

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Francesca Castellani

«AU-DESSUS DU TEMPS ET DES SYSTÈMES,
AU-DESSUS DE TOUTE CONTESTATION».

LA «FORZA GENERATRICE» DEL MODELLO VENETO
NEL RINNOVAMENTO PITTORICO FRANCESE A METÀ OTTOCENTO

Est-il légitime d'envisager une histoire de l'art... qui aborderait en termes stylistiques le rapport que les artistes entretiennent envers leurs modèles et la façon dont ils les ont intégrés, assimilés, exploités...?
(Jean-Pierre Cuzin, 1993)

È possibile impostare una riflessione sul formarsi di categorie storico-artistiche che parta dalle percezioni degli artisti? Vale a dire da quel bagaglio di nozioni operative e intellettuali, frutto di proiezioni ardenti e sofisticate, attraverso le quali gli artisti hanno individuato e “reinventato” i loro modelli, spesso a un punto di convergenza con analoghe percezioni dei critici e degli storici dell’arte? Questa convergenza, a mio avviso, è metodologicamente rilevante e su tale crinale, a metà strada tra storia della storia dell’arte e storia della produzione artistica, vorrei collocarmi per ragionare sui tracciati entro cui va, progressivamente, fissandosi un canone culturale – quello della pittura veneta – in un momento e in un luogo centrale per la produzione artistica occidentale: la Francia intorno al 1850.

In concomitanza, se non in anticipo, con le posizioni di una storia dell’arte in consolidamento, l’interesse specifico degli artisti francesi sembra infatti costruire un preciso “carattere” della «scuola veneziana», a forte connotazione procedurale, per molti aspetti affine e complementare alle categorie sviluppate dalla storiografia. Un argomento che gli studi hanno affrontato parzialmente, per lo più in termini di appropriazione stilistica o di fortuna critica¹; e complesso al

¹ Come bibliografia di riferimento sul recupero della pittura veneziana nell’Ottocento francese – escludendo gli interventi monografici su singoli artisti – FRANCIS HASKELL, *Tiepolo e gli*

punto da intrecciare il meccanismo “a vista” delle istituzioni e le correnti carsiche del gusto, il potere consolidato della tradizione e la forza inversa, ma di pari potenza, esercitata dalla spinta individuale, dal desiderio di distinguersi dalla volontà di rinnovamento o di sovversione... In una simile cornice mi sembra utile illustrare il caso di un artista le cui scelte soggettive non si mostrino isolate ma, al contrario, rispondano a uno scarto interno al sistema ufficiale: Charles-Raphaël Maréchal, «fils» del più noto Charles-Laurent Maréchal de Metz.

Nonostante oggi se ne sia quasi perduto il nome, negli anni cinquanta Maréchal era avviato a una carriera più che promettente, culminata nel 1860 con l'incarico di decorare il Grand Salon nei nuovi appartamenti di Napoleone III al Louvre². Poteva contare sulla solidità della bottega

artisti del secolo XIX, in *Sensibilità e razionalità del Settecento*, a cura di Vittore Branca, atti del Corso Internazionale d'Alta Cultura (Venezia, Fondazione Cini, 1965), Firenze, Sansoni, 1967, II, pp. 481-497; ID., *Le Concert champêtre de Giorgione et ses admirateurs*, «Journal of the Royal Society of Arts», 1971, pp. 543-555; ID., *The old masters in XIX Century French Painting*, «The Art Quarterly», 1971, n. 34, pp. 55-86; ID., *Rediscoveries in Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1976; ALBERT BOIME, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971, 2 ed. New Haven, Yale University Press, 1986; *Copier-Créer. De Turner à Picasso, 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogo della mostra a cura di Jean-Pierre Cuzin (Paris, Louvre, aprile-luglio 1993), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993; FRANCESCA CASTELLANI, «L'éclat de la lumière et le luxe de la couleur». *Un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettagno (Venezia, Fondazione Cini, agosto-novembre 1997), Venezia, Marsilio, 1997, pp. 134-145; EAD., «...Balbutier 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 XIX et XX siècles. Entre tradition, modernité et création*, atti del convegno (1798-1997. Deux siècles d'histoire de l'Académie de France à Rome. *L'artiste, ses créations et les institutions*, Roma, Villa Médicis, 25-27 settembre 1997), Paris, Somogy, 2002, pp. 93-106. Concentrati sulla fortuna dei “primitivi” veneziani; GENNARO TOSCANO, *Paris-Venise 1857-1860. Delaunay, Henner, Moreau et les primitifs vénitiens*, in *Venise en France. Du romantisme au symbolisme*, a cura di Claire Barbillon e Gennaro Toscano, atti delle giornate di studio (Paris, Ecole du Louvre, 10-11 mai 2004), Paris, Ecole du Louvre, 2006, pp. 183-211; ID., *Giovanni Bellini et la France (XVI-XX siècle): les aléas d'une reconnaissance*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 209-214; ALESSANDRO DEL PUPO, *L'invenzione necessaria. Appunti per la fortuna di Carpaccio in Francia nel primo Ottocento*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 2005, n. 10, pp. 72-80.

