jusqu'au XIXe siècle*, atti della

giornata di studio (Parigi-Venezia, 5 febbraio 2002), a cura di G. Toscano, Paris 2004, p. 151; I. Sgarbozza, *Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in "Ricerche di storia dell'arte", 77, 2002, pp. 24-40.

8 A. Gilchrist, *Life of William Etty*, R.A., London 1855, p. 24.

9 J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, in *Copier créer: de Turner à Picasso, 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), Paris 1993, p. 218 cat. 145, H. Loyrette, ivi, p. 311, cat. 208; T. Gautier, *Guide de l'ama-*

teur au musée du Louvre, Paris 1867, p. 350.

10 T. Reff, *New Light on Degas's Copies*, in "The Burlington Magazine", 106, 1964, 735, p. 256

11 T. Reff, *More Unpublished Letters of Degas*, in "The Art Bulletin", 51, 1969, p. 282

12 L. Benoist, *Elie Delaunay 1828-1891. Ses dessins et son oeuvre*, Nantes 1956.

13 T. Reff, *More unpublished letters of Degas*, cit., pp. 281-289; H. Loyrette, *Degas*, Paris 1991, p. 686n. Privi di riferimento a Carpaccio i dossier in A. Sérullaz, *Dessins de Degas et des artistes français en Italie (1856-1860). Étude technique*, in *Degas inéd-*

pittore che più d'ogni altro procedette a definirne la presenza nel sempre più vasto repertorio degli antichi maestri¹⁴.

In effetti, acquisito un accredito come copista all'Accademia, dalla fine di settembre all'ottobre del 1858 Moreau aveva compiuto il ciclo numericamente più cospicuo di copie da Carpaccio. In un foglio di taccuino annotò, laconico: "Venise. Carpaccio / Jean Bellini / Gentile"¹⁵.

Più ancora dei dipinti di Giovanni Bellini a Venezia, e degli altri scovati in giro per l'Italia (Benozzo Gozzoli a Pisa, Bernardino Luini a Milano, Sandro Botticelli, Paolo Uccello e Andrea del Sarto a Firenze), colsero la sua attenzione gli undici teleri di Vittore Carpaccio riuniti nella "seconda sala nuova" dell'Accademia.

Rispetto al ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, che aveva sofferto le offese del tempo e di maldestre integrazioni, le *Storie di sant'Orsola* si presentavano ora ripulite e in spazi ariosi. La guida utilizzata da Moreau durante il viaggio, l'*Itinéraire de l'Italie* di Augustin-Joseph Du Pays, vi si soffermava un poco¹⁶. Ma rispetto alla lodevole attenzione di questo volume, uscito in prima edizione nel 1855, ben più interessanti dovettero risultare, agli occhi del pittore, le parole con cui Gautier aveva addestrato il viaggiatore in Italia.

Il volume *Italie* era comparso nella collana "Bibliothèque des chemins de fer" in quello stesso 1855. Gautier esordì avvertendo che all'incontro veneziano con le opere dei più autorevoli antichi maestri, come Tiziano, Veronese e Tintoretto, si era preparato grazie alle collezioni dei musei europei. Costituiva invece una "sorpresa deliziosa" scoprire i quadri degli autori ignoti fuori Venezia, e così menzionò Giovanni e Gentile Bellini, Basaiti, Mansueti, Carpaccio: "Ces gothiques Vénitiens, à toute la finesse naïve, à toute l'onction, à toute la suavité de Giotto, de Perugino ou d'Memling, joignent une élégance, une beauté et une richesse de couleur que ceux-ci n'atteignent jamais"¹⁷, riecheggiando inconsapevolmente un giudizio espresso da Viollet-le-Duc molti anni prima¹⁸.

Già nelle recensioni all'Esposizione Universale del 1855 Gautier aveva introdotto Carpaccio come lusinghiero termine di confronto per due pitture d'autori francamente irriducibili tra loro, come il Delacroix di *Marin Faliero* e il paesista inglese James Clark Hook. A far da legame a questo stravagante connubio, era il riconoscimento, nei dettagli dei volti e dei costumi, di

una matrice latamente neoveneta resa manifesta, più che dalle consonanze cromatiche, da "l'opulence des costumes, le miroitement des étoffes, l'orfroi des brocarts"¹⁹.

Nel descrivere le differenze tra gli angeli dipinti da Bellini e quelli di Carpaccio, Gautier aveva d'altra parte annotato, in un passo che non sarebbe dispiaciuto a Proust, che "Les virtuoses ailés de Carpaccio son plus élégants, d'une grâce plus adolescente, il ont l'air de pages de bonne maison"²⁰. Un referto più dettagliato venne invece redatto per il ciclo di Orsola, capolavoro di eleganza e grazia giovanile, che manteneva "le charme idéal, la sveltesse adolescente" di Raffaello: "on ne saurait imaginer des airs de tête plus naïvement adorables, des tournures d'un plus angélique coquetterie"²¹. Quindi Gautier si soffermò sulla figura del giovane con i lunghi capelli biondi che stanziava, dandoci le spalle, nel *Ritorno degli Ambasciatori*, concludendo stupito sulla scarsa notorietà dell'autore, cui invece arrideva "toute la pureté adolescente, toute la séduction gracieuse du peintre d'Urbain dans sa première manière, et de plus cet admirable coloris vénitien qu'aucune école n'a pu atteindre"²².

Sembra davvero che Gustave Moreau, accingendosi a un così inconsueto programma di studio, abbia voluto cogliere le puntuali indicazioni dello scrittore.

Un censimento completo dell'intero *corpus* di Moreau è ancora da svolgere nella sua completezza. Allo stato attuale sono tuttavia documentati trentuno fogli; di questi, oltre venti sono dedicati al ciclo di Sant'Orsola, otto a quello di San Giorgio degli Schiavoni, oltre a due studi dell'angelo musicante dalla pala della *Presentazione di Cristo al Tempio* dell'Accademia. Accanto a questi disegni, tutti a matita, inchiostro, acquerello su carta, il dossier di Moreau comprende sette studi a olio, con un pregevole e assai noto *San Giorgio e il drago* a grandezza naturale. Resta a tutt'oggi arrotrolato nei depositi della casa-museo il ricalco del medesimo dipinto, su carta velina, da cui venne tratta la copia "filologica".

Questo materiale, come si vede, è piuttosto eterogeneo; il suo valore complessivo per l'esercizio del dipingere resta dai contorni piuttosto oscuri. Fermi però alle sessioni numericamente più estese, quelle dedicate a sant'Orsola e al *Martirio dei diecimila Cristiani*, è possibile tuttavia provare a ordinare in rubriche le varie esecuzioni traendone alcune semplici considerazioni, riferite a numeri del catalogo Bitter-Mathieu²³.

ii, atti del convegno (Parigi, 18-21 aprile 1988), Paris 1989 e sporadici in *Degas*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais), a cura di H. Loyrette et alii, pp. 39, 80.

14 G. Lacambre, in *Gustave Moreau e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici - Accademia di Francia), a cura di Ead., Milano 1996, pp. 193-194, catt. 62-63; L. Capodiceci, *Cronaca di un viaggio in Italia*, ivi, pp. 30-32; G. Lacambre, *La fortune vénitienne de Moreau à Monet*, in *Venise en France*, cit., pp. 195-205; L. Capodiceci, *Réflexions sur le séjour vénitien de Gustave Moreau*, ivi, pp. 207-217; G. Toscano, *Paris-Venise 1857-1860*. *Delanay, Henner, Moreau e les primitifs vénitiens*, in *Venise en France. Du romantisme au symbolisme*, atti

delle giornate di studio (Parigi-Venezia, 10-11 maggio 2004), a cura di C. Barbillon e G. Toscano, Paris 2006, pp. 183-211. Ringrazio Marie Cecile Forest per la consultazione degli archivi del Musée Moreau.

15 *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, a cura di P. Cooke, Fontfroide 2002, p. 271.

16 A.J. Du Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris 1855, p. 204.

17 T. Gautier, *Italia*, Paris 1855, pp. 279, 314-315.

18 Così infatti si rivolgeva Viollet-le-Duc in una lettera al padre spedita da Venezia nel 1837: "[...] mais ce que nous n'avons pas, ce sont des Jean Belin, des Carpaccio, des Bonifacio, puis d'ancien maîtres de l'école vénitienne qui sont peu

connus, et qui valent à mon avis tous le Tintoret et les Paul Véronèse du monde"; Viollet-le-Duc esegui lo studio di alcune figure dal *Miracolo della reliquia* (G. Viollet-le-Duc, M. Verner, in *Le voyage d'Italie d'Engène Viollet-le-Duc 1836-1837*, catalogo della mostra [Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts; Firenze, Accademia delle Arti del Disegno], Florence 1980, p. n.n., cat. 252).

19 T. Gautier, *Les Beaux Arts en Europe*, Paris 1857, p. 195.

20 T. Gautier, *Italia*, cit., p. 303.

21 Ivi, p. 314.

22 Ivi, p. 315.

23 P. Bittler, P.L. Mathieu, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris 1983.

Moreau non sembrò voler sviluppare uno studio sistematico e coerente. La sua attenzione si appuntò piuttosto su alcuni episodi. Di essi, prima ancora che l'insieme, interessavano le figure singole, e alcuni dettagli, perlopiù riportati in dimensioni reali, con la prediletta tecnica del disegno lineare su carta da ricalco. Ne sono esempi gli studi d'espressione del volto dell'anziana nutrice (catt. 4298, 4371), sicuramente tra le teste di carattere di maggiore evidenza e incisività. Dell'intero *Ritorno degli Ambasciatori* restò impresso a Moreau il giovane elegante e ozioso che assiste allo sbarco (catt. 4174, 4382). L'incontro con papa Ciriaco fu occasione per mettere a fuoco dapprima il gruppo di teste dei vescovi (cat. 4360), dove fa capolino quella della guardia la cui figura intera venne poi ripresa in uno bello studio su carta colorata *beige* con rialzi di guazzo (cat. 1032). Inoltre Moreau appuntò, in due larghi fogli, i particolari del volto di Orsola inginocchiata e la testa dello pontefice (catt. 4178, 4254, 4463). L'intera scena venne quindi condensata in uno schizzo a olio, assai abbreviato, dove l'*Incontro* è posto a modo di predella a uno studio, di analoga sveltezza e del tutto coevo, della *Gloria di sant'Orsola*. Quel che ne risultava era un *pastiche* che condensava due momenti disgiunti del ciclo narrativo in un'unica composizione. La stessa strategia fu messa in atto qualche anno dopo, nel 1863, montando fianco a fianco due copie da quadri appena giunti dalla collezione Campana: la *Sacra Conversazione* da Carpaccio, ora ad Avignone, e la *Circoncisione* da Zenale, del Louvre²⁴.

