

DAVIDE LACAGNINA

***Fonti visive di Gustave Moreau fra ricezione critica e rielaborazione poetica.
Alcune note su Vittore Carpaccio e la pittura veneta***

1. L'incerto interesse storiografico che ha contrassegnato lo studio dell'opera di Gustave Moreau lungo tutto il corso del XX secolo ha registrato indubbiamente un punto di svolta nell'importante mostra monografica, a cura di Jean Cassou, Jean Paladilhe e Ragnar von Holten, allestita nel 1961 al Musée du Louvre, su iniziativa dell'allora ministro della cultura francese André Malraux¹. Fino a quel momento, dalle raffinate esegesi di Ary Renan ai devoti apprezzamenti di Georges Rouault, allievo prediletto dell'atelier di Moreau e primo conservatore della casa-museo di rue de la Rochefoucauld, erano prevalse letture agiografiche dell'artista, ancorché ricche di preziose testimonianze, idee e opinioni, direttamente desunte dalla consuetudine quotidiana di rapporti amicali e professionali molto intimi².

Tuttavia, il titolo scelto da Ragnar von Holten per il volume di studi che aveva preceduto di un anno l'esposizione parigina, *L'Art fantastique di Gustave Moreau*, non dissipava quell'aura di mistero solenne, e quasi inaccessibile, che caratterizzava la memoria del pittore³. Al contrario, nonostante gli indubbi meriti conquistati anche sul piano della più ortodossa filologia, della ricostruzione della biografia, del catalogo e della poetica dell'artista, la prova più evidente della sua persistente fortuna di pittore "fantastico" fu data, nello stesso torno di anni, dalla sua annessione nella celebre riedizione, nel 1965, del volume di André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (con un contributo datato 1961, a ridosso dunque della mostra al Louvre), e dall'inclusione di un suo dipinto e di sei acquerelli nella selezione di opere che curò Salvador Dalí nel 1967 per la mostra *Hommage à Meissonier*⁴.

Da allora è indubbio che a prendere il sopravvento nella percezione corrente di Moreau sia stata la sua funzione di pioniere delle categorie del "fantastico" e del "misterioso" al passaggio di consegne fra Otto e Novecento: nella migliore – e più corretta – delle ipotesi, quale apripista di ricerche giunte a piena maturazione in ambito simbolista, pur con i dovuti distinguo e di là dalle categorie stagne del manuale; nella vulgata, invece, quale solitario e incompreso "genio" visionario, anticipatore di sensibilità di là da venire (come quella surrealista, ad esempio), con tutte le ambiguità e le approssimazioni cui una nozione del genere può dare la stura, senza ancoraggi concreti ai fatti della sua vita e della sua opera così come alla storia della sua ricezione.

¹ CASSOU – PALADILHE – HOLTEN (1961).

² RENAN (1900), ROUAULT (1927, 1-51).

³ HOLTEN (1960).

⁴ BRETON (1965, 363-6), DALÍ (1967). Sugli interessi di entrambi per Moreau: MATHIEU (2012).

Fu solo a partire dagli anni Settanta che una più corretta prospettiva storiografica s'impose negli studi su Moreau, poggiando finalmente – e per la prima volta, sorprendentemente – sulla vasta documentazione che in realtà era già disponibile all'indomani della morte dell'artista nella sua casa-museo donata allo Stato francese: taccuini manoscritti, appunti di lavoro, disegni, fotografie, corrispondenze, ritagli di giornale, riviste e libri della biblioteca, le opere o le copie di arte antica della collezione di famiglia. Com'è facile comprendere, si trattava di materiale di grande interesse, quale fonte, in alcuni casi primaria, utile ad approfondire il significato dell'opera di Moreau e a restituirle per questa via spessore e qualità in una più autentica ottica orizzontale; consustanziale, per così dire, al contesto storico-epocale, alla cultura e alla sensibilità dell'artista, ben al di là di quelle appropriazioni indebite che spesso sono state compiute della sua pittura in maniera frettolosa o grossolana.

La progressiva verifica dei documenti, visivi e testuali, ha così spalancato a una nuova generazione di studiosi, da Pierre-Louis Mathieu a Genèvieve Lacambre, da Julius Kaplan a Peter Cooke, da Maria Luisa Frongia a Luisa Capodiecì, a Marie-Cécile Forest, opzioni di analisi fino a quel momento insondate, moltiplicando riferimenti storici, ambiti culturali e contenuti di poetica entro cui leggere la produzione dell'artista, da ultimo con il risultato più evidente di averne riportato la più antica ragione nell'alveo della pittura di storia o, ancora meglio, della volontà di un radicale rinnovamento della sua più accreditata tradizione ottocentesca⁵. È in questa direzione del resto che è possibile riconoscere il carattere più innovativo, e per certi aspetti rivoluzionario, della proposta di Moreau: nell'uso spregiudicato che fa delle fonti storiche, ben al di là delle prassi del puro citazionismo o dell'erudito *bricolage* consolidate dalle consuetudini accademiche dell'imitazione, della copia dell'antico e degli esercizi *d'après*.