² L'insieme si compone di un soffitto e quattro lunette, dedicati a *Les etapes de la construction du Louvre*: ANNE DION TENENBAUM, *Les Appartements de Napoléon III du Musée du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Su Charles Maréchal fils (1818-1886) le fonti biografiche sono estremamente scarse: è menzionato in MICHAEL BRYANT, *A biographical and critical dictionary of living painters and engravings*, London, Bohn, 1866 come pittore di genere, ma non compare in altri repertori.

familiare: il padre, maestro nella decorazione di vetrate, si era fatto un nome alla Great Exhibition del 1851 fino a ottenere, nel 1855, la Légion d'Honneur per l'esecuzione di due emicicli al Palais de l'Industrie, prima grande vetrina internazionale del Secondo Impero. Charles *fi*ls aveva consolidato la sua formazione all'Ecole des Beaux-Arts con Jean-Baptiste Regnault; e è quindi con tutti i crismi di un talento educato ma, nel contempo, con un'apertura agli aspetti operativi derivatagli dalla prassi nell'impresa familiare che nel 1853 chiede e ottiene dal Ministère de la Maison de l'Empereur (da cui dipendono, in quel momento, la Direction des Beaux-Arts e la stessa Ecole) l'incarico di un viaggio di studio in Germania, Italia e Spagna «à l'effet de faire dans les principaux musées de ces Pays, une suite d'Etudes relatives à la Peinture»³.

«La Peinture», e non “des peintures”: la maiuscola nell'intestazione evidenzia, insieme al carteggio ufficiale col Ministero, la caratura ideale e istituzionale della missione. Non un viaggio di formazione – il che non giustificerebbe il finanziamento ministeriale, né l'autonomia rispetto ai protocolli dell'Ecole – ma una ricognizione critica, oltre che procedurale, su fonti poco praticate della tradizione, mirata a un deciso rinnovamento dell'insegnamento accademico. Lo rivela il brano che segue, datato Dresda 14 maggio 1854:

Suivant un préjugé d'Ecole, on ne peut apprendre à devenir coloriste comme on apprend à devenir dessinateur... C'est en effet ce qui a bien dans la plupart de nos ateliers modernes, où l'on commence l'étude de la couleur par celle des gammes les plus indéchiffrables de la création, celles gammes qui se fondent en nuances insensibles sur ce corps humain. C'est avec les tons rompus de la chair et bientôt après avec les tons absolus des draperies monochromes, que nos rapins apprennent à balbutier la langue de Titien. Faut-il s'étonner que ceux-là seuls qui sont doués d'une organisation merveilleuse, puissent devenir coloristes avec un tel enseignement⁴?

La lettera entra nel cuore di una questione cruciale per il sistema artistico francese, quella dei metodi della formazione pittorica al-

³ Le lettere sono conservate in PARIS, *Archives Nationales* (d'ora in poi ANF), F21-485, 2287. Ne ho pubblicato stralci in CASTELLANI, «L'éclat de la lumière» ed EAD., «... Balbutier la langue de Titien», *passim*.

⁴ ANF, F21-485, 2287, Lettera da Dresda, 14 mai 1854.

l'École des Beaux-Arts, come è noto rivolta monoliticamente al disegno. Una questione risolta di lì a un decennio dalla riforma di Prosper Mérimée e Viollet Le Duc, nel 1863, ma che evidentemente si avverte già come scottante, anche per la spinta della concorrenza straniera; ed è bene ricordare che il committente di Maréchal – l'amministrazione ministeriale – sarà il mandante e il principale attore della riforma. È legittimo quindi ipotizzare che la *mission* del giovane artista rientri in una preliminare quanto precoce opera di riflessione.