Agli occhi di Moreau, prima ancora che la compiuta coerenza del racconto, interessavano le soluzioni di più serrata evidenza visiva. Che il pittore osservasse con noncuranza le complesse macchine narrative di quadri come *Incontro e partenza dei fidanzati* è dimostrato dalla loro relativa marginalità in questo intenso programma di studio. D'altra parte, anche la terza opera copiata per intero da Moreau, in un olio di ragguardevole formato e finitura, è uno degli episodi di più sintetica resa narrativa, ovvero il *Congedo degli Ambasciatori* (cat. 13612, da legare allo studio cat. 4694). Ancor più eloquente, su questo piano, è l'accenno al tema del *Sogno*: non ancora divenuto epitome dell'intero ciclo, all'episodio venne riservato soltanto un piccolo studio.

In quelle stesse settimane, Moreau alternò le sedute di studio all'Accademia con un'accurata ispezione ai teleri conservati presso la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Qui ebbe modo di ricavare due studi d'insieme dal *San Girolamo nello studio* (oggi notoriamente *Visione di sant'Agostino*) e dalla *Morte di san Girolamo* (catt. 4165, 4336) nonché un pregevole foglio acquerellato del *Trionfo di san Giorgio*, nel dettaglio del gruppo equestre in secondo piano. Lo studio delle tinte, ancora una rarità nei fogli di questo periodo, era con evidenza un appunto mnemonico delle alternate scansioni tonali delle figure.

A questo gruppo di studi si lega una vibrante annotazione del

profilo di san Giorgio. Esso è seguito dallo studio d'insieme dell'uccisione del drago, eseguito a inchiostro su carta copiativa (cat. 4740), che prelude all'impegnativa copia a olio, svolta a grandezza naturale (140×358 cm; cat. 195), registrata insieme alla copia del *Congedo* alla Dogana veneziana in vista della spedizione a Parigi. Frattanto però Moreau nell'ottobre 1858 aveva istruito Degas sul lavoro che aveva in corso, dichiarando quell'aperta ammirazione che lo aveva spinto a integrare gli studi con le fotografie di Carlo Naya dedicate all'intero ciclo di Sant'Orsola (catt. 11927-11947)²⁵. Il nutrito dossier si compì nelle restanti settimane con i quattro studi di figure desunte dal *Martirio dei diecimila Cristiani* dell'Accademia (catt. 4191, 4366, 4426). Anche in questo caso, però, è documentato uno studio complessivo, che compendia la scena di martirio in un drammatico e morboso chiaroscuro.

Quali considerazioni si possono svolgere in merito a questa che è senz'altro la prima moderna ricognizione di studio compiuta da un pittore moderno?

Moreau impiegò tecniche e formati differenti: studi a grafite, abbozzi con acquerello e guazzo, schizzi a olio, copie più o meno letterali. Egli sembrò inoltre voler procedere dal particolare al generale, isolando alcune figure emblematiche e fissando la struttura compositiva dei brani più efficaci. Il sacrificio della coerenza narrativa in favore del dettaglio autonomo sembra essere il tratto più caratteristico di queste deduzioni.

Come venne utilizzato tutto questo materiale? In conformità alla vocazione enciclopedica dell'autore, lo studio di Carpaccio confluì nell'allestimento di quel personalissimo *thesaurus* di temi e figure, perlopiù riferibili ai pittori "primitivi", cui egli attinse nel corso della carriera. Geneviève Lacambre ha segnalato in particolare, come possibili riprese da *San Giorgio e il drago* e il *Martirio dei diecimila Cristiani*, le soluzioni dei cadaveri giacenti a terra in *Edipo e la Sfinge* (New York, The Metropolitan Museum of Art) e in *Diomede divorato dai suoi cavalli* (Rouen, Musée des Beaux Arts); mentre una reminiscenza della figura sviluppata lungo l'asse verticale mediano dell'*Apoteosi di sant'Orsola* sembrerebbe ravvisabile in *Fiore mistico*, un assai più tardo acquerello del 1890-1892 (Parigi, Musée Gustave Moreau)²⁶.

Più che da una rigorosa acribia filologica, questi ricorsi furono guidati dal gusto sontuoso per la rielaborazione fantastica e la messinscena mitologica. In effetti, dipinti come *Edipo e la Sfinge*, presentato con successo al Salon del 1864, avevano colpito per la capacità di associare allo studiato arcaismo una compiaciuta preziosità di toni e un'accurata restituzione di dettagli di rara eleganza. Ernst Chesneau volle cogliere per questo un'affinità con Mantegna, e Gautier lo proclamò "élève posthume de Mantegna"; tuttavia, fu Maxim du Camp a sfumare l'immagine del colto *pastiche*, per il quale erano stati avanzati anche i nomi di Cranach e di Botticelli, osservando: "A mon avis, si M. Mo-

24 P.L. Mathieu *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris 1991, rispettivamente catt. 13623 e 13630.

25 *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, a cura di

L. Capodiceci, Paris 2002, p. 459.

26 G. Lacambre, in *Gustave Moreau e l'Italia*, cit., pp. 200-201, cat. 83, fig. p. 134, pp. 204-205, cat. 92, fig. p. 143, pp. 215-216, cat. 119, fig. p. 170;

Ead., *La fortune vénitienne*, cit., p. 198. Parimenti a Carpaccio si può associare la teoria delle figure incidenti in corteo de *I re Magi* (Parigi, Musée Gustave Moreau, inv. 579).

reau rappelle un peintre ancien, il rappelle Vittore Carpaccio, c'est-à-dire que, comme lui, il est à la fois très-dessinateur et très-coloriste; c'est là que s'arrête l'analogie"²⁷.

Nonostante questi rilievi, nel corso del settimo decennio il declino del quadro di storia e il consolidarsi della scuola naturalista trascinarono via, in breve tempo, le pretese di un'interrogazione "colta" degli antichi maestri. Moreau ne era a tal punto il riconosciuto interprete che Edmond Duranty non ebbe neppure la necessità di nominarlo, quando ne *La Nouvelle peinture* liquidò i corifei di quel "étrange système de peinture, borné au sud par l'Algérie, à l'est par la mythologie, à l'ouest par l'histoire ancienne, au nord par l'archéologie: la vraie peinture trouble d'une époque de critique, de bibelotage, et de pasticherie"²⁸.

Il passo è assai noto: il ricercato eclettismo che pareva aver rilanciato la tradizione del soggetto storico nel 1864 era divenuto, nel 1876, un impasto disinvolto e artificioso. Il colorista e il disegnatore a pari grado ammirato da Du Camp venne così svalutato, al pari degli altri autori antichizzanti cui Duranty poteva alludere, ad abile confezionatore. A farne le spese era infine lo stesso Carpaccio:

Ils s'efforcent d'y amalgamer toutes les manières; le ranci et le blafard des figures s'y étalent sur des colorations d'étoffes qu'on soutire maladroitement aux Vénitiens en les surchauffant jusqu'au criard, et en les amollissant jusqu'à les éteindre; on prend, il faudrait dire on chipe, à Delacroix ses fonds en les refroidissant et en les aigrissant; on bat ensemble du Carpaccio, du Rubens, et du Signol [...] et l'on sert un étrange ragoût maigre et suri, une salade de lignes pauvres, anguleuses et cahotées, de colorations détonantes, trop fades ou trop ac-

ides, une confusion de formes grêles, gênées, emphatiques et malades"²⁹.

È chiaro che Duranty non apprezzava proprio quegli aspetti della pittura di Moreau che, tra gli altri, Proust dichiarerà di ammirare maggiormente, e che difatti si rispecchieranno, nella *Recherche*, in analogie esplicitamente riferite a temi di Carpaccio³⁰. Ancora nel 1922 Léonce Bénédite poteva scrivere di Moreau:

Il faisait appel constamment à cette érudition profonde qui mêlait dans sa pensée les noms des plus beaux Italiens épris de formes et de couleur: le divin Léonard, le fier et âpre Mantegna, l'élégant et hautain Signorelli, et parmi les Vénitiens, ce rare et savoureux Carpaccio qui fit une telle impression sur lui, et Titien avec ses bleus éclatants et ses rouges profonds³¹.

Altre copie, studi e derivazioni: Henner e Tissot

Elie Delaunay era ancora a Roma quando nel 1859 giunse il più giovane *pensionnaire* Jean-Jacques Henner³². L'estate successiva Henner viaggiò nel nord Italia, da Firenze a Bologna, Mantova, Verona. Giunto a Venezia alla fine di agosto, vi rimase tre settimane. Il 31 agosto ricevette l'autorizzazione per fare copie all'Accademia. In un *carnet* volle appuntarsi l'incontro con Carpaccio, "extraordinaire de couleur, de vigueur, de simplicité, de nature et de naïveté"³³. Annotò con minuzia i dettagli compositivi e cromatici.

Poche settimane dopo, Henner scrisse a Charles Goutzwiller, già suo insegnante nel collegio della città natale di Altkirch, una lunga lettera, nota solo parzialmente, dove egli raccontò l'impatto della pittura veneziana e di Carpaccio in particolare³⁴.

27 T. Gautier, *Salon de 1864*, in "Le Moniteur universel", 27 mai 1864; M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris 1867, p. 128. E. Chesneau, *La chimère*, Paris 1898, pp. 136-137, fa risalire al 1854 un suo stesso studio sul *Santo Stefano* di Carpaccio del Louvre.

28 E. Duranty, *La Nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris 1876, p. 4.

29 *Ibidem*.

30 Cfr. per questi aspetti J.T. Johnson Jr., *From Artistic Celibacy to Artistic Contemplation*, in "Yale French Studies", 34, 1965, pp. 81-90; J. Meyers, *Proust's Aesthetic Analogies: Character and Painting in Swann's Way*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 30, 1972, pp. 377-388; A. Biretti Anguissola, *Proust et les peintres italiens*, in *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque National de France), a cura di J.Y. Tadié, Paris 1999, pp. 33-41.