Il contributo più autentico e insieme originale dell'artista francese è da ascrivere dunque a un radicale slittamento dei due piani, dalla storia alla poesia pura, fino alla formulazione di una teoria simbolista della pittura moderna, senza il timore di forzature cronologiche o storiografiche⁶. Eloquenti sono del resto le indicazioni in cui sono suggerite precise chiavi d'accesso ai suoi dipinti. A proposito della sua *Messalina* (cat. 30) scriveva ad esempio che «c'est en élevant ce sujet d'histoire à la hauteur de l'allégorie et du symbole que j'ai fait de ce sujet un poème satanique des

⁵ CAPODIECI (1997; 1998; 1999); COOKE (1996; 1998a; 1998b; 1999; 2000; 2004; 2007; 2008a; 2008b; 2009; 2011); FOREST (2009; 2010); FRONGIA (1972a; 1972b; 1973); KAPLAN (1982); LACAMBRE (1987; 1992); LACAMBRE – COOKE – CAPODIECI (1998); MATHIEU (1971; 1975; 1978; 1998).

⁶ Joris-Karl Huysmans fu fra i primi interpreti di Moreau a collocare la sua pittura in ambito simbolista. Su Huysmans critico d'arte cf. GUYAUX – HECK – KOPP (1987); KAHN (1987); QUATTROCCHI (2004); GAMBONI (2005); GUYAUX (2007), quest'ultimo con riferimento soprattutto alla pittura di Moreau. Più in generale, sul simbolismo di Moreau, COOKE (2009) e, sulle analogie fra le dichiarazioni di Moreau e i pronunciamenti del manifesto simbolista di Jean Moréas, LACAGNINA (2013, 5-6).

plus nobles»⁷, in cui la moglie dell'imperatore Claudio, «cette horrible pourvoyeuse», diventava «image de la mort, sorte de Parque avec sa quenouille et ses ciseaux pendus à la ceinture [...] en même temps la haute morale du sujet qui représente la Débauche accompagnée de la mort»⁸.

Il fatto storico è insomma poco più che un pretesto per attraversare le grandi questioni della condizione umana: l'amore, la morte, il desiderio, l'errore, la legge, il divino. «Que de choses ineptes, que d'erreurs imbéciles» – esclamava l'artista a proposito del «fameux tableau d'histoire avec sa figure principale, le héros ou le sujet au milieu éclairé par la lumière électrique, blanc sur noir, bien visible»⁹. Per ridimensionare questa stortura, in cui quanto più evidente era il prestito dallo stile di un altro artista tanto più povero era dunque il talento di chi si cimentava con citazioni, plagi e ricomposizioni, Moreau elencava i valori positivi e quelli negativi della personalissima distinzione che operava fra pittura di storia – «l'Anecdote, le fait [...] la mise en scène dramatique et possible [...] combinaison théâtrale et vulgaire» – e pittura storica – «la Synthèse, la Formule [...] l'inspiration idéale et symbolisée [...] l'Art»¹⁰. Per lui

le grand art est l'art des hautes conceptions poétiques et imaginatives – art improprement appelé pour la peinture “Peinture d'histoire” –, ce qui est un non sens, car le grand art ne prend pas ses éléments, ses moyens d'action dans l'histoire. Il les prend dans la poésie pure, dans la haute fantaisie imaginative, et non dans les faits historiques, à moins de les allégoriser <symboliser>¹¹

per concludere che

cet art, qui est de tous les temps, reflète inévitablement le ton général des âmes au moment même où il se produit. C'est là sa seule façon d'être moderne»: «conceptions, [...] créations pures de l'esprit, [...] œuvres d'imagination, de poésie idéale, en un mot de peinture historique dans le grand sens du mot, que ne veut pas dire faits d'histoire: peinture héroïque ou épique¹².

Poesia pura e immaginazione non attengono, per Moreau, al registro del fantastico *tout court* ma al repertorio alto della letteratura e dell'arte di tutti i tempi, necessariamente pertanto a uno spettro assai esteso di opzioni: dalla civiltà assiro-babilonese all'Egitto dei faraoni, dalla mitologia greco-romana alle sacre scritture, dal Medioevo carolingio al Rinascimento italiano, dall'India Moghul al Seicento olandese¹³. Di là da ogni eclettismo o *pastiche* storicista, doveva essere il rigore

⁷ COOKE (2002, vol. I, 94). Salvo diverse indicazioni, i dipinti di Moreau sono citati con riferimento, fra parentesi, al numero d'inventario del Musée National Gustave Moreau di Parigi. Riproduzioni a colori delle opere discusse sono disponibili on-line sul sito *Joconde. Portail des collections des musées de France*: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

⁸ COOKE (2002, vol. I, 94).

⁹ *Ibid.* (vol. II, 249).

¹⁰ *Ibid.* (vol. II, 251).

¹¹ *Ibid.* (vol. II, 349).

¹² *Ibid.* (vol. II, 356).

¹³ Decisamente più esplorate sono le fonti “orientali” di Moreau: LACAMBRE (1989); CONTENSON (1997); LACAMBRE – OKADA (1997). Sull'arte antica: LACAMBRE – LEYGE (2001); LACAGNINA (2007; 2013). Sulla rilettura di Medioevo e Rinascimento in Moreau: LACAMBRE – DRUICK – FEINBERG – STEIN (1998).

dell'ispirazione a regolare la selezione delle fonti, sia visive sia letterarie, su cui ricostruire, attualizzandolo, il racconto epico:

et pourtant, il paraîtrait assez simple et assez naturel, au premier abord, que des époques historiques, devenues presque légendaires par l'éloignement des temps, ne puissent être traduits qu'à la condition que le sentiment poétique seul les reconstitue et leur donne une vie nouvelle¹⁴.