La posta in gioco è altissima: dalla qualità della formazione, dalla sua capacità di rinnovamento, dipende il primato stesso della Francia sulla scena artistica e sul mercato contemporaneo, insidiato ad esempio dalla crescente fortuna dei pittori inglesi (e Maréchal, che ha certo accompagnato il padre alla Great Exhibition del 1851, deve saperlo bene). L'indice è puntato su quella che comincia a mostrarsi come una delle maggiori carenze dell'insegnamento accademico: il mancato esercizio del colore, delegato ad *ateliers* esterni e quindi estromesso dal suo sistema di valori e dalle sue garanzie di qualità. Maréchal è chiaro: «Et le préjugé dont je viens de parler n'a pu naître que là où la couleur était moins bien enseignée que le dessin». In questa anacronistica preclusione, dove cause e risultati sembrano alimentarsi fatalmente a vicenda, pesa senz'altro il primato classicista ancora dominante, perfettamente incarnato da questa considerazione di Jean-Auguste-Dominique Ingres: «L'École des Beaux-Arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin; mais le dessin c'est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours»⁵.

È evidente qui che al merito «materiale» non va disgiunta l'ideologia culturale. In una scala di apprendimento basata, tra l'altro, sull'esercizio della copia, la questione dei modelli è sostanziale. È l'ideologia che governa l'*hemicycle* di Paul Delaroche all'École, vero e proprio palinsesto del precetto accademico: quasi una tavola del sistema periodico che, al posto degli elementi chimici, segni le “frequenze” del gusto ufficiale. Nella calibrata e quanto mai politica disposizione dei

⁵ Dalla *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts adressée au maréchal Vaillant*, Paris, Didier, 1863, cit. in GÉRARD MONNIER, *L'art et ses institutions en France (de la Révolution à nos jours)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 71.

maestri, troviamo i disegnatori a destra (il lato per così dire *perbene*) e a sinistra i coloristi: i veneti (Veronese, Tiziano, Bellini dal *Doppio ritratto* al Louvre, un baffuto Giorgione), gli spagnoli (Velàzquez, Murillo), i fiamminghi (tra i vari nomi Rembrandt, Rubens, Van Dyck). Un raggruppamento che sembra anticipare l'itinerario di Charles Maréchal, anomalo rispetto ai viaggi canonici nel *côté* ufficiale: Dresda, la Spagna e Venezia, escludendo Firenze e Roma. Non è un caso che il pittore, nella sua proposta di revisione, metta in discussione non il primato formativo della copia – l'«alfabetizzazione al colore» va sempre esperita sulle opere del passato: dove apprendere «la langue de Titien» se non copiando i suoi stessi testi, sull'esempio delle botteghe antiche? – ma la gerarchia dei modelli.

Là [dans les anciennes écoles] les maîtres initiaient les élèves aux principes de leurs combinaisons en leur faisant d'abord copier leurs ouvrages [...]. Si l'impulsion donnée par les grands coloristes a été aussi fructueuse que les exemples des dessinateurs, n'est-il pas possible de trouver la source où ils ont pensé leurs trésors, et d'en tirer, sinon la force qu'ils ont due à leur génie, du moins les éléments avec lesquels ils ont exercé⁶?

E da Venezia, due anni dopo, gli accenti sull'esemplarità della scuola veneziana si fanno ancora più perentori, sostenuti da una maturata prospettiva storicista:

Cet art a-t-il accompli sa destinée toute entière? Restera-t-il sans enseignement pour l'avenir parce-qu'il a suivi la perte des choses humaines et subi la sort des plus belles créations? L'admiration qu'il inspire aux artistes et la nature de sa puissance decorative, qui en fait l'accompagnement obligé de toutes les situations prospères, ne permettent pas de penser que ses chefs d'oeuvre soient moins pourvus de force génératrice que ceux des grecs, des toscans et des romains... Le martyr de S.t Pierre dominicain, du Titien, et le plafond de la Sala del Collegio, de Véronèse, répondraient seuls aux dénégations les plus absolues. Ces merveilles, dans lesquelles le génie semble avoir dépassé ses limites et soulevé la voile qui couvre ses futurs enfoutements, sont au-dessus du temps et des systèmes, au-dessus de toute contestation⁷.