31 L. Bénédite, *Notre art, nos maîtres*, Paris 1922, p. 129.

32 Cfr. F. Castellani, "L'éclat de la lumière et le luxe de la couleur": un itinéraire nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento, in *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia,

Fondazione Giorgio Cini), a cura di A. Bettagno, Venezia 1997, pp. 135-145; Ead., "Babbutier la langue de Titien". *Il magistero della pittura veneta attraverso i viaggi e le copie dei pensionnaires*, in *L'Académie de France à Rome aux XIXème et XXème siècle. Entre Tradition, modernité et création*, Paris-Rome 2002, pp. 93-104; G. Toscano, *Paris-Venise 1857-1860*, cit., pp. 201 sgg.

33 Parigi, *Archivio Musée Henner*, carnet n. 7, inv. JJHD 741.

34 "C'est de la véritable peinture comme je la sens; de la vie, de la couleur, de la vérité. Je pioche et je ne peux me décider à quitter ce charmant séjour. C'est maintenant que je dois avoir fait un grand pas dans l'art. Mes yeux se sont ouverts ici d'une manière toute particulière. Je tournais autour d'une chose que je touchais presque et une espèce de bandeau devant les yeux m'empêchait de la saisir complètement. J'espère que dans mes prochains travaux, il y aura un grand changement. M. Shnetz me faisait toujours la guerre pour le noir qui jette de la tristesse et de la monotonie et de la froideur, malgré la meilleure exécution du monde et il a fallu que je vienne jusqu'à Venise pour le comprendre. Ni le Titien, ni Paul Véronèse me l'ont appris. Ils dont même moins bien représentés ici qu'ailleurs, à Paris,

par exemple. Connaissez-vous Carpaccio? Voilà un très grand peintre, coloriste dans l'âme, ainsi que tous les autres Vénitiens et les deux Bellini. Les galeries et les églises sont pleines de ces trois grands hommes. Le Tintoret n'est connu pas qu'ici, mais il est noir et exagéré et n'est pas sympathique, et Bonifazio, ecc. tout cela vautre dans la couleur, c'est un bonheur. Il semble, à voir tous ces peintres, qu'ils n'avaient point de noir sur leurs palettes. En voilà qui savaient se servir des glacis à point, ils opéraient tout autrement que les Romains et surtout que ces affreux Bolognais qu'à une certaine époque, j'admire trop". Infine, la lettera è menzionata nel necrologio di Henner (in "Journal des débats politiques et littéraires", 21 août 1928) dove si ricordava che "Henner est un des premiers, parmi ses contemporains, qui aient compris Carpaccio" (Lettera a Charles Goutzwiller, Venise, 19 septembre 1860; citata parzialmente in J.J. Henner, *La femme d'un peintre. De 1847 à 1864 du Sundgau à la Villa Médicis*, catalogo della mostra [Mulhouse, Musée des Beaux-Arts], a cura di I. de Lannoy, Steinbrunnle-Haut 1988, p. 75; già in A. Andry, *Henner. Sa correspondance avec Charles Goutzwiller*, in "Annales de la Société Historique et Archéologique de Château-thierry", 1928, p. 10, ripresa parzial-



1 James Tissot, *La partenza del figliol prodigo*. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Il 21 settembre l'Accademia di Venezia certificò che Henner aveva eseguito “vari studi ad olio”. Le tre copie a olio su carta, oggi custodite al museo Henner, confermano una lettura rapsodica, che si concentra di preferenza sui dettagli delle figure isolate, senza una composizione d'insieme³⁵. Si trattò, in ogni caso, di un incontro decisivo per la revisione dei più delicati stilismi tizianeschi e correggeschi della primissima formazione del pittore. Che il successivo decorso della pittura di Henner abbia nella sostanza smentito la lezione lagunare, non inficia più di tanto il dato che c'interessa: la progressiva rivalutazione di Carpaccio, sia nei termini di una meno prevedibile didattica al colorismo veneziano, sia – in particolar modo – come figura emblematica di accorto cronista.

Ultimo fra questa cerchia di pittori, James Tissot si recò in Italia nel 1862. Giunse a Venezia, dove trovò “fredda” l'*Assunta* di Tiziano; ritenne di poter più utilmente studiare Carpaccio, Bellini, Mantegna. All'onnipresente Degas scrisse, il 18 settembre:

Je suis dans les Carpaccio et je n'en sort pas. Quel cœur avait cet artiste, la manière dont il reproduit cette vie de Sainte Ursule est ce qu'il y a de plus touchant – il faut voir la noblesse des adieux du fiancé, du même qui rend compte, d'une mission de mariage, – de gens qui assistent aux présentations des ambassadeurs, du départ, du retour... c'est admirable³⁶.

Tissot fu talmente colpito dal ciclo di Sant'Orsola che s'indu-

striò a mettere insieme un ambizioso dittico, *La partenza del figliol prodigo a Venezia* e *Il ritorno del figliol prodigo* (Parigi, Musée du Petit Palais; fig. 1).

La prima delle due grandi tele, che l'autore stesso considerava “un peu pedant”, era un *pastiche* del *Ritorno degli ambasciatori* e dell'*Arrivo a Colonia*, secondo lo stesso autore deliberatamente interpretati con “le moins de caractère possible”, ma comunque con un disinvolto ricorso alle soluzioni veneziane tra le più prevedibili. *Le Retour de l'enfant prodigue*, invece, contaminava figure in costume, atteggiate nella maniera dello stile storico del pittore fiammingo Hendryk Leys, con le reminiscenze architettoniche del *Miracolo della reliquia*.

L'ambizioso dittico fu presentato al Salon del 1863. Venne criticato per la stereotipia e la rigidità delle pose. Gli osservatori vollero notare riferimenti agli antichi maestri fiamminghi; qualcuno si spinse a riconoscere i debiti con Carpaccio³⁷. Tissot aveva voluto coniugare la macchinosità compositiva dell'esteso brano pittorico da Salon con un'allusione colta – ma certo non cifrata – a un pittore la cui notorietà stava ormai per schiudersi a una ben più vasta considerazione.

Sebbene il dittico fosse rimasto un caso unico nella carriera di Tissot, la contraddizione con il campione delle magnifiche scene della borghesia vittoriana, che trionferà nel decennio successivo, è solo apparente. Qui, in effetti, si svolge una parte importante della fortuna di Carpaccio nella seconda metà dell'Ottocento. Per un autore accorto come Tissot, il pittore

mente in P.A. Muenier, *La vie et l'art de J.-J. Henner. Peintures et dessins*, Paris 1927, p. 26; qui trascritta integralmente con riscontro sull'originale presso il Museo Henner di Parigi. Ringrazio Isabelle de Lannoy per le informazioni e Rodolphe Rapetti per la consultazione dell'archivio).

35 Musée National Jean-Jacques Henner. *Catalogues*

des peintures, a cura di I. de Lannoy, Paris 1990, pp. 100-101, catt. 124-126.

36 M. Wentworth, *James Tissot*, Oxford 1984, pp. 40-41; *James Tissot*, a cura di K. Matyiaszkiewicz, London 1984, p. 65, cat. 5; C. Sciamia, *James Tissot et ses Maîtres*, in *James Tissot et ses Maîtres*, catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts), a cura di

C. Sciamia, Paris 2005, pp. 19-22.

37 “Séduit par les ouvrages des maîtres primitifs de l'école vénitienne, semble avoir emprunté à Carpaccio toute la grâce de ses impressions et le secret de son exécution précise” (A. Viollet-le-Duc, *Salon de 1863*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 20 mai 1863).

veneziano poteva essere utilmente invocato come risorsa per innervare l'ormai esangue tradizione del quadro storico con un robusto senso di cronaca quotidiana. Le figure del mito, ormai stinte, potevano così essere corroborate da un'ambientazione prosaica, quando non vernacolare, e tuttavia serbare gli espedienti per una restituzione fastosa.

La fortuna dell'opera di Carpaccio va quindi letta all'interno d'un complesso quadro di transizione, sul cui sfondo era in atto la decennale crisi del quadro storico e religioso³⁸.

Con la morte di Hippolyte Flandrin nel 1864 non solo era venuto a mancare il più fedele discepolo d'Ingres, bensì colui che era stato considerato il migliore interprete della pittura di soggetto sacro. Nel corso degli anni sessanta la considerazione di Flandrin divenne analoga a quella riservata a Paul Delaroche trent'anni prima: un capofila di quel *juste milieu* che Gustave Planche, opponendosi all'arcaismo estremo dei *barbus* e dei "nazareni" del 1840, aveva riassunto nella formula: "concilier le sentiment catholique de Giotto avec la science païenne de Raphael". Nel suo quinquennio romano Flandrin aveva prodotto copie da Raffaello, Angelico, Lorenzetti, Giotto, dai primitivi umbri e toscani, confermando la portata "cattolica" di simili recuperi. Nella sua opera, un osservatore dell'epoca confermò che "c'est qu'on se sent au présence d'un autre Frate Angelico"³⁹.

La pittura di Carpaccio, invece, sembrava poter disporre di tutti gli elementi per farne il "primitivo" più adatto per l'epoca, laica e sconosciuta, del secondo Impero: un periodo di incremento commerciale, di lussi e balli e sfarzi; di mascherate e di costumi storici. Il visconte Edouard-Ferdinand de Beaumont-Vassy vi riconobbe una "tyrannie du travestissement", cosicché "l'adoption des manteaux vénitiens, petits collets en satin de couleurs diverses, qui s'attachent au col et ne cachent point l'habit noir qu'ils recouvrent, est venue, depuis lors, au secours des hommes politiques, dont la gravité se trouve ainsi moins compromise"⁴⁰.

Così, opere di Carpaccio iniziarono a guadagnare l'attenzione del mercato: William Bürger (poi Théophile Thoré-Bürger) segnalò la mirabile *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, ora a Francoforte, nella galleria di Èmile Pereire al Faubourg Saint Honoré, offrendo ai lettori della "Gazette des Beaux Arts" un'illustrazione in controparte (fig. 2). Intanto, il nome del veneziano iniziava ad affiorare dai contesti più disparati: fosse la messinscena d'una esposizione di Charles Henri Baron, pittore d'esibito neosettecentismo, o novelle come *Le Mouchoir rouge*, con cui Arthur de Gobineau proseguiva la tradizione della commedia dell'arte⁴¹.

Nella mirabile raccolta *Les chefs d'oeuvres de la peinture italienne*,



MADONE PAR CARPACCIO.

(Collection de M. Èmile Pereire.)