2. In un discorso sull'Académie de France di Villa Medici a Roma, letto all'Académie des Beaux-Arts di Parigi il 15 novembre 1890, emerge con estrema chiarezza quanto importante sia stato per Moreau il viaggio in Italia e quanto stimolante il confronto con l'arte antica per definire la sua poetica. La redazione del testo era stata occasionata dal dibattito in corso sulla riforma della prestigiosa istituzione francese in Italia, che si voleva più aperta e meno selettiva, rompendo in questo modo la rigida tradizione del *Prix de Rome* che di fatto consentiva l'accesso esclusivamente ai vincitori dell'ambito riconoscimento.

L'intervento di Moreau, che pure insisteva sulla necessità di ammodernare l'antico istituto, non aveva paura di apparire reazionario, quando reclamava rigore e disciplina e affermava, ad esempio, di voler lasciare «aux amants de la nature telle quelle la liberté absolue, l'absence de tradition, s'ils le veulent» e, al contrario, «aux passionnés de l'idéal, aux religieux abstraits, la doctrine, la tradition pure et sévère. Voilà notre programme». Roma e l'Italia rappresentavano un valore fondamentale nella formazione dell'artista, ma non indistintamente, giacché

Rome <et l'Italie> n'est donc utile, ne peut être instructif que pour les seuls peintres d'histoire, non seulement par les œuvres et l'art uniques qu'on y trouve, mais encore peut-être plus par les influences d'un milieu qui ne peuvent être bienfaisantes qu'aux seuls artistes de méditation, de création poétique amoureux de l'idéal, de la poésie des choses de l'âme et du sentiment pur¹⁵.

Nelle parole di Moreau esistenza e linguaggi plastici appaiono saldamente legati. La scoperta di sensibilità e portati culturali differenti ha segnato l'esperienza dei luoghi e la maturazione di uno sguardo sempre più informato e consapevole. La «dévotion sans bornes aux anciens» si traduce in un'accorta selezione di riferimenti e affondi critici, in cui la visione diretta dell'opera acquista una funzione dirimente per la messa a punto di contenuti e scelte di linguaggio¹⁶.

Nell'incontro con l'arte italiana, un segmento d'interesse del tutto peculiare riguarda le note e gli appunti, anche visivi, che Moreau elaborò della pittura veneta; una conoscenza che, naturalmente, muoveva dai maestri già ammirati nella collezione del Louvre¹⁷, studiati sulle pagine

¹⁴ COOKE (2002, vol. II, 344).

¹⁵ *Ibid.* (vol. II, 357).

¹⁶ LACAMBRE – MONTI – SISI (1989); SABA (1994); LACAMBRE (1996); LACAMBRE – DRUCK – FEINBERG – STEIN (1998); LACAGNINA (2007; 2013).

¹⁷ Già fra il 1846 e il 1849 Moreau realizzava al Louvre copie da Tiziano (*Le Couronnement d'épines*, inv. 748, e *La Vénus du Pardo*, inv. 752) e dal Veronese (*Les Pèlerins d'Emmaüs*, inv. 146): CUZIN – DUPUY (1993, 219-21, scheda

dei libri, sulle incisioni di riproduzione e sulle poche fotografie allora disponibili, ma che ora poteva essere rimessa al vaglio del riscontro diretto delle opere viste durante il soggiorno italiano: Venezia, Verona, Vicenza, Padova non sono che i pochi punti fermi di una geografia artistica in realtà assai più mobile e “allargata”, in cui Moreau si fermò non solo sui nomi forse più ovvi di Carpaccio, Bellini, Diana, Mantegna, Pordenone, Giorgione, Tiziano, Bordone e Veronese, ma anche, in maniera incidentale o tangenziale, anche su quelli di Bartolomeo Montagna, di Leonardo da Vinci (e dei leonardeschi Bernardino Luini e Marco d’Oggiono) o di Sebastiano del Piombo, assecondando interessi e istanze apparentemente irriducibili da rimettere al filtro della propria ispirazione¹⁸.

Il confronto con la pittura veneta *latu sensu*, e in particolare con i nomi citati, smentisce in prima battuta, a monte di ogni altra considerazione che è possibile svolgere, quel carattere algido della pittura di Moreau su cui hanno insistito i più antichi interpreti della sua opera. Kaplan, ad esempio, sia che si riferisse all’arte persiana, a Michelangelo o a Carpaccio, affermava indifferentemente la «frozen quality» degli esiti desunti dal confronto con questi artisti, come se un riferimento valesse l’altro, sullo sfondo di un generico interesse per l’antico, irrigidendo in tal senso l’interpretazione della pittura di Moreau – limitatamente all’uso delle fonti, perlomeno – a un asettico accademismo storicista.

Come tenterò di dimostrare, invece, le scelte di Moreau non sono mai casuali e si sforzano semmai di andare esattamente nella direzione opposta: dichiarano esigenze pittoriche e culturali puntuali, complesse e articolate, a partire – per restare solo sullo specifico pittorico – dalla qualità “calda”, ambrata e avvolgente di una pittura atmosferica che deve molto alla tradizione veneta e alle sue filiazioni in età moderna (con riferimento soprattutto all’opera di Rubens). In questo contesto, la lezione di Vittore Carpaccio assume un rilievo del tutto peculiare e segna un punto di compromesso fra tensioni opposte, compendio di rigore disegnativo, sensibilità per il colore, sapiente luminismo, armonia di composizione e rutilante decorativismo: tutti aspetti verso i quali Moreau dirige la propria attenzione, parco di considerazioni scritte ma prolifico copista di singoli dettagli o di opere intere, in una continuità di interessi e di sollecitazioni cui vale la pena dedicare ancora qualche riflessione.