⁶ ANF, F21-485, 2287, Lettera da Dresda, 14 mai 1854.

⁷ Ivi, Lettera datata «Venise, le 17 mars 1856».

Se non è la prima volta, nel corso del XIX secolo, che si guarda alla pittura lagunare per le virtù del cromatismo e dell'illusionismo decorativo, l'enunciato di un paradigma fondativo paritetico, se non superiore, a canoni più frequentati trova forse per la prima volta una perorazione appassionata dall'interno del sistema accademico. È evidente, dalle espressioni di Maréchal, quanto quel «*prejujé d'École*» contro il colorismo si fosse travasato, quasi per proprietà transitiva, in un pregiudizio contro la scuola veneziana, che appare un modello sospetto proprio per quelle qualità *pittoresche* che da Boschini in poi ne avevano fatto la fortuna e decretato, in regime classicista, la sfortuna: la seduzione epidermica dei pigmenti, la velocità esecutiva, la *verve* narrativa. Basta interrogare i registri degli *envois* e i relativi commenti dei Directeurs dell'Académie de France à Rome - testa di ponte del viaggio d'istruzione accademico, fermente irreggimentata in un programma che prevedeva copie al primo e al penultimo anno - per averne una flagrante conferma⁸. Tra il 1820 e il 1856 le copie da maestri veneziani sono molto rare (a eccezione di Tiziano che ne ottiene quattro: ma è in prevalenza Tiziano giovane, con la *Venere* e il *Concerto* degli Uffizi e l'*Amor sacro e Amor profano* della Galleria Borghese, in certo senso più "acomodante" del poderoso Tiziano maturo) e decisamente osteggiato è il soggiorno in laguna. Fors'anche per ragioni politiche, gli itinerari raccomandati ai *pensionnaires* fuori Roma toccano quasi esclusivamente Napoli, la Toscana e Firenze. E quando nel 1837 il borsista Eugène Rogier⁹ chiede il rimborso per un viaggio a Venezia e Padova (dove esegue una rara copia del *Marito geloso* di Tiziano alla Basilica del Santo), il Direttore Ingres gli oppone un severissimo rifiuto: «on ne payer point un pensionnaire qui va faire sa copie à Venise. Son voyage de Rome à Venise encore moins»... Gli fa eco il *Rapport* all'Institut dell'anno seguente, 1838: «On ne peut pas que le blâmer d'être allé chercher si loins un sujet qui a sans doute du mérite, étant du Titien, mais qui ne pouvait lui offrir aucunes de

⁸ Ho monitorato i registri dell'Académie e pubblicato i dati sulle copie dei *pensionnaires* e sui loro viaggi a Venezia in CASTELLANI, «...*Balbutier la langue de Titien*», cui rimando per informazioni più puntuali e approfondite.

⁹ Allievo di Hersent, non a caso si trasferirà in un luogo ancora più sospetto: l'Oriente, dove lo incontrerà Gustave Flaubert (Ivi, p. 96).

ces précieuses qualités de ce grand maître»¹⁰. Analoghe riserve trapelano dal giudizio sulla prova d'invenzione conclusiva presentata nel 1837 da François Féron, un allievo di Gros che, dopo aver soggiornato a Venezia e copiato Veronese, sceglie un tema tratto dall'*Histoire de la République de Venise* di Daru, *Pisani delivré de prison par le peuple de Venise*:

L'Académie aurait préféré que M. Féron eût fait choix d'un sujet qui en place de simarres et de pantalons mi-partis à plusieurs couleurs lui aurait donné bien à développer un grand Etude du Nu, un bel agencement de draperies, la Variété de passions rendues sous des traits nobles, et de vigoureuses expressions soutenues par un dessin¹¹.

Il “vizio pedagogico” che inficia il magistero della pittura veneta, all'Ecole des Beaux-Arts, consiste dunque in ciò che diventa una qualità per Maréchal: la varietà delle pose e delle figure, l'aspetto brillante e seducente del cromatismo – o per usare le parole stesse dell'artista – «l'éclat de la lumière et le luxe de la couleur»:

En effet, soit qu'ils eussent à peindre la dévotion ou la volupté, la joie ou la douleur, l'énergie ou la grâce, – soit qu'ils dussent orner une église ou un palais, une salle capitulaire ou un boudoir, les maîtres vénitiens répandaient partout le luxe du puissance qui donne à leurs oeuvres l'empreinte du faste et l'accent de la virilité. [...] Ainsi Titien peut avoir plus de concision, d'ardeur et d'harmonie, – Véronèse plus d'abondance, de placidité et de fraîcheur, – Tintoret plus de fougue et d'audacieuses oppositions; mais tous trois (en m'arrêtant à ce grands noms) ont pour principe de composition la plénitude et le mouvement; pour moyens, la multiplicité des figures, la richesse des dispositions accessoires, l'éclat de la lumière et le luxe de la couleur. Tous trois reproduisent des types et des colorations empruntés aux races et aux produits naturels de Venise et de l'Orient; tous trois emploient comme fonds le paysage et l'architecture auxquels ils somment des tons neutres qui servent de repoussoir aux couleurs franches; tous trois adoptent une distribution de lumière et

¹⁰ *Ibid.* Sa di paradosso che Ingres si fosse fermato a Venezia nel 1834, scendendo a Roma per assumere l'incarico a Villa Medici. Tra le sue copie da Tiziano il cosiddetto *Aretino* del Louvre – modello per la sua tela del 1815 – o il viso del giovane monaco dal *Concerto* di palazzo Pitti a Firenze (ca 1820).

¹¹ CASTELLANI, «... *Balbutier la langue de Titien*», p. 95.

d'ombre, de tons sourds et brillants, qui amènent l'attention sur les points essentiels – une alternance de colorations foncées et claires qui découpent les masses et individualisent la couleur – une dégradation des tons qui les fait vibrer indépendamment de leur juxtaposition¹².

Filtra chiaramente da queste lettere – ed è quanto ci interessa – lo sforzo normativo di individuare un «carattere» unitario della pittura veneziana; e, non ultimo, filtra attraverso la visione intensamente materiale e procedurale di un artista. Un carattere che sembra corrispondere in massimo grado a un principio di varietà, di vitalità e vigore espressivo, travasati spontaneamente nell'esuberanza cromatica; e a un naturalismo inteso come effetto di una consanguineità necessaria con il contesto fisico e la comunità che lo ha prodotto, l'impero commerciale di Venezia nel Cinquecento. La lettera del 17 marzo 1856 è particolarmente interessante. Appoggiandosi all'autorità di un «auteur des études sur les beaux-arts» di cui purtroppo non svela il nome¹³, Maréchal sembra spingersi a considerazioni sulle relazioni tra una società, un ambiente atmosferico e geografico e la sua produzione artistica:

S'il est vrai, comme le dit l'auteur des études sur les beaux-arts, que rien n'est indifférent à la formation de l'art chez un peuple, l'épanouissement de l'école vénitienne au milieu des prospérités d'une cité merveilleuse devait produire les peintures opulentes ou nous voyons briller la vie dans sa force et dans sa splendeur. [...] Ce concours des influences et du génie produisit des tendances si entraînant et aboutit à des procédés si arrêtés, qui ceux-là même qui contribuèrent le plus à les établir, duront, une fois la chose faite, se courber dans leur formalisme impérieux¹⁴.

Accanto allo sforzo teorico, e a esso complementare, è importante sottolineare la posizione tecnica di Maréchal, il suo insistente accento sugli strumenti e le procedure, volto all'individuazione di un codice

¹² Lettera da Venezia del 17 mars 1856.

¹³ Non è escluso che l'artista si riferisca ad Auguste Comte e al suo *Cours de philosophie positive*, pubblicato a Parigi nel 1841 e all'epoca molto noto.

¹⁴ Nel tipico schematismo ideologico di Maréchal, ciò condurrebbe all'inevitabile decadenza: lettera da Venezia, 17 mars 1856.

operativo trasmissibile e riproducibile¹⁵. Ed è per questo che la visione di tali «peintures opulentes» dev'essere diretta, non filtrata dai mezzi di riproduzione tradizionali (il disegno a tratto, l'incisione o la litografia) e, se possibile, nemmeno dal museo¹⁶. Uno degli aspetti più originali delle argomentazioni di Maréchal è l'attenzione per le condizioni percettive come insieme culturale. L'esemplarità della pittura veneziana, per esercitarsi in pieno, va percepita nel cuore vivo della sua fonte ambientale, nel fulgore della luce reale di Venezia. Da pittore, non sfugge a Maréchal il legame transitorio ma sostanziale tra situazione di luce e vivacità del timbro cromatico; così come coglie nella vocazione paesaggistica, nella continuità ambientale un punto nodale della scuola veneta: «le paysage et le ciel bleu de l'Italie étaient leurs couleurs tranchées dans Véronèse et dans Titien».