2 W. Bürger, *Galerie Pereire* (in "Gazette des Beaux Arts", 16, 1864, 3, p. 205)

pubblicata da Firmin Didot nel 1870 senza economia di mezzi, un critico *officiel* come Paul Mantz poteva così celebrare un Carpaccio "à la fois puissante et candide", parlando sì di "âme attendrie e charmant" ma anche di "luxe touchant", offrendo come esempio di "sérénité et candeur émouvante" il ciclo di Sant'Orsola. Una riproduzione in acquaforte della *Presentazione di Cristo al Tempio* contribuiva al mirifico repertorio d'illustrazioni, sostanziandone l'ingresso nel canone dei capolavori italiani.

Avvio di una fortuna critico-letteraria

La pagina di Mantz, ancorché breve, è importante: il Carpaccio degli "specialisti", fossero essi critici d'arte, scrittori o pittori, era ormai passibile d'altre più divulgative declinazioni, e porto qui alcuni esempi.

Il primo si ricava dal volume di Henri Nadault de Bouffon, *Les*

38 Per questi aspetti cfr. almeno B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987; B.S. Wright, *Painting and History during the French Restoration: Abandoned by the Past*, Cambridge 1997; M.C. Chaudonnet, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris 1999.

39 V. Fournel, *Les artistes française contemporains. Peintres-sculpteurs*, Tours 1884, p. 262; B. Fou-

cart, *Saint Hippolyte Flandrin*, in *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIXème siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg; Lyon, Musée des Beaux-Arts), a cura di J. Foucart, B. Foucart, Paris 1984, pp. 35-39.

40 E.F. de Beaumont-Vassy, *Les salons de Paris et la société parisienne sous Napoléon III*, Paris 1868, p. 250.

41 W. Bürger, *Galerie de MM. Pereire*, in "Gazette des Beaux Arts", 16, 1864, 3, pp. 204-205; T. Gautier, *Henri Baron*, in "Le Moniteur universel", 6 juillet 1859, p. 2; A. De Gobineau, *Le mouchoir rouge*, Paris 1872. A mia conoscenza il cognome "Carpaccio" è stato utilizzato per la prima volta, come caratterizzazione di personaggi italiani, nel romanzo di George Sand, *Simon*, Paris 1836.

musées italiens, uscito da Renouard nel 1864⁴². L'autore si soffermò generosamente sulla descrizione del ciclo di Sant'Orsola, offrendo un racconto ben dettagliato – ma con l'infortunio, non saprei dire quanto voluto, di far principiare la narrazione dal *Sogno*, “un des plus charmants épisodes de cette douce légende”. Nadault apprezzò talmente l'opera da volerne riservare lo spazio più ampio fra le pagine dedicate ai musei veneziani. La sua conclusione sommava lo sconfinato entusiasmo del neofita all'ammirazione per l'effusione religiosa: “C'est l'œuvre d'une âme droit et d'un cœur fervent; œuvre de chrétien plus encore qu'inspiration de peintre!”⁴³.

Il secondo esempio si ricava dalle pagine di Hippolyte Taine, che viaggiò in Italia tra il febbraio e il maggio di quello stesso 1864, pubblicando le sue note nella “Revue des Deux Mondes”, poi raccolte nei due volumi *Voyage en Italie*, che Hachette fece uscire nel 1866. Ora, è bene lasciare da parte le “analisi” che spinsero Taine a istituire stravaganti correlazioni tra *milieu* e stile pittorico (senza alcuna esitazione annotava, a Venezia: “dans un pays humide, c'est la *taube*”). D'altra parte, all'interno dello schema ordinato per le lezioni della celeberrima *Philosophie de l'art*, che è del 1865, Taine riservava alla rinascenza italiana una cornice cronologica piuttosto ristretta, prima della quale ricadevano “des chercheurs encore frustes secs ou rudes”, compreso naturalmente Carpaccio e al di là “des disciples exagérés ou des restaurateurs insuffisant”⁴⁴. L'antitesi tra un'arte “inachevé” e una “gâtée” dotava il pensiero di Taine di ragioni positiviste ed evolutive atte ad argomentare, a suo dire, la corrispondenza esatta e necessaria tra opera e *milieu*.

Dinanzi ai dipinti di Carpaccio Taine volle osservare “la madresse de l'imagier féodal”, elencandone gli elementi rudimentali e ingenui. Tuttavia egli ammise che “on trouve chez lui les plus chastes figures du moyen âge et cet extrême fini, cette sincérité parfaite, cette fleur de conscience chrétienne que l'âge suivant, plus sensuel et plus rude, va fouler dans ses emportements”. Nella figura di sant'Orsola Taine celebrò “la candeur, l'humilité, la délicatesse du moyen âge ont passé tout entière dans son geste et dans son regard”⁴⁵.

Nel 1868 era uscito il volume dedicato alla scuola veneziana in seno a quell'enciclopedica *Histoire des peintres de toutes les écoles et de tous le temps*, che Charles Blanc compì in quattordici volumi tra il 1861 e il 1877. L'articolo dell'infaticabile direttore della “Gazette des Beaux-Arts” comprendeva un'onesta compilazione delle poche fonti a quella data disponibili e un'accurata descrizione delle principali opere, chiusa da un regesto d'incerta attendibilità. Tuttavia, quella di Blanc fu tra le prime e più autorevoli voci che si spesero con una qualche generosità intorno alla figura di Carpaccio.

Blanc volle celebrare nel pittore la sintesi, fino a lui incompatibile, tra intimità del sentimento e gusto delle magnificenze esteriori. Dopo aver ammirato la partizione compositiva del

ciclo di Sant'Orsola, “ornée de palais en perspective, enrichie de costumes variés et, suivant l'expression flamande, étoffée de figures et d'objets accessoires” Blanc riconobbe: “Carpaccio semble avoir tout ensemble quelque chose de la douceur séréphique de Fra Angelico et quelque chose du naturalisme délicat de Memling”⁴⁶. Più che una salda ricostruzione filologica, un passaggio come questo, parafrasi di quanto si era potuto leggere nell'*Italie* di Gautier, conferma che qui era in atto non già un consolidato discorso storiografico, per quanto pionieristico e rudimentale, quanto invece una riscrittura favolosa, dai tratti spesso fantasiosi e sfocati. Quanto insomma non era ancora consentito sul piano della ricerca, in ragione della scarsa disponibilità delle fonti, era senz'altro compensato da un'intensa e spesso spregiudicata rielaborazione. Ciononostante, Blanc fu il primo ad attribuire a Carpaccio la dignità di una ricostruzione monografica, per quanto lacunosa. Era un primo passo verso l'avvio di un ragionamento che, nel suo estendersi, venne integrato dalle fonti più disparate, e a sua volta alimentò un sistema di allusioni e di metafore. Una volta riconosciuto, anche sommariamente, lo spessore d'artista individuale – e non come semplice, indifferenziata componente all'interno di un canone più vasto come nell'opera di Rio – intorno alla figura embrionale di Carpaccio si poterono aggregare i profili più difforni. Non più soltanto un nome oscuro proveniente dalla remota storia, e non ancora il detentore di una biografia condivisa o di un ragionato catalogo, il pittore giovò di una rendita di posizione che l'enorme plasticità d'uso del suo nome sembrò per qualche tempo poter garantire.

Questa è la ragione che ci spinge a parlare di Albert Mèrat (1840-1909), un poeta parnassiano minore, già frequentatore di Verlaine e Rimbaud fino alla brusca rottura che costrinse Fantin Latour a sostituirne la già studiata presenza tra le figure del noto *Coin de table* con un enorme vaso di fiori. Mèrat pubblicò nel 1873 una raccolta, *Les villes de marbre*, premiata dall'Académie Française. Il quinto sonetto s'intitola semplicemente *Carpaccio*:

Parfois les primitifs ont vu d'un œil obscur
La couleur qui gardait encore son mystère;
Car à peine le beau rayonnait sur la terre;
Et, pâle, s'ébauchait sur la toile ou le mur.

Ils allaient lentement, loin du monde peu sûr,
Vers les cloîtres pleins d'ombre et de paix solitaire.
La grande soif d'aimer que rien ne désaltère
S'étanchait aux fraîcheurs d'un art mystique et pur.

Venise, à l'Orient qui sourit et qui rêve,
A les plus doux regards du soleil qui se lève;
Une aurore de perle y berce les contours.

42 H. Nadault de Bouffon, *Les Musées Italiens. Milan, Venise, Florence, Rome, Naples*, Paris 1864, pp. 34-36.

43 *Ibidem*.

44 H. Taine, *Philosophie de l'art*, cit., p. 103.

45 H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris 1866, pp. 471-472.

46 C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles et de tous les temps. École vénitienne*, VIII, Paris 1868, p. 94.

Azur jeune et vivant de la mer qui s'éveille!
Carpaccio put saisir la lumière, ô merveille!
Et mettre l'air du ciel au faite de ses tours!⁴⁷

Il componimento non è memorabile. Richiama l'Alfred de Musset delle *Chansons* veneziane del 1834 (poi nelle *Poésies Nouvelles*: “Dans les près fleuris cueillir la verveine / A Saint Blaise, à la Zuecca / Vivre et mourir là!”), inserendosi in quella linea che attraverso componimenti come gli endecasillabi sciolti di Arsène Houssaye in gloria dei veneziani⁴⁸, giunge fino agli *Esquisses Vénitiennes* di Henri de Regnier (“Les soleil chauffe les dalles / Sur le quai des Esclavons; / Tes détours et tes dédales / Venise nous les savons”)⁴⁹.

Quello che qui interessa è la scelta eponima del titolo. Esso consente di confermare la priorità di alcuni circoli parigini nella ricezione di Carpaccio nel corso degli anni sessanta. Ma è anche un segnale dell'avvenuto mutamento di scala della sua figura: di quella che abbiamo definito la sua plasticità o, se si preferisce, della prodigiosa capacità di assorbire, grazie a una posizione ancora sfuggente alla logica della ricostruzione scientifica, riscritture e interpretazioni sempre più ambiziose, orgogliosamente discordanti, e spesso francamente arbitrarie. Le condizioni per la sua ricezione moderna sembrano essere queste.

Come è noto, esiste una vulgata che fa iniziare la vera fortuna critica di Carpaccio con le pagine di John Ruskin. Nel suo specifico, questa vicenda è stata ben studiata, e si è ricordato in apertura i limiti di questa posizione⁵⁰. Ritengo a questo punto utile seguire, almeno in scorcio, le pagine dell'inglese per provare a fare un po' di ordine e stabilire un diagramma di confronto con quanto sinora argomentato.