3. Negli scritti dell’artista l’appartenenza a una scuola e a un ambito culturale si precisa nei termini di un problema eminentemente pittorico, ovvero di “valori pittorici”. Non sorprende pertanto che i

146-8), cui rimando anche per le sollecitazioni molto stimolanti emerse dall’impianto della mostra, dal punto di vista metodologico, sul piano di una teoria delle fonti visive e della loro fortuna nell’arte dell’Ottocento e del primo Novecento. Tutte e tre le copie realizzate dal pittore francese sono conservate al Musée Moreau: rispettivamente, inv. 13640, inv. 13644 (talvolta indicata anche come *Jupiter et Antiope*) e inv. 13642.

¹⁸ LACAMBRE (2002); CAPODIECI (2002b).

pittori veneti prima citati siano raggruppati in opposizione ai pittori toscani, rispetto a un modo specifico di restituire il «relief en peinture» su prerogative proprie del *ton* e dell'*effet*, come «exemples à citer en faveur des peintures anciennes des belles époques, abstraction faite du génie et des qualités morales et d'imagination des maitres, au point de vue absolu de la matière et du rendu plastique»¹⁹.

Les colorations si definiscono come valori astratti, «valeurs douces, coloration transformée, anti-réelles, et véritablement encore abstraites dans leur réalisme apparent», «des principes aussi importants et aussi sacrés, dans la production imaginative et dans la façon de mettre en scène un sujet quelconque»²⁰, al servizio degli assunti di poetica prima richiamati. La sequenza degli argomenti ha l'aspetto della nota operativa, del promemoria da mettere in pratica al riscontro diretto dell'atto del dipingere. La scuola lombarda viene indicata come un esempio mirabile di sintesi delle istanze di luce, colore e disegno operate fra Firenze, Venezia e Milano da Leonardo da Vinci, la cui pittura è definita «une fonte morale»²¹, e quindi dagli allievi Luini e d'Oggiono: «école charmante de grâce et de jeunesse, toute empreinte de cette mythologie mystérieuse païenne et sacrée. Science du dessin et couleur pleine d'inattendu dans les fresques»²².

Risulta presto evidente, tuttavia, scorrendo gli appunti manoscritti dell'artista, quanto le pur puntuali notazioni di carattere tecnico siano pervase da un sentimento dei luoghi di cui l'arte, *le grand art*, è fedele rappresentazione culturale. In un breve testo datato novembre 1897 Venezia è così descritta: «poursuivant son rêve de grâce, de grandeur et de silence, appuyée sur le lion ailé, la noble reine sommeille doucement au souvenir de ses splendeurs passées et de sa gloire qui ne se perdra pas»²³. La figura modellata in cera, *Venise*, ora nel Musée Moreau (inv. 14142), o l'omonimo acquerello commissionato al pittore da Charles Hayem, oggi nel Département des art graphiques del Musée du Louvre (RF 2136), sono da ritenersi la traduzione plastica di questa dichiarazione.

Considerazioni di questo tipo, dal carattere più divagante, sono molto più frequenti nel registro della corrispondenza privata, in cui il resoconto degli spostamenti, degli incontri e delle epifanie di maestri e opere è spia fedele di una dimensione del gusto sempre più coerente e orientata a privilegiare una cultura figurativa ben precisa. D'altronde, l'interesse per la pittura veneziana è documentato sin dalle primissime battute del soggiorno in Italia: nei primi mesi a Roma (novembre 1857-febbraio 1858), accanto allo studio degli affreschi di Raffaello, Sodoma e Michelangelo, si colloca già una copia della *Predica di Sant'Antonio ai pesci* del Veronese a Palazzo Borghese; a

¹⁹ COOKE (2002, vol. II, 246).

²⁰ *Ibid.* (vol. II, 247).

²¹ *Ibid.* (vol. II, 309).

²² *Ibid.* (vol. II, 303).

²³ *Ibid.* (vol. I, 129).

Firenze nel giugno 1858, «dans la ville d'Andrea del Sarto, de Michel-Ange, de Bartolomeo, d'Angelico de Fiesole et de tant d'autres grands et purs Florentins», fra tutte le opere conservate agli Uffizi, una copia della *Battaglia di Cadore* (inv. 136161), «esquisse énorme de ce tableau magnifique et unique», e i ritratti del duca e della duchessa di Urbino (inv. 13645 e inv. 136466) sono il primo cimento, seguito a ruota dalla copia dell'angelo del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio comunemente attribuito al giovane Leonardo (inv. 13611); così a Milano nell'agosto 1858, dopo avere raggiunto i genitori a Lugano per proseguire insieme nel viaggio nell'Italia del nord, sono ancora Tiziano e la sua *Adorazione dei magi* nella Pinacoteca di Brera ad accendere gli entusiasmi del pittore francese, che ne realizza una copia (inv. 13647)²⁴.

Il 14 settembre 1858 è la data dell'arrivo a Venezia: Moreau e famiglia prendono casa in Riva degli Schiavoni, per rimanervi nei mesi di ottobre e novembre. Sono settimane di grande impegno, in cui l'artista realizza diverse copie da antichi maestri veneti, ma soprattutto dai dipinti di Carpaccio nelle gallerie dell'Accademia e nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, in un'intensificazione dell'interesse per la sua pittura che muove dai giudizi scambiati per lettera con il giovane Edgar Degas, in Italia negli stessi mesi e compagno di studio nei giorni trascorsi a Firenze.