Durante il soggiorno in laguna, nella primavera del 1856, il pittore applica prima di tutto su se stesso le proprie convinzioni, analizzando il cromatismo dei maestri attraverso il processo di assimilazione della copia («depuis que je les étudie le pinceau à la main, ces données me sont devenues assez familières»¹⁷) e indicando i testi pittorici che considera normativi.

Tiziano prima di tutto: il colorito «riche et rigoureux»¹⁸ della Pala di San Marco alla Salute, ma soprattutto il *San Pietro martire*, tradizionalmente frequentato dai copisti, rientrato dal Louvre nel 1816 e prossimo a perire nell'incendio della Cappella della Madonna del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo del 1857. Il *San Pietro martire* si fa emblema del carattere monumentale e «potente» della pittura religiosa lagunare, dove la spiritualità si lega magistralmente al vigore del na-

¹⁵ Nella lettera del 17 marzo – la più complessa della serie – annuncia specificamente la volontà di presentare, in una nota a parte, «à votre Excellence les résultats de mes recherches sur les procédés des maîtres vénitiens»; il carteggio non conserva purtroppo traccia di questa nota, forse mai scritta.

¹⁶ Maréchal, peraltro, tenta inutilmente di far acquistare al Louvre la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* di Veronese, messo in vendita dal conte Pisani e poi aggiudicato alla National Gallery di Londra: CASTELLANI, «... Balbutier la langue de Titien», p. 94. Dalla lettera datata «Venise, 5 mai 1856» veniamo ad apprendere che alle trattative era interessata anche la Russia, e che l'ultimo prezzo rifiutato dal conte era di settecentomila franchi.

¹⁷ ANF, F21-485, 2287, Lettera del 17 mars 1856

¹⁸ Ivi, Lettera da Venezia del 5 mai 1856.

turalismo e alla lirica del paesaggio, grazie all'energia di una composizione dosatissima e concentrata:

Une idée générale domine la composition [...] c'est la supériorité de l'esprit sur la force brutale, le triomphe de l'âme devant la souffrance et la mort. [...] La nature, comme le corps bouleversé du jeune homme, semble frissonner d'épouvante; l'âme a pénétré les branches agitées, les feuillages pâissants; pour la première fois, sans fictions mythologique, le paysage emprunte la vie de l'homme et prend toute son imposante réalité. Cette union de l'homme et de la nature, obtenue sans recherche apparente, est une des qualités principales du Martyre de St. Pierre; mais il en est une qui n'est pas moins réelle, quoiqu'elle soit plus cachée et qu'elle n'agisse qu'à l'insu du spectateur, c'est la proposition de quantités entre les diverses parties du tableau. C'est dans le nombre restreint des figures, qui précise l'action sans l'amoindrir, – dans l'importance relative des personnages, des arbres et du ciel – dans la conformité des mouvements, dans le rapport des silhouettes, dans la distribution des harmonies, qu'il faut chercher le secret de l'unité sans pareille de ce chef-d'oeuvre¹⁹.

All'opposto versante, quello «gracieux et séduisant de la peinture vénitienne», Maréchal colloca Veronese: per il Ministero copia la *Famiglia di Dario Pisani*²⁰, la *Madonna in gloria con Santa Caterina* all'Accademia e la Sala del Collegio, «le plus complet ensemble decoratif qui existe au palais ducal», cui dedica l'analisi più estesa delle sue lettere (insieme al *San Pietro martire*). È la sua straordinaria organicità, la «radieuse logique», l'unità percettiva nell'estrema complessità dell'apparato narrativo e simbolico a farne «un modèle pour l'ornamentation des palais», genere molto promettente per un artista sotto la borghesia in ascesa del Secondo Impero. Ancora una volta l'accento è funzionale, e il pittore metterà a frutto i propri studi nelle decorazioni del Grand Salon di Napoleone III²¹:

Dans cette série magnifique, les harmonies, distribuées comme si le plafond

¹⁹ Ivi, Lettera del 17 mars 1856.

²⁰ Si veda la n. 16.