Orsola, pars pro toto

È noto che nel secondo volume dei *Modern Painters* (1846), scritto dopo il viaggio in Italia, Ruskin offrì una lettura congiunta di Carpaccio e di Gentile Bellini come pittori d'architetture⁵¹. La singolare disattenzione di Ruskin, che si soffermò sugli sfondi trascurando le figure e il loro significato, è speculare alla non-

curanza che Lord Lindsay riservò a Carpaccio – come a tutti i pittori veneti – nei tre volumi che compongono il suo *Sketches of the History of Christian Art*⁵² perpetuando un'idea di arte cristiana che si fermava ai primitivi senesi e umbri. A quella data non vi erano ancora significative tracce di Carpaccio né tantomeno, nonostante il risaputo influsso di Rio, di una sua lettura “mistica”⁵³. Le poche eccezioni rientravano nel novero delle critiche alla maniera più apertamente retrospettiva di tanti giovani pittori, preraffaelliti o meno, che guardavano allo stile più composto e castigato dei primitivi. È il caso del noto dipinto di Fredrich Leighton, *Cimabue's Celebrated Madonna*, 1855, accusato di essere un *pastiche* di Carpaccio e Gentile Bellini⁵⁴.

Nel 1859 Edward Burne-Jones fece il suo primo viaggio a Venezia avendo come guida le indicazioni tratte dai *Modern Painters*. Carpaccio venne certamente studiato in occasione del secondo viaggio italiano, nel maggio-giugno del 1862. È nota infatti una copia di *San Giorgio e il drago* (ora al Fitzwilliam Museum), di cui l'autore tenne poi conto nel realizzare, tra il 1865 e il 1867, l'omonimo ciclo di sette tele, ora disperse, che gli erano state commissionate dal pittore e acquerellista Myles Birket Foster per la propria sala da pranzo⁵⁵.

È ancor più eloquente la ripresa, quasi letterale, dal *Sogno di sant'Orsola* in un importante acquerello, di collezione privata, realizzato poco dopo il rientro in Italia, nell'estate del 1863 (fig. 3). L'acquerello, che raffigura la scena dell'Annunciazione, deriva dalla rielaborazione dello schema compositivo del *Sogno di sant'Orsola*, dal quale riprende anche le tonalità. La stanza di Carpaccio è trasformata in un patio rustico, rialzato e leggermente orientato verso sinistra. La sua semplice volumetria aperta, come è stato osservato, è il frutto di una contaminazione con l'episodio dell'*Apparizione dell'angelo ad Anna* degli Scrovegni, che il pittore aveva visitato subito prima di giungere a Venezia. Le pantofole, il libro, il tappeto e il copriletto rosso sono derivazioni dirette dal quadro di Carpaccio.

L'opera, tecnicamente molto elaborata, fu esposta nel 1864. Un commento dell'epoca provò a precisare i riferimenti ai primitivi italiani, avanzando però i nomi di Duccio e Cimabue, e deridendo il sapore arcaico e l'innaturale stilizzazione quattrocentesca.

47 A. Mérat, *Les Villes de marbre. Poèmes, 1869*, Paris 1873, p. 7. Sull'autore si veda C. Peltre, *Césures*, in “Péristyles”, 9, 1996, pp. 4-8.

48 A. Houssaye, *Hymne. Dédicé à Giorgione*, in *Voyage à Venise*, Paris 1849, pp. 29-30; a p. 37 menziona Carpaccio insieme a tutti gli altri maestri veneziani primitivi, ma la linea che l'autore privilegia è quella del colorismo maturo di Giorgione e Tiziano.

49 “Un chat trapu, ronde et baroque, qui a l'air de ces animaux un peu diaboliques dont Carpaccio aimait ses compositions et dont il ornait ses terrains semés de fleurettes délicates, sous les pas de ses San Giorgio e de ses Santa Orsola” (H. de Regnier, *Esquisses vénitiennes* [Paris 1906], Bruxelles 1991, p. 117).

50 Cfr. la sintesi di J. Scappettone, *Killing the Moonlight: Modernism in Venice*, New York 2014, pp. 43 e sgg.

51 Cfr. J. Ruskin, *Pittori moderni*, a cura di G. Leoni, Torino 1998, pp. 165-166.

52 Editi a Londra nel 1847.

53 Il passo che Rio aveva dedicato al *Sogno di sant'Orsola*, parafrasando Zanetti, sembra essere il primo di una vastissima fortuna letteraria: “couchée sur son lit virginal, parée de toutes les grâces que peut donner le sommeil pur de l'innocence, et annonçant par l'expression de son visage que des visions vraiment paradisiaque lui apparaissent en songe” (A.F. Rio, *De la poésie chrétienne*, cit., p. 499). Simili intenzioni puriste e confessionali motivarono infine Rio a valutare come opera più ammirevole dell'intero ciclo la “belle composition mystique” della *Gloria di sant'Orsola*, che pure giudicava come opera priva della sacra ispirazione dei pittori umbri.

54 A. Viollet-le-Duc, *Exposition Internationale de*

Londres. Beaux-Arts, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 10 mai 1862.

55 S. Wildman, J. Christian, in *Edward Burne-Jones. 1883-1898. Un maître anglaise de l'imaginaire*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art; Birmingham, The Birmingham Museums and Art Gallery; Parigi, Musée d'Orsay), Paris 1999, pp. 105 cat. 35 e pp. 95-96 cat. 27. A seguito della partecipazione di Burne Jones all'esposizione annuale presso la Grosvenor Gallery nel 1878 un critico rilevava: “Jones a certainement beaucoup d'imagination poétique et beaucoup de goût quant à la coloration, mais il ne mérite pas les louanges exagérées que lui ont décernées plusieurs critiques, tels que M. W. Rosetti [sic], qui le compare à Botticelli et à Carpaccio” (V. Champier, *L'Année Artistique*, Paris 1879, p. 406).



3 Edward Burne-Jones, *Annunciazione*. Collezione privata

Nel secondo viaggio veneziano, che lo aveva così avvicinato a Carpaccio, Burne-Jones era accompagnato da John Ruskin e da William Holman Hunt. Ricorderà poi Hunt:

I had ever since dreamed of the works he had described, and now, beyond all possible expectation, I was to see them for the first time in his company. He accepted my tribute in silence, observing that he should enjoy my company at all places where the precious pictures by Bellini, Carpaccio, Giorgione, Titian, Tintoretto, and Veronese were collected⁵⁶.

L'attenzione ai pittori veneziani era anche tesa a smorzare le maggiori crudeltà dei primitivi toscani e il pernicioso "German revivalism" cui pareva affetto in particolar modo Rossetti. Tuttavia, questo recupero non era affatto disponibile a prender forma di compiaciuto arcaismo⁵⁷.

Quando nell'epilogo del *Modern Painters*, scritto nel 1883, Ruskin volle inserire il nome di Carpaccio nel novero delle sue cinque grandi scoperte (insieme a Turner, Luini, Botticelli e Tintoretto) non poté certo riferirsi a questi primi episodici son-

daggi. Con ogni evidenza, invece, Ruskin alludeva alle lettere veneziane del 1876-1877, confluite in *Fors Clavigera* e quindi riprese in *St. Mark's Rest*, questo volume si a sancire, ma siamo già nel 1887, la fortuna europea del Carpaccio "inglese".

È appena il caso di ricordare le note circostanze che spinsero Ruskin a questa rivalutazione. L'attenzione a Carpaccio, dopo il primo incontro del 1869, s'intensificò nel soggiorno veneziano del 1870, quando copiò alcuni dettagli dal ciclo di San Giorgio degli Schiavoni⁵⁸. Il ciclo di Sant'Orsola venne meticolosamente studiato due anni dopo, nel pieno sviluppo di quell'ideale di religione dell'umanità che aveva preso avvio con la pubblicazione periodica delle lettere di *Fors Clavigera*. In seno a questa sua appassionata quanto utopistica rivolta antimoderna, la lettura di Carpaccio si coloriva di clausole "sociali". Si può anzi dire che, forse per la prima volta, qualcuno s'industriava a ricavare un senso complessivo dai teleri. Solo che le motivazioni che spinsero a questa decifrazione erano quanto di più lontano da una ricostruzione oggettiva. Erano, invece, il pretesto per una perorazione ideologica. L'accurata descrizione dei manufatti nel *Sogno di sant'Orsola* (le imposte delle finestre, i vasi, il tavolino e la seggiola, financo le babbucce) servi a Ruskin per delineare gli *exempla* di un artigianato virtuoso. Di questa "happy industry" la giovane donna, sovrana ma anche a suo dire "lavoratrice", condivideva la piena moralità. L'equilibrio di una vita benedetta dalla pacificata armonia sociale trovava la sua immagine più compiuta nella quieta distensione del sonno virginale⁵⁹.

Questa interpretazione non sarà priva di revisioni, come i lettori delle lettere periodiche che andavano componendo *Fors Clavigera* vennero informati negli anni successivi. Il mutamento più intenso, che impresse una svolta decisiva non solo all'esegesi intorno a Carpaccio, ma anche a buona parte del pensiero ruskiniano, cadde durante il fatale soggiorno veneziano dell'inverno 1876.

Nel cupo dolore in cui lo aveva gettato la morte dell'amata Rose La Touche, Ruskin prese a convincersi che proprio Rose gli parlasse attraverso l'interposta figura di Orsola. In qualità di membro onorario, persuase le autorità dell'Accademia ad allestire appositamente per lui il *Sogno di sant'Orsola* all'interno di una saletta privata, entro cui si chiuse a chiave copiandone ossessivamente il volto. A volte, Ruskin s'accontentava di contemplarla in silenzio, lontano dal mondo secolare.

Il 19 settembre 1876 scrisse a Joan Severn: "There she lies, so real, that when the room's quite quiet. I get afraid of waking her! How little one believes things, really! Suppose there is a real St. Ursula, di ma, taking care of somebody else, asleep, for me?". In una sempre più stretta e cogente identificazione con

56 W.H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, II, London 1905, p. 258. Come possibili influssi di Carpaccio su Hunt si veda almeno *London Bridge. Night of the marriage of the Prince & Princess of Wales, March 10th 1863* (Oxford, Taylor Building, Combe Bequest), per l'impaginato prospettico del ponte abbellito di pennoni al vento.