In una lettera del 21 settembre 1858 di Degas a Moreau, poco dopo dunque l'arrivo del pittore a Venezia e con tutta probabilità in risposta a un primo resoconto di opere viste, il più giovane artista chiede da Firenze: «vous me parlez ou me montrerez quelque chose de Carpaccio, n'est-ce pas?». Un'interrogativa retorica o il richiamo a una promessa già fatta, che ha sullo sfondo Edmond Beaucousin, un famoso collezionista amico del padre di Degas in visita al capoluogo toscano e citato nella lettera: è lui che ha parlato al giovane Edgar di Carpaccio come di «un peintre très singulier et original»²⁵, con riferimento alla *Prédication de Saint Etienne à Jérusalem*, conservata al Museo del Louvre dal 1812 (inv. 181) e in più occasioni fatta oggetto di studio da Degas prima della sua partenza per l'Italia.

Anche il padre di Degas, in una lettera del 30 novembre 1858, aveva messo il figlio a parte dell'entusiasmo di Moreau per la pittura di Carpaccio, studiato a fondo: *échantillon* è detto il quadro del Louvre, *magnifique* e *grand maître* il pittore veneziano²⁶. Le parole di Moreau confermano questo entusiasmo. In una lettera riferita all'ottobre del 1858, l'artista si dichiara

²⁴ È possibile ricostruire quasi *ad diem* gli spostamenti di Moreau in Italia tramite la sua corrispondenza: *Chronologie du séjour italien*, in CAPODIECI (2002a, 599-601).

²⁵ Lettera di E. Degas a G. Moreau (Firenze, 21 settembre 1858), in CAPODIECI (2002a, 451, doc. 195). Beaucousin donò la propria collezione di antichi maestri alla National Gallery di Londra nel 1860. Fra le opere donate, anche la celebre *Allegoria con Venere e Cupido* del Bronzino (inv. NG651).

²⁶ LOYRETTE (1991, 686 n. 35) e CAPODIECI (2002a, 452, doc. 195, n. 10). Sulla fortuna dei primitivi veneti in Francia in questi anni: TOSCANO (2004).

incapace di trovare delle formule adeguate a esprimere la sua ammirazione²⁷. La risposta di Degas supplisce questa afasia, in una lettera interamente pervasa dall'interesse per la pittura di Carpaccio in cui prendono corpo riflessioni che sembrano essere state maturate in un serrato confronto con i pronunciamenti di Moreau prima richiamati:

Je me moque, mais vous savez que c'est une formule admirative. N'est-ce pas, mon cher Moreau, qu'il a moyen de faire de la lumière, de la beauté, du sentiment, du dessin, de la couleur avec beaucoup d'amour de ce que l'on fait, avec l'envie d'apprendre et une conviction profonde de l'excellence de la peinture (comme dit Vasari)?²⁸

Carpaccio si conferma dunque il giusto compromesso di un'eccellenza della pittura sorretta da istanze di moralità – l'amore, il sentimento, la bellezza – e risolta nel segno di un misurato equilibrio fra luce, disegno, colore.

4. Letture di questo tipo poggiavano su interpretazioni già acquisite alla letteratura critica ottocentesca su Carpaccio in Francia, elaborata in ambienti contigui alla tradizione accademica, ma più di fronda rispetto all'ortodossia, fra tentazioni puriste e ostinati tentativi di rinnovamento del genere storico (e segnatamente, all'interno di questo, della pittura sacra), sulla scorta della traduzione in francese, nel 1824, della *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi, che situava Carpaccio tra «[les] plus grands génies de son temps»²⁹.

Da Alexis-François Rio (1836) a Jean-Jacques “John” Coindet (1849)³⁰, la *religiosità* del pittore veneto era stemperata ora dal carattere sontuoso di ricostruzioni ambientali molto accurate ora dalle atmosfere sognanti e fiabesche, in cui incongruenze storiche e invenzioni di stile potevano essere tollerate nel nome di quel «caractère plus poétique que religieux, plus romantique que sévère, le sacrifice continu de la vérité au style éminemment ornemental»³¹. Quest'ultimo aspetto aveva conosciuto una particolare fortuna nella pittura francese dell'Ottocento: un motivo ricorrente nelle dichiarazioni di artisti e critici, da Alexander Hesse a Jules Lenepveu, da Paul Baudry a Théophile Gautier³², e che certo doveva aver avuto un suo peso specifico nell'orientare l'interesse di Moreau per Carpaccio (ancora in questi termini si precisavano alcune delle considerazioni sulla sua pittura

²⁷ Lettera di G. Moreau a E. Degas (Venezia, primi di ottobre?), in CAPODIECI (2002a, 459, doc. 198).

²⁸ Lettera di E. Degas a G. Moreau (Firenze, 27 novembre 1858), in CAPODIECI (2002a, 464, doc. 201).

²⁹ LANZI (1824, vol. III, 52).

³⁰ DEL PUPPO (2004); TOSCANO (2004).

³¹ COINDET (1873, 275).

³² DEL PUPPO (2004). In particolare, Gautier, nel suo resoconto di viaggio *Italia* del 1852, lamentava il fatto che «le nom de Carpaccio ne soit pas plus généralement connu; il a toute la pureté adolescente, toute la séduction gracieuse du peintre d'Urbin dans sa première manière, et de plus cet admirable coloris vénitien qu'aucune école n'a pu atteindre» (GAUTIER 1997, 208).

che Degas rivolgeva a Moreau)³³. Nondimeno, ridurre a una lettura per frammenti (la moda, la decorazione d'interni, le architetture) il valore dell'opera dell'artista veneto apparve presto un atto scriteriato sul piano critico e storiografico e, allo stesso tempo, risulta fuorviante nel definire le ragioni più autentiche dell'attenzione che Moreau dedicò alla sua pittura.