²¹ Maréchal travasa la propria esperienza di copista nel soffitto per il Grand Salon al Louvre. L'ambizioso assieme, inquadrato da stucchi di Tranchant, mostra un sistema di compartimentazione chiaramente ispirato all'apparato di palazzo Ducale. Non manca un riferimento dovuto a Fontainebleau e la citazione letterale del profilo del *Francesco I* di Tiziano al Louvre

tout entier n'était qu'un seul tableau, amènent l'attention sur le compartiment central qui a reçu l'accentuation la plus puissante. Chaque détail en prépare l'effet, chaque grande fraction en augmente l'importance; l'oeil, aussi bien que la pensée, en parcourant les extrémités de l'oeuvre, est incessamment ramené vers les autres et lui trouve à chaque retour des enchantements nouveaux. Le tact exquis, la radieuse logique qui ont présidé à cette conception, en font un modèle pour l'ornamentation des palais; en dépit des réserves les plus rigoureuses, aucune oeuvre decorative ne domine sa majestueuse sérénité²².

Forza e splendore, dunque, sottolineano le polarità di un magistero che investe generi diversi: la poderosità nell'espressione degli *affetti*, rafforzata da un'interpretazione "empatica" della tavolozza e delle luci di Tiziano, come prototipo per il grande stile storico o religioso, e le seduzioni formali della decorazione veronesiana²³.

Alle Gallerie dell'Accademia Maréchal copia anche l'*Anello del doge* di Paris Bordon: una scelta che potrebbe stupire se non ne considerassimo la fortuna in ambito francese²⁴. Un anno dopo, nel suo *De Paris à Venise, notes au crayon* – considerato un incunabolo del suo pensiero storico-artistico – Charles Blanc dedica alla tela un lungo brano, da cui stralcio:

La lumière, une lumière dorée, vénitienne, traverse en diagonale la Chambre du Conseil [...]. Le coloris est si charmant, si riche, si curieux de localités, si éclatant dans son harmonie, qu'il peut supporter le voisinage des plus beaux Titien. Quant à la touche, elle est mâle et suave tout ensemble, nourrie et ferme comme un Giorgion, fondue, effumée comme un Corrège²⁵.

La struttura argomentativa procede dall'analisi linguistica alla

²² ANF, F21-485, 2287, Lettera del 17 mars 1856.

²³ Nonostante menzioni Tintoretto – fatto non scontato a queste date – Maréchal non risulta copiarne alcuna opera.

²⁴ La tela, presente nel Grand Louvre napoleonico, è restituita nel 1815 e da allora è citata dalle maggiori guide francesi su Venezia. MONICA PRETI HAMARD, *De la Révolution à la Restauration: tableaux vénitiens au Louvre*, in *Venise et la France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXe siècle*, a cura di Gennaro Toscano, atti della giornata di studio (Paris, Ecole du Louvre, 5 février 2002), Paris, Ecole du Louvre, 2004, pp. 18-21.

²⁵ CLAIRE BARBOUILLON, *De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc*, in *Venise en France*, pp. 167-181 è interamente dedicato al testo di Blanc, pubblicato nel 1857.

comparazione storica, in una lettura capillare in cui lo sguardo dello specialista trova punti d'incontro con l'occhio prensile ed esercitato del pittore; ed è propriamente questa capacità di penetrazione tecnica a sancirne il salto di qualità rispetto ai più convenzionali commenti delle guide francesi del tempo²⁶. Una coincidenza nelle attitudini di sguardo che si rinnova, ad esempio, nelle considerazioni sullo specifico decorativo del talento veronesiano in una pagina emblematica dedicata alla Sala del Collegio a palazzo Ducale, concentrata sul timbro di rapporti cromatici e relazioni luministiche più che sul racconto iconografico: «Le coloris est délicate et splendide, blond, caessant, d'un harmonieux éclat, d'une fraîcheur virginale [...] Véronèse est né tout exprès pour peindre des plafonds. Il ose des raccourcis impossibles, il déhanche, il plie, il tord ses figures avec une aisance, une sérénité sans exemple»²⁷.