57 "Yet we did not curb our amusement at the immature perspective, the undeveloped power of

drawing, the feebleness of light and shade, the ignorance of any but mere black and white differences of racial types of men, the stunted varieties of flora, and their geometrical forms in the landscape; these simplicities, already out of date in the painter's day, we noted as belonging altogether to the past and to the dead revivalists, with whom we had determined to have neither part nor lot" (W.H. Hunt, *Pre-Raphaelitism*, cit., I, p. 133).

58 T. Hilton, *John Ruskin. The Later Years*, New Haven-London 2000, pp. 165, 240.

59 *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook e A. Wedderburn, London 1905, XXVII, p. 293; V.A. Burd, *Christmas Story. John Ruskin's Venetian Letters of 1876-77*, Newark 1990, pp. 147 sgg.; cfr. R. Hewison, *Ruskin and Oxford. The Art of Education*, Oxford 1996 e F. O'Gorman, *Late Ruskin: New Contexts*, Aldershot 2001, p. 101.

la vergine martire cristiana, “somebody else, asleep” era riferito a Rose. Eventi occasionali e coincidenze vennero interpretati come segni di un contatto diretto, quasi medianico, con la santa⁶⁰. Risalgono a questo periodo, siamo nel dicembre 1876, una bella copia ad acquerello del *Sogno* (Oxford, Ashmolean Museum) e un dettaglio della testa.

L'esperienza passò nelle pagine mensili di *Fors Clavigera*. Il fascicolo di febbraio 1877 iniziò con queste parole: “Last night, St. Ursula sent me her dianthus ‘out of her bedroom window, with her love’, and, as I was standing beside it, this morning [...] there come into my mind the cause of our difficulties about the Eastern question”. Dal dono simbolico del ramo di verbena l'autore passava con preoccupante disinvoltura a un profluvio d'osservazioni di politica estera e relazioni sociali, di temibile complicazione e mai rinnegata oscurità. Queste pagine si mescolarono ai paragrafi di *St. Mark's Rest* che nel frattempo Ruskin andava componendo (usciranno solo molto più tardi, in forma incompleta).

Nel loro sconnesso e visionario insieme, queste pagine aprirono a un'esemplare fortuna letteraria, chiudendo al tempo stesso la personale vicenda dell'autore con un drammatico crollo psichico. Quanto venne poi letto e malinteso in termini di squisito estetismo sfociava qui nel patologico. La fortuna di Orsola collimava, in buona parte, con la storia di una nevrosi. L'immagine della santa, ma più in particolare quella del *Sogno*, grazie a Ruskin divenne, *pars pro toto*, ‘la’ fortuna di Carpaccio: quella stessa che si potrà valutare nelle pagine a venire di D'Annunzio⁶¹.

Pochi anni dopo, un'altra fanciulla beneficiò della trasposizione con cui Ruskin rese familiare il nome del pittore a un'intera generazione vittoriana (e non solo). Nell'estate del 1888 Madeleine Bernard fu ritratta dal fratello Émile in quello che senz'altro è il capolavoro giovanile del pittore (Parigi, Musée d'Orsay; fig. 4).

Contesa dall'insaziabile Paul Gauguin, la diciassettenne Madeleine venne amata dal pittore Charles Laval, con il quale si fidanzò tempo dopo. Bernard volle dipingere la fanciulla distesa in riposo, l'aria assorta e malinconica, a giganteggiare tra le fronde del Bois d'Amour, la collinetta che sovrasta Pont Aven, la località elettiva di quella brigata. La posa della giovane è una citazione palmare del *Sogno di sant'Orsola*. È probabile che Bernard, in mancanza di una conoscenza diretta dell'opera, si sia servito di una fotografia fra quelle circolanti nell'atelier Cormon.

Dalla fortuna del tema di Orsola assopita (che si potrà seguire fin dentro il Novecento) prese così forma una dissociazione

importante. Da un lato vi era un dipinto, sempre più isolato dal complesso da cui traeva senso, e perciò investito delle più ampie, talora stravaganti, sempre assai soggettive, significazioni. Dall'altro, invece, iniziava a emergere una più austera e rigorosa valutazione critica.

La storiografia “positiva” e una seconda stagione di copie

Se poste accanto alle derive dell'esegesi ruskiniana, le cautele espresse da Cavalcaselle e Crowe nel paragrafo della *History of Painting* (1871) dedicato a Carpaccio risuonano ancor più severe: “there is no portion of art history so obscure as the Venetian nor in one which the critic is bound to proceed more cautiously”⁶².

L'inserimento dell'incisione del *Ricevimento degli Ambasciatori* (una scelta ripresa da Charles Yriarte nel 1878) contribuì a incrementare l'ancora minutissimo dossier delle immagini in circolazione⁶³. Ma quel che colpisce a tutti gli effetti è l'indole seccamente formalistica delle pagine riservate al ciclo di Sant'Orsola, a fronte di quelli emotivi e sentimentali privilegiati dalla critica di Ruskin. E basterà pensare al giudizio sullo “small genre subject” delle *Cortigiane*, “feeble production, of disagreeable tone”⁶⁴.

Citiamo un passo che è un buon esempio di deliberato tecnicismo:

Without any poetry of fancy he was fertile in the invention of incident, earnestly impulsive in the conception and rendering of movement [...] We cannot find one instance in which he sacrifices mass to finished detail, though few could surpass him in minute ornament of drapery or architecture; and no painter of the age was more at home in the quaint tailoring and complicated dress of his countryman. [...] He was rough in his touch, dusky and red in flesh tone, coarse and black in outline; but what he lacked in sentiment of colour was compensated by the application of scientific laws⁶⁵.

L'impatto delle pagine ruskiniane andava inevitabilmente alimentando una forbice interpretativa. Da un lato crebbero gli esegeti squisiti e gli apologeti di una religione, per la verità via via sempre più laica e sconscacrata, del bello. Essa si alimentò dell'estetismo veicolato da Walter Pater e da esso giunse fino alle pagine di Angelo Conti, Gabriele D'Annunzio, Paul Flat, Theodor de Wyzewa, fino a Maurice Barrés, in una linea che

60 *The Works of John Ruskin*, cit., 1904, XXIV, p. xxxvii; *Ruskin and Venice*, catalogo della mostra (Louisville, J.S. Speed Art Museum), a cura di R. Hewinson, London 1978, pp. 27-29, catt. 81-83; J.F. Clegg, *Ruskin and Venice*, London 1981, pp. 180-187; T. Hilton, *John Ruskin*, cit., pp. 341-351.

61 Cfr. per questi aspetti anche J.M. Lloyd, *Raising Lilies: Ruskin and women*, in “The Journal of British Studies”, 34, 1995, 3, pp. 325-335.

62 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Pain-*

ting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century, London 1871, I, p. 195.

63 C. Yriarte, *Venise. Histoire, Art, Industrie, la Ville, la Vie*, Paris 1878, pp. 146-147; non risultano invece riproduzioni fra le stampe de “La Gazette des Beaux-Arts” (1859-1933), con l'eccezione di quella menzionata in fig. 2 del presente contributo, “L'Art” (1875-1907) e “L'Artiste” (1831-1904), come dai rispettivi indici editi da L'Echelle de Jacob, Paris 1998-2000; uguale ri-

scontro negativo nei *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, a cura di A. Goudal e C. Giraudon, 2 voll., Paris 2001-2002.

64 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting*, cit., p. 211.

65 Ivi, p. 200. Si veda inoltre S. Marcon, *Giovane Battista Cavalcaselle studia l'ultimo Carpaccio*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli), a cura di G. Romanelli, Venezia 2015, pp. 123-135.



4 Émile Bernard, *Madeline au Bois d'Amour*. Parigi, Musée d'Orsay

s'identifica nella religione del bello e nelle dense sovrascritture d'ordine simbolista.

Dall'altra parte emerse la prima storiografia “moderna”, che si organizzò per provare a rispondere, innanzitutto, a due domande fin qui curiosamente disattese: chi fosse veramente il pittore denominato Carpaccio; cosa e perché avesse dipinto.

Rientra nell'ambito di una storiografia “positiva”, attenta alla comparazione formale fra tipologie ben ordinate di esemplari capolavori, il museo delle copie istituito per volontà di Charles Blanc, e che dell'enciclopedica sua *Histoire* si può ben considerare lo sviluppo museale. La raccolta fu inaugurata nel dicembre 1872 nell'ala occidentale del Palazzo dell'Industria negli Champs Elysées, edificato dall'architetto J.M. Viel in occasione dell'Esposizione Universale del 1855, sul modello del Crystal Palace ma in stile palladiano e con un grande ingresso monumentale.

Il cosiddetto “Musée Européen” consisteva in nove sale che raccoglievano 157 repliche dei più grandi capolavori della pittura europea, commissionate a una pletera di copisti sovvenzionati

da un programma ministeriale. Le opere vennero accuratamente disposte nel tentativo di ordinare, con una rigorosa tassonomia di scuole nazionali e regionali, gli sviluppi stilistici di cinque secoli di pittura. La gerarchia dei valori era chiaramente riflessa dal riparto proporzionale: si contavano trentatré Raffaello, quattordici Velázquez, nove Tiziano, sei Michelangelo, sei Rembrandt, quattro Poussin, quattro Giotto, e via declinando.

La terza sala, che un osservatore dell'epoca giudicò “une des plus séduisantes [...] celle des coloristes, des charmantes” raccoglieva i migliori esempi della scuola veneta: Tiziano, Sebastiano del Piombo, Veronese, Tintoretto, Palma, Bonifacio, e finalmente la copia che Edouard-Théophile Blanchard aveva appena tratto dal *Ricevimento degli Ambasciatori*. Un quadro giudicato, con buona pace di Ruskin, “le plus remarquable des huit tableaux composant la collection de la légende de Sainte Ursule”⁶⁶.

In realtà il dipinto di Blanchard (1844-1879), già allievo di Picot e di Cabanel, aveva costituito l'obbligatorio *envoi* annuale del Prix de Rome, che egli aveva conseguito nel 1868. Non è chiaro

se un simile tema, assai lontano dalle tradizionali consuetudini degli invii da Roma, fosse stato sollecitato dall'amministrazione dell'École, assai impegnata nel sostenere il progetto di Blanc. Certo è che la copia di Blanchard andava a colmare una lacuna ormai palmare. Ed egli stesso sembrò tener conto di quanto appreso nel copiare Carpaccio, per il dettaglio centrale del pulpito decorato a specchiature e dischi di porfido nel successivo dipinto *La lecture de l'Évangile* (Nizza, Museo Chéret)⁶⁷.