A una data prossima al viaggio di Moreau in Italia due testi a firma di Charles Blanc e dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt spingono la discussione su Venezia e sulla pittura veneta, e specie sull'opera di Carpaccio, a un livello più alto di riflessione storico-critica, ora sul fronte più strettamente artistico ora su quello delle suggestioni culturali, straordinariamente in sintonia, nell'uno e nell'altro caso, con quanto Moreau andava meditando nel riscontro diretto dei dipinti studiati e copiati nella città lagunare. I due contributi non possono essere considerati due saggi di storia dell'arte in senso stretto, quanto piuttosto un resoconto di viaggio, un diario dai toni divaganti quando non fantastici e visionari (soprattutto l'articolo goncourtiano, evidentemente). Essi però si rivelano estremamente sicuri nella formulazione del giudizio, forse proprio perché più liberi sul fronte della disciplina artistica e storico-critica, a beneficio, com'è stato notato opportunamente, di «un realismo poetico e incantato, nella magia di una narrazione al tempo stesso fiabesca nelle ambientazioni e realistica nella percezione quasi tattile dei suoi decori»³⁴.

Così, per Blanc, i teleri di Sant'Orsola sono «finis et précieux comme des miniatures, extrêmement curieux sous le rapport des détails historiques, de l'architecture, des costumes du temps, naïvement inventés, délicatement sentis», in cui al sentimento e all'invenzione fanno il paio *vérité* e *amour* quali solide basi su cui costruire composizioni piene di grazia e di ascetismo.

La lettura del *Miracolo della Reliquia* offerta dai Goncourt nei taccuini del loro viaggio in Italia è ancora più radicale e, *mutatis mutandis*, le considerazioni avanzate sul *peintre-poète* Carpaccio sembrano valere anche per l'opera di Moreau sul doppio crinale – per lungo tempo assai insidioso per l'apprezzamento del pittore – dell'arte e della letteratura e quindi dello sconfinamento continuo fra i due registri, come da migliore tradizione simbolista:

Et, c'est encore, sur l'eau limpide et morte des galères pavoisées, et la flotte des gondoles, recouvertes de tapis d'Orient, où sont des femmes sans sourire, aux chevelures ardentes semées de perles, dans les robes de pourpre brodées d'or, près de petits chiens blancs, qui ont l'air de pelotes de peluche – flotte d gondoles, manœuvrée par ces gondoliers, vêtus de couleurs voyantes, au milieu desquels se détache ce musculeux nègre, à la toque rouge, à la torsade blanche, en glands de sonnette autour du cou, au pourpoint sombre éclairé par des crevés, au caleçon dessinant un échiquier noir et blanc sur un collant bleu³⁵.

³³ CAPODIECI (2002b, 211) è tentata dall'ipotesi che l'incontro con la pittura di Carpaccio sia avvenuto un po' per caso, poiché la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni si trovava nei pressi della residenza veneziana della famiglia Moreau, salvo poi riconoscere «ses motivations les plus profondes dans une véritable affinité élective» (p. 212).

³⁴ DEL PUPPO (2004, 79).

³⁵ GONCOURT (1991, 26s.). Sul rapporto arte-letteratura nell'opera di Moreau cf. COOKE (2003).

5. In ragione di quanto esposto, vale la pena tornare sulle fonti visive selezionate da Moreau per i suoi dipinti, di là dalla mera elencazione o dal gioco delle citazioni dirette, per comprendere, alla luce della coeva ricezione critica, quali furono le ragioni che effettivamente lo solleccitarono al confronto con alcuni nomi e con alcune opere, ben oltre gli anni del soggiorno in Italia. Ancora nel 1863 a Parigi, per esempio, Moreau realizzava una copia dalla *Sainte conversation* di Carpaccio nella collezione Campana, entrata in quello stesso anno al Louvre e oggi conservata nel Musée du Petit Palais di Avignone (inv. MI 548): segno di un interesse non sporadico né occasionale, quanto piuttosto di una visione coerente del lavoro dell'artista e del suo valore nella prospettiva della propria ricerca pittorica.

Per restituire anche l'affezione che legava Moreau a queste copie può essere utile ricordare che nell'inventario redatto dopo la morte della madre nel 1884, ben tre copie da Carpaccio figuravano appese nella camera dell'artista al primo piano, accanto ad altre copie da Tiziano e da Veronese; mentre a dominare l'ampio salone del terzo piano era, ed è ancora oggi, la copia a grandezza naturale, sempre da Carpaccio, del *San Giorgio che sconfigge il drago* (cat. 195). Non ci si sbaglierà dunque nel riconoscere al pittore veneto un ruolo da nume tutelare per l'opera di Moreau negli anni.

Di là infatti dai prestiti o dai prelievi diretti (che pure abbondano nella produzione dell'artista francese), ciò che ritengo sia più utile sottolineare è l'aderenza a una cultura visiva d'elezione in cui rispecchiare, attualizzandola, la lezione di Carpaccio: da un punto di vista non solo tecnico-pittorico – in quel compendio di disegno, luce, colore, più volte sottolineato dalla critica ottocentesca e discusso più o meno negli stessi termini da Degas e Moreau – ma anche compositivo – l'ambientazione in interni molto ampi, le lunghe fughe prospettiche, le folle brulicanti in primo piano su orizzonti molto ribassati – e ancora con riferimento ai contenuti e ai modi propri di una pittura “storica”, in cui devozione, spiritualità e immaginazione si fondono in un *unicum continuum* fuori dalle contingenze dei fatti della “storia”.