La copia della pala di Bordon, insieme alle altre eseguite a Venezia da Maréchal, segue il suo destino naturale con l'acquisto dello Stato, il 14 luglio 1858, per la cifra piuttosto considerevole di novemila franchi, e la destinazione all'École des Beaux-Arts di Parigi dove si trova tutt'oggi, arrotolata e in un precario stato di conservazione²⁸. All'epoca e fino al 1924 fa da modello per ulteriori copie, "sostituto didattico", a ogni effetto, dell'originale: lo scopo del viaggio di Maréchal sembra quindi trovare uno sbocco perfetto. Ma un altro tassello va aggiunto a questo complesso mosaico culturale. L'intero gruppo di tele farà parte della lista di copie richiesta all'École da Charles Blanc il 24 settembre 1872, «désignées à trouver place dans le Musée des Copies d'après tous les Chefs-d'oeuvre de l'Europe»²⁹. Nato e sfiorito entro la breve stagione di apertura tra il 1873 e il 1874, gravato da una collocazione infelice al Palais de l'Industrie (inadeguato sin dalla

²⁶ Ivi, pp. 172-174, Barbouillon propone una lettura comparata tra il passo di Blanc sul quadro di Bordon e le guide di Louis Viardot (1842, riedito nel 1855) e Jules-François Lecomte (1844).

²⁷ CHARLES BLANC, *De Paris à Venise, notes au crayon*, Paris, Hachette et Cie, 1857, pp. 165-166. Oltre alle già note preferenze sui "primitivi" messe in rilievo da Gennaro Toscano, vale la pena di sottolineare il particolare favore che Blanc riserva a Tintoretto, ben superiore alla pur non scontata menzione di Maréchal.

²⁸ L'incartamento relativo è alle ANF, F21, 96.

²⁹ ANF, AJ52, 445.

sua costruzione nel 1855, come sede del Salon), il museo è viceversa concepito da Blanc come un atlante della memoria viva universale, nell'utopico e ambizioso desiderio di far rivivere il Grand Louvre, quasi una sorta di "prolungamento visivo" dell'*Histoire des Peintres des Toutes les Ecoles*³⁰; un'impostazione che a quelle date risulta del tutto sorpassata e non manca di causare polemiche. Lo scopo squisitamente didascalico indica nel progetto una dilatazione populistica dei musei delle copie di tradizione accademica e lascia trapelare, in tal senso, una perdurante e quasi commovente fiducia nella qualità della sua formazione tecnica e pratica, estesa all'enuclearsi di una coscienza viva generale, collettiva, nazionale e sovranazionale. Tra i paradossi di questa ideologia, vista la fisionomia di studioso del suo ideatore, spicca la noncuranza per l'autenticità: le copie sono qui considerate come gli originali, e commentate di conseguenza. Emblematica la recensione di un critico scultore, Louis Auvray, che nel Bordon di Maréchal magnifica il «coloris fin» e il «dessin gracieux», la «grande composition par l'étendue, l'ordonnance et l'exécution», la «vérité» e la «finesse» della prospettiva architettonica, quasi si trovasse di fronte al dipinto autentico³¹. Nell'allestimento di Blanc, la tela figura nella quarta sala accanto a Tiziano, Sebastiano del Piombo e Bonifacio Veronese; ai veneti sono concesse ventisei opere sulle centosessantasei presenti al Musée, e la forza paradigmatica della "scuola veneziana" trova nelle ricorrenze di questo paradossale palinsesto una nuova unità di misura, un'ulteriore pagina della storia che ho tentato di raccontare.

³⁰ Sul Musée des Copies, detto anche Européen: ALBERT BOIME, *Le Musée des Copies*, «Gazette des Beaux-Arts», 1964, 64, pp. 237-247; PIERRE VAISSE, *Charles Blanc und das "Musée des Copies"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1976, n. 39, pp. 54-66; PAUL DURO, *Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue*, «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 1985, pp. 283-313.

³¹ LOUIS AUVRAY, *Le Musée Européen au Palais de l'Industrie*, Paris, Renouard, 1873, p. 41. Il *Catalogue* del Museo, comparso sul «Journal des Débats» il 30 dicembre 1873, comprende i nomi di Tiziano sacro e profano (nove copie, tra cui l'*Assunta* eseguita da Joseph Serrur, la pala della Salute di Maréchal e appunto il *Marito geloso* di Rogier), Veronese, Tintoretto, Palma, Pordenone, Carpaccio, Mantegna, Sebastiano del Piombo, Bonifacio Veronese, Paris Bordon; non Tiepolo, che Blanc giudicava «un improvisateur lâche et incorrect». Gran parte delle copie si trova oggi all'Ecole des Beaux-Arts. CASTELLANI, «L'éclat de la lumière», pp. 143, 145.