Accanto alla copia di Blanchard, il museo si arricchì di quello che Eugène Müntz definirà poi "un rayon du soleil de Venise", ossia le copie ad acquerello di Edouard Imer da Carpaccio, Cima da Conegliano, Tiziano e Bonifacio⁶⁸.

Furono invece frutto di commissioni pubbliche le copie del *Congedo degli ambasciatori* (fig. 5) e dell'*Incontro e partenza dei fidanzati* richieste nel dicembre 1871 rispettivamente a Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy (1842-1923) e ad Auguste-Alexandre Hirsch (1833-1912). I due dipinti furono consegnati nel giugno 1873, poco prima della soppressione della raccolta patrocinata da Blanc e della sua confluenza nelle collezioni dell'École des Beaux Arts⁶⁹.

Questi tre quadri furono le uniche copie tratte da antichi maestri che furono ammesse nella Salle du Conseil nel palazzo dell'École. In quella sede i tre episodi carpacceschi erano contornati da otto torchiere in stile Luigi XIV, due candelabre a tripode, una pendola Impero, e tutt'intorno, ordinati su due ranghi, i ritratti dei professori dell'antica Accademia e della stessa École⁷⁰. Per quanto sia bene essere cauti nell'attribuire valori simbolici alle ragioni, spesso d'ordine assai prosaico, di un ammobiliamento, mi pare che la presenza di Carpaccio in un simile Pantheon costituisca un chiaro segno indicativo della sua sorte.

È allora utile soffermarsi sugli autori di due di queste copie, e sul loro esito. Lecomte du Noüy s'era istruito presso l'atelier di Charles Gleyre per poi passare a quello di Gérôme, avviandosi a una cospicua carriera di pittore orientalista, garantita dal contratto con Goupil e culminata con la Legione d'onore nel 1876 e una medaglia d'argento nel 1889⁷¹. Hirsch proveniva ugualmente dallo studio di Gleyre, ma s'era affinato pure con Flandrin, adeguando la sua indole a quadri di gusto *neo-gréc* e orientali, in un percorso non dissimile.

Ai copisti che abbiamo menzionato si può aggiungere Gabriel

Ferrier (1847-1914), che nel 1876 da Roma inviò un *San Giorgio che uccide il drago*⁷². Che il decoratore dei corridoi quarantasette metri quadri di *plafond* del ristorante della Gare d'Orsay (1900) avesse in gioventù copiato Carpaccio è contraddizione solo apparente. In fin dei conti, un simile brioso neotiepologismo non era altro che la versione evoluta e virtuosistica dell'assai meno artefatto decorativismo di Carpaccio: quello stesso che aveva mosso quindici anni prima Moreau e Delaunay, Tissot ed Henner. Però con una differenza sostanziale. Lì i modelli figurativi dedotti dalle tante figure ritagliate e osservate nel dettaglio era conseguenza dell'avvertita crisi della pittura di storia, di una didattica per così dire "autogestita", nonché dell'insofferenza di un gruppo di pittori assai meno *officiels* dei copisti della Terza Repubblica. Presa invece nel suo più vasto insieme compositivo, la pittura di Carpaccio offrì a questi ultimi una larga e sontuosa superficie decorativa.

Le architetture dei quadri veneziani, già apprezzate da Ruskin per il valore di documento originale, fornirono all'eclettismo della Terza Repubblica i modelli per le quinte di una scenografia elaborata. In Carpaccio si apprezzavano ora le messinscena magniloquenti e le larghe partizioni decorative, riconoscendo in esse la più stringente attualità. Come scrisse un osservatore dell'epoca:

Les Bellini déjà, les Vittore Carpaccio, s'efforcent plus que tous leurs rivaux de remplacer en quelque sorte la tapisserie par leurs tableaux. S'ils font des tableaux de chevalet, ils exécutent aussi des suites comme la Légende de sainte Ursule ou la décoration de San Giorgio degli Schiavoni, ou des compositions comme la Procession de Saint Marc. La préoccupation d'avoir des fonds très compliqués, aux architectures savamment combinées, est aussi plus vive que partout ailleurs⁷³.

Celebrando, in occasione del Salon del 1874, i nomi di Leneveu, Delaunay, Puvis de Chavannes, Galland, Moreau e, più d'ogni altro, Baudry, un critico attento come Louis Gonse poté inoltre osservare:

Certains ormes du grand art sont devenues impraticables à notre scepticisme et à notre positivisme. Cependant un champ

66 L. Auvray, *Le Musée européen*, Paris 1873, p. 50; la scelta delle copie (l'elenco è alle pp. 115-118) venne contestata da H. Delaborde, *Le musée des copies*, in "Revue des deux Mondes", 1 mai 1873, pp. 209-218 in ragione di una tradizione "bien française" che l'eccesso di copie da maestri italiani avrebbe teso a sovvertire; cfr. P. Duro, *Le musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 93, 1985, pp. 283-313.

67 Parigi, École Nationale des Beaux Arts, Env. Pture 47; P. Duro, *Le musée des copies*, cit., p. 289, n. 26. Su Blanchard ancora utile il *Catalogue de tableaux [...] par Edouard Blanchard*, Paris 1880; un encomio della copia di Carpaccio in C. Clément, *École des Beaux Arts. Envois de Rome*, in

"Journal des débats", 11 décembre 1873, p. 2.

68 E. Müntz, *De l'École des Beaux-Arts*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXX, 1890, p. 286.

69 Parigi, École Nationale des Beaux Arts, invv. MU 2449 e 2452; P. Duro, *Le musée des copies*, cit., nn. 93, 74; F. Castellani, "Balbutier la langue de Titien", cit., p. 99. La copia di Lecomte du Noüy risulta peraltro di 338×305 cm rispetto ai 280×253 cm del *Congedo* (*Musée Européen*, "Journal des débats", 26 novembre 1873).

70 E. Müntz, *Guide de L'École Nationale des Beaux-Arts*, Paris 1889, pp. 199-204.

71 *From Homer to the Harem: The Art of Jean Lecomte du Noüy*, catalogo della mostra (New York, Dahesh Museum of Art), a cura di R. Diederen, New York 2004.

72 "Narrateur incomparable et amusant" è il giudizio che ne trasse G. Rouchés, *L'École des Beaux-Arts. Aperçu historique et guide à travers les collections*, Paris 1924, p. 42; un ricordo sull'envoi del 1876 in G. Berger, *Expositions des envois de Rome*, in "Journal des débats", 6 juillet 1877, p. 2. Ferrier risulta aver presentato al Salon 1878 un'altra copia tratta dal ciclo di Sant'Orsola (V. Champier, *L'Année Artistique*, cit., p. 103). A quella data le copie di Carpaccio erano disperse tra la sala Melpomène e il primo piano del Palazzo degli Studi. Le collezioni si erano nel frattempo arricchite della copia di *Santo Stefano e i dottori* di Brera realizzata da Fernand Sabatté come *envoi de Rome* nel 1904.

73 E. Molinier, *Venise. Ses Arts décoratifs ses Musées et ses collections*, Paris 1889, p. 30.



5 Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy, *Les Ambassadeurs d'Angleterre prenant congé du Roi*. Parigi, École Nationale des Beaux Arts

fécond et magnifique, qui a été admirablement cultivé à la Renaissance, mais non épuisé, s'ouvre à l'ambition et à l'activité de nos artistes, celui de l'art décoratif et monumental⁷⁴.

Non mi sembra inutile ricordare che la maggior parte dei pittori cui si riferiva Gonse erano passati, nella pluralità dei modi che fino a qui si son visti, attraverso un'istruzione italiana e un'ispezione non secondaria dell'esempio di Carpaccio. Tuttavia, a far parlare di sé in quel Salon fu un altro autore, con un'opera che intendo leggere qui in relazione a Carpaccio.

Un'ipotesi su Gérôme

L'Eminence Grise (1873, Boston, Museum of Fine Arts; fig. 6) è tra i dipinti famosi di Jean-Léon Gérôme⁷⁵. La scena ricostruisce la scalinata del palazzo di Richelieu, distrutto dalla Rivoluzione. Il personaggio che scende le scale dopo il quotidiano incontro mattutino, è il frate cappuccino Père Joseph, al secolo François Le Clerc du Trembly, confessore del Cardinale e vera personificazione del potere appartato e discreto. Insensibile alle lusinghe dei postulanti, il venerabile religioso è assorbito nella lettura del suo breviario, simulando un'apparente noncuranza per le cose di mondo. Il suo proverbiale distacco era ricordato dal cartellino che accompagnò la sua presentazione: "Et quand les courtisans le saluaient il fait semblant de lire son bréviaire et de ne pas les apercevoir"⁷⁶.

La stesura impercettibile della patina pittorica, gli effetti brillanti di luce, i colori smaltati, l'iperrealismo dei dettagli furono aspetti che premiarono il quadro come epitome della più lustra e meticolosa prassi accademica. Presentata al Salon del 1874, l'opera vinse infatti la medaglia d'oro. L'attribuzione del premio fu tuttavia oggetto di critiche. Per formato (68,6×101 cm) e soggetto (la riduzione dell'*exemplum virtutis* ad aneddoto), il dipinto sembrava piuttosto rientrare nella categoria minore della pittura di genere⁷⁷.

E, in effetti, Gérôme aveva a suo modo qui innovato il quadro di genere, mettendo la sua strabiliante e ineguagliata perizia tecnica alla prova su Carpaccio. Nell'estate del 1873 infatti Gérôme fu in grado di assistere all'ingresso, nelle collezioni dell'École Nationale des Beaux Arts, della copia del *Congedo degli ambasciatori* realizzata da Lecomte du Noüy. È difficile credere che il maestro non si sia soffermato almeno un poco sulla copia appena compiuta da uno dei suoi più promettenti allievi. Sembra anzi che egli l'abbia voluta studiare in alcuni dettagli.

È certo vero che Gérôme, accuratissimo nella restituzione pressoché letterale dei particolari, abbia tratto dalle fonti a stampa l'immagine della residenza di Richelieu, come del volto

dell'immagine del frate. La struttura complessiva della scena, tuttavia, sembra risentire dello studio del dipinto di Carpaccio. La spettacolare soluzione delle tarsie marmoree del Palazzo Reale fu convertita nel grande arazzo sospeso alla parete dello scalone. La teoria delle figure incedenti da sinistra verso destra venne invertita, serrata e posta in diagonale. La grande colonna che in primo piano a sinistra introduce e detta la profondità teatrale del dipinto riecheggiava la cesura verticale della lesena policroma.