Non può sorprendere trovare dunque, nella pittura di Moreau e in quella di Carpaccio, soluzioni analoghe ma drasticamente mutate di contesto, come ad esempio nella *Hélène glorifiée* del primo (cat. 488), acquerello del 1887, in cui riecheggia una memoria della *Apoteosi di Sant'Orsola e delle sue compagne* nelle gallerie dell'Accademia di Venezia, di cui Moreau aveva realizzato uno studio *d'après* olio su tela (inv. 13623): una memoria visiva particolarmente evidente nella costruzione verticale del dipinto e nel ritmo piramidale della sua impaginazione, in cui molti elementi decorativi – dai panneggi drappeggiati in basso a destra alle aste e agli scettri che si aprono a ventaglio a destra e a sinistra del corpo di Elena/Orsola al centro – sembrano essere desunti alla lettera dal dipinto di Carpaccio. Come da consuetudine per la pittura di Moreau, i riferimenti iconografici spesso si sdoppiano o si moltiplicano, per adattarsi in quel patrimonio condiviso di

significazioni trasversali a ogni epoca, in cui il racconto agiografico della bellissima principessa bretone Orsola, vergine e martire, vittima del desiderio maschile che genera conflitti armati e semina morte e distruzione in tutta Europa, è facilmente sovrapponibile alla vicenda di Elena di Troia così come raccontata nella seconda parte del *Faust* di Goethe (1832), che sembra essere alla base dell'ispirazione dell'acquerello in questione³⁶. «Ce type de composition, axée et en hauteur» si ritrova in molti dipinti degli ultimi dieci anni di attività dell'artista – da *Fleur mystique* (cat. 37 e des. 974) a *Jupiter et Sémélé* (cat. 91), da *Les Argonautes* (cat. 7639) a *Les Prétendants* (cat. 19) – per «symboliser une idée dominante»³⁷.

Molte altre sono ancora le idee che è possibile fare risalire al dialogo con la pittura di Carpaccio: dagli straordinari interni-esterni di *Oreste et les Erinyes*, di collezione privata, o del *David* (The Armand Hammer Collection, UCLA, Los Angeles, AH. 90.49), ai paesaggi delle diverse edizioni de *Les Chimères* (cat. 188), già segnalati in rapporto al *Martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* di Carpaccio nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia³⁸; dalle figure femminili in pose, acconciature, movenze del tutto simili a molte rintracciabili nel catalogo di Carpaccio, ai tanti cavalieri (ora santi, ora poeti, ora messaggeri divini), che fanno capolino sugli sfondi rocciosi e scheggiati di molti dipinti di Moreau, fino alle *nuances* ranciate, di atmosfere sospese di attesa e di mistero, tipiche della migliore produzione del maestro francese.

Anche in questo caso, solo per fare un esempio emblematico, nell'acquerello *Vierge de pitié* commissionato al pittore ancora una volta da Charles Hayem, oggi nel Département des arts graphiques del Musée du Louvre (RF 12391), la figura distesa del Cristo morto sembra ricalcare quella della analoga tempera di Carpaccio con la *Preparazione del sepolcro di Cristo*, proveniente dalla collezione ferrarese dei conti Canonici (dove era documentata almeno dal 1632 e dove è ancora segnalata nel 1871 da Crowe e Cavalcaselle³⁹) e oggi conservata nelle collezioni della Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino (inv. 23A)⁴⁰; e non già per la quasi identica *silhouette* del cadavere a terra, quanto piuttosto per quella atmosfera infuocata di rossi, gialli e arancio, in cui esso è immerso: un'ulteriore conferma di una sintonia lontana, di una memoria

³⁶ G. Lacambre, in LACAMBRE – DRUICK – FEINBERG – STEIN (1998, 204, scheda 115). Il rapporto fra le due opere, da un punto di vista strettamente formale, è già segnalato da LACAMBRE (2002, 198), senza tuttavia alcuna riflessione sulla sovrapposizione dei due soggetti iconografici.

³⁷ G. Lacambre, in LACAMBRE – DRUICK – FEINBERG – STEIN (1998, 204, scheda 115).

³⁸ LACAMBRE (2002, 198); TOSCANO (2004, 197).

³⁹ CROWE – CAVALCASELLE (1912, vol. I, 212). Charles Hayem, importante mecenate e collezionista d'arte moderna nella Parigi della seconda metà dell'Ottocento, aveva acquistato non poche tele di Moreau, al quale aveva anche commissionato numerosi acquerelli. Fra questi anche il *Venise* prima citato. Se l'interesse per Venezia deve considerarsi la spia di un'affezione per un'area culturale ben precisa, è possibile che sia stato lo stesso committente a suggerire al pittore la fonte cui ispirarsi o al contrario che quest'ultimo abbia deliberatamente scelto una fonte veneta sapendo di andare incontro al gusto del proprio committente.

⁴⁰ In particolare, su quest'opera, sulle sue vicende attributive e sul suo significato, cf. MORI (1990) e BLASS-SIMMEN (1993; 2006). Più in generale, su Carpaccio, rimando ai più recenti contributi di MASON (2000) e NEPI SCIRÈ (2004).

personale, libera di “copiare” anche a distanza, forte di una sterminata cultura visiva e di un repertorio a cui attingere con mani sicure, capaci, anche nel piccolo formato, di un capolavoro di «haute fantaisie imaginative» maturato su fonti “storiche” a lungo meditate e intimamente acquisite.