Molte sono le figure d'eloquente rassomiglianza. In particolare ve n'è una, quella del dignitario al centro della composizione che detta allo scritturale un dispaccio, assai prossima – anche per il tramite delle tinte un po' slavate scelte dal copista – alla figura del curioso che, ormai sulla seconda rampa di scale, si volta per gettare un ultimo sguardo al frate. Certo vi sono allusioni e pezzi di bravura squisitamente alla Gérôme, come i riflessi del sole mattutino che bagnano le pareti scivolando lungo una diagonale opposta precedente: una soluzione che troviamo e troveremo poi nelle tante scene di hammam. Pure, la sintassi della narrazione, che prevede un personaggio principale in raccordo con un gruppo di figure, legato a un secondo gruppo di osservatori nel quadro, che si riflettono negli spettatori al di fuori d'esso, è soluzione comune ai due dipinti, e uno dei modelli più alti del Carpaccio narrativo⁷⁸.

La magistrale resa dell'affollamento curioso, l'accorta scansione ritmica delle gesticolazioni e anche, infine, la studiata alternanza tra le tonalità dei paludamenti, con i velluti rossi inframmezzati da bluse nere inchiostro, sembrano tutti elementi in grado di testimoniare il proficuo studio.

Poco più tardi, nel 1878 Gérôme realizzò un dipinto intitolato *Ricevimento del Duca di Condé a Versailles*, dove impiegò nuovamente i costumi seicenteschi fatti appositamente confezionare per *L'Eminence Grise*. L'architettura venne ripresa da un'antica stampa che ritraeva la distrutta scalinata Le Vau a Versailles, ma la struttura compositiva del quadro risente ancora del capolavoro di quattro anni prima, e l'affollamento delle figure incuriosite che si affacciano sulle due rampe di scale, cadenzate dal ritmo verticale delle aste di bandiera, sembrano ancora una volta riecheggiare i ritratti di gruppo di Carpaccio. In modo analogo, la soluzione del grande arazzo con lo stemma a scaglioni del Cardinale anticipa quelle spettacolari messinscene dei dipinti di gusto orientalista, come il *Mercante di tappeti* 1887 (Minneapolis Institute of Art).

Una fortunamondana

La copia di Lecomte du Noüy era nata per esigenze di documentazione didattica. Conforme alla sua natura e all'uso del

74 L. Gonse, *Salon des 1874*, in "Gazette des Beaux-Arts", IX, 1874, pp. 497-524.

75 G.M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme, with a catalogue raisonné*, London 1986, pp. 96, 234 cat. 233.

76 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, archi-*

itecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1874, Paris 1874, p. 115.

77 J. House, *History Without Values? Gérôme's History Paintings*, in "Journal of The Warburg and Courtauld Institutes", LXXI, December

2008, pp. 261-276, sulla ricezione dell'*Eminence grise* e la controversia sul premio al Salon del 1874.

78 Cfr. per quest'ultimo aspetto P. Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia 1992, pp. 186-199.



6 Jean-Léon Gérôme, *L'Eminence grise*. Boston, Museum of Fine Arts

tempo, il suo destino fu quello di veder defluire alcuni suoi elementi nell'elaborazione di un fantasioso ed eclettico repertorio. Si trattava certo di un gusto per i "primitivi" che, ben altrimenti manipolato rispetto al sontuoso mestiere e alla padronanza enciclopedica di Gérôme, fatalmente poteva stingere in declinazioni *d'en bas*, di disinvolto e spesso meschino accademismo.

Il prezzo per l'assunzione di Carpaccio nel novero della grande arte veneziana era, in fondo, quello della neutralizzazione d'ogni suo aspetto dottrinale o cristiano, che disattendeva gli sforzi di quanti, da Rio a Ruskin, s'erano impegnati nel certificarne, veri o presunti che fossero, i distintivi tratti religiosi o ideologici. "Les épisodes de l'Évangile – riconobbe il critico Georges Lafenestre, compendiando in poche parole tutto questo fenomeno – entre ses mains deviennent des simples tableaux de genre", concludendo che "On ne saurait donc s'étonner des sympathies qu'il inspire de notre temps"⁷⁹.

La contrazione dell'immagine divina a motivo pittoresco collimava con quell'idea di religiosità al di fuori del soprannaturale e del miracoloso che Ernst Renan aveva contribuito a diffondere sin dal 1863 con la sua *Vie de Jésus*. Lo scetticismo illumi-

nato di Renan consentì un'esegesi razionalistica dei testi sacri. Essa privilegiava la rappresentazione dei personaggi vivi anche a costo del loro cedimento a motivi più o meno pittoreschi. In questo quadro di riferimento, che costituì per almeno due decenni un formidabile caso di guerra culturale, le leggende cristiane di Carpaccio potevano deporre senza difficoltà i loro tratti pietistici e miracolosi assumendo i toni d'una piacevole ambientazione⁸⁰.

Quello che il pittore guadagnò fu infatti una clamorosa fortuna, per così dire "mondana", di cui è bene in conclusione raccogliere almeno qualche traccia.

Questa presenza non era più dovuta soltanto ai prestiti, più o meno letterali, di grandi e piccoli maestri di passaggio a Venezia, come il *Federico Barbarossa ai piedi del Papa* di Albert Maignan (1875, Amiens, Musée de Picardie) stipato di figurine dedotte dai teleri dell'Accademia. I contrassegni di questa rinomanza diventavano ormai percepibili a un livello di più ampia divulgazione, e punteggiano molte pagine coeve.

Rovesciando una ben consolidata gerarchia, nell'amabile *Guide de l'amateur au musée du Louvre* Théophile Gautier annotò che nel

79 G. Lafenestre, *La peinture italienne*, Paris s.d. [1885], p. 321.

80 D. Bierer, *Renan and His Interpreters: A Study*

in French Intellectual Warfare, in "The Journal of Modern History", 25, 1953, 4, pp. 375-389; A. Pitt, *The Cultural Impact of Science in*

France: Ernest Renan and the Vie de Jesus, in "The Historical Journal", 43, 2000, 1, pp. 79-101.

Concerto campestre i due personaggi maschili “ont d’élégants costumes vénitiens dans le goût de ceux de Vittore Carpaccio”⁸¹; e sebbene in un’altra guida d’altrettanto garbato intrattenimento si osservava nel *Santo Stefano* l’“œuvre d’un primitif attardé au milieu d’un monde nouveau”, avvertendo come l’opera fosse “tout à fait insuffisant pour faire bien connaître Carpaccio”, è pur vero che la collocazione fra i *bibelots* di fine secolo sembrava in tal modo potersi compiere⁸².

Octave Mirbeau ammirò due Carpaccio “originali” nell’atelier del pittore Loys Jambois, in un allestimento assai *à la page* condiviso con opere di Rossetti e Burne Jones, dell’immane Bottecelli, e “tout un arsenal compliqué d’armes ancienne et damasquinées”⁸³. In una nota del 1884, Jules Claretie volle intravedere in De Nittis un Carpaccio moderno. La cronaca mondana prendeva la propria rivincita sulla narrazione religiosa e sul mistero confessionale, consolidando quell’ambivalenza tra sacro e profano che divenne la non minore delle clausole interpretative del pittore veneziano⁸⁴.

Il giudizio di “peintre naïf, ingénieux et charmant” si fece strada in tutte le possibili declinazioni della pubblicistica⁸⁵. Lo stesso Edouard Manet fece sapere di apprezzare quelle opere che testimoniavano “la grâce naïve des enluminures de missel”. L’entusiasmo che trapela nelle lettere veneziane di Renoir ad Ambroise Vollard era, a quel punto, assai distante dall’ammirazione di quanti avevano studiato Carpaccio vent’anni prima. Ciò che colpiva Renoir era la vocazione alla cronaca contempo-

ranea senza infingimenti (“C’est un des premiers qui ait osé faire des gens se promener dans la rue”) e con un dato realistico che non era difficile veder riverberato nell’incessante turbinio della *ville Lumière* degli impressionisti⁸⁶.

Qualche anno dopo Léon Rosenthal poteva confermare d’aver osservato nel ciclo di Sant’Orsola “autant d’épisodes où le peintre a renfermé toute la pompe, toute l’éclat de la vie de son temps, qu’il a déployés dans des panoramas superbes, multipliant avec une abondance inouïe des détails pittoresques, véritable encyclopédie où revit, pour nous, toute une civilisation”. Una simile lettura confermava il luogo comune della pittura-repertorio, nel momento stesso in cui la privava di ogni significativo ed efficace valore; poiché, come venne dichiarato dallo stesso autore, “Les peintres vénitiens ont toujours considéré leurs sujets comme des thèmes indifférentes, prétextes à de séduisants développements”⁸⁷.

Di “séduisants développements” divenne piena la letteratura di quanti, fra Italia e Francia, intorno al 1880 e per almeno un paio di decenni, contribuirono a iscrivere Orsola, e per il suo tramite Carpaccio, nel novero di quell’estetismo che procederà, in accorta distanza, con il decoro scientifico dell’esegesi di Pompeo Gherardo Molmenti⁸⁸, come della letteratura di Marcel Proust e Maurice Barrès, e dopo ancora della pittura di De Chirico e Casorati: ma questo è già l’avvio della riconsiderazione novecentesca del problema.

81 T. Gautier, *Guide de l’amateur au musée du Louvre*, cit., p. 52.

82 F.A. Gruyer, *Voyage autour du Salon carré au musée du Louvre*, Paris 1891, p. 147.

83 O. Mirbeau, *Ecrits sur l’arts*, V, Paris 1877, p. 1.

84 J. Claretie, *La vie à Paris, 1884*, Paris 1884, p. 375.

85 E. Cabrol, *Notes de voyage. Naples, Rome, Florence,*

Bologne, Venise, Milan, Turin, Paris 1883, p. 161.

86 Le ‘memorie’ di Manet e Renoir in A. Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*, Torino 1978, p. 122 e, con qualche imprecisione, p. 305.

87 L. Rosenthal, *Venise, reine de la couleur*, Paris 1899, pp. 12-14.

88 Ho anticipato una parte di questi temi in *Old*

Masters, New Stereotypes, Carpaccio as Pathway to Prendergast’s Venetian Scenes, in *Prendergast in Italy*, catalogo della mostra (Williamstown, Williams College Museum of Art; Venezia, Peggy Guggenheim Collection; Houston, The Museum of Fine Arts), a cura di N. Mowll Matthews, E. Kennedy, New York 2009, pp. 137-145.