Davide Lacagnina

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali

Via Roma, 56

I – 53100 Siena

davide.lacagnina@unisi.it

Riferimenti bibliografici

BLASS-SIMMEN 1993

B. Blass-Simmen, "Povero Giopo". Carpaccios "Grabberitung Christi" und die "Scuola di San Giobbe" in Venedig, «Jahrbuch der Berliner Museen» N.F. XXXV 111-28.

BLASS-SIMMEN 2006

B. Blass-Simmen, *Studi dal vivo e dal non più vivo: Carpaccio's Passion Paintings with Saint Job*, «Metropolitan Museum Journal» XLI 75-90.

BRETON 1965

A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris.

CAPODIECI 1997

L. Capodiecì, *A proposito di Oreste. Lettura di un dipinto di Gustave Moreau*, «Paragone/Arte» s. 3 XLVIII 51-75.

CAPODIECI 1998

L. Capodiecì, *La fonte di Narciso. Gustave Moreau allo specchio e davanti all'obiettivo fotografico. Considerazioni iniziali*, «Arte documento» XII 162-73.

CAPODIECI 1999

L. Capodiecì, *Salomé futura Eva. La genesi di una donna ideale nell'opera di Gustave Moreau*, in S. Sinisi (a cura di), *Cantami o diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Cava de' Tirreni, 119-37.

CAPODIECI 2002a

Gustave Moreau. Correspondance d'Italie, textes inédits transcrits, classés et annotés par L. Capodiecì, Paris.

CAPODIECI 2002b

L. Capodiecì, *Réflexions sur le séjour vénitien de Gustave Moreau*, in G. Toscano (sous la direction de), *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude Paris-Venise (Ecole du Louvre, 5 février 2002), 207-16.

CASSOU – PALADILHE – HOLTEN 1961

J. Cassou – J. Paladilhe (sous la direction de), catalogue par R. von Holten, *Gustave Moreau*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée National du Louvre, juin 1961), Paris.

COINDET 1873

J. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie. Guide del l'amateur des beaux-arts* (1849), Paris.

CONTENSON 1997

M.-L. de Contenson *et alii* (sous la direction de), *L'Inde de Gustave Moreau*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée Cernuschi, 15 février-17 mai 1997, et Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, 17 juin-15 septembre 1997), Paris.

COOKE 1996

P. Cooke, *History painting as apocalypse and poetry: Gustave Moreau's Les Prétendants 1852-1897, with published documents*, «Gazette des beaux-arts» CXXVII 27-48.

COOKE 1998a

P. Cooke, *Les filles de Thestius (1853-1897) de Gustave Moreau: "gynécée cyclopéen" ou bordel philosophique*, «Revue du Louvre» XLVIII 64-72.

COOKE 1998b

P. Cooke, *Gustave Moreau from "Song of Songs" (1853) to "Orpheus" (1866): the making of a Symbolist painter*, «Apollo» CXLVIII 37-45.

COOKE 1999

P. Cooke, *Gustave Moreau entre art philosophique et art pur*, «Gazette des beaux-arts» CXXXIV 225-36.

COOKE 2000

P. Cooke, *Text and image, allegory and symbol in Gustave Moreau's Jupiter et Sémélé*, in P. McGuinness (ed.), *Symbolism, decadence and the Fin de Siècle. French and European perspectives*, Exeter, 122-43.

COOKE 2002

P. Cooke (éd.), *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, Fontfroide, 2 voll.

COOKE 2003

P. Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien.

COOKE 2004

P. Cooke, *Gustave Moreau's "Oedipus and the sphinx": archaism, temptation and the nude at the Salon of 1864*, «The Burlington Magazine» CXLVI 609-15.

COOKE 2007

P. Cooke, *Gustave Moreau's "Salome": the Poetics and Politics of History Painting*, «The Burlington Magazine» CXLIX 528-36.

COOKE 2008a

P. Cooke, *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*, «Art Bulletin» XC 394-416.

COOKE 2008b

P. Cooke, *"Les Lyres mortes" (1896-1898) de Gustave Moreau: vie et mort de la mythologie païenne*, «La revue des musées de France» LVIII 111-2.

COOKE 2009

P. Cooke, *Symbolism, Decadence and Gustave Moreau*, «The Burlington Magazine» CLI 312-8.

COOKE 2011

P. Cooke, *"It isn't a Dance": Gustave Moreau's Salome and The Apparition*, «Dance Research» II 214-32.

CROWE – CAVALCASELLE 1912

J.A. Crowe – G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy (1871)*, London, 3 voll.

CUZIN – DUPUY 1993

J.-P. Cuzin (sous la direction de), en collaboration avec M.-A. Dupuy, *Copier créer. De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée National du Louvre, 26 avril-26 juillet 1993), Paris.

DALÍ 1967

S. Dalí, *Hommage à Meissonier*, Catalogue de l'exposition (Paris, Hôtel Meurice, 1-30 novembre 1967), Montrouge.

DEL PUPPO 2004

A. Del Puppo, *L'invenzione necessaria. Appunti per la fortuna di Carpaccio in Francia nel primo Ottocento*, «Bulletin de l'AHAI» X 72-80.

FOREST 2009

M.-C. Forest (sous la direction de), *Gustave Moreau. Catalogue sommaire des dessins*, Paris.

FOREST 2010

M.-C. Forest (sous la direction de), *Gustave Moreau. L'homme aux figures de cire*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée National Gustave Moreau, 10 février-17 mai 2010), Paris.

FRONGIA 1972a

M.L. Frongia, *I miti classici nelle opere della maturità di Gustave Moreau*, «Storia dell'arte» s. 4 XIII 83-96.

FRONGIA 1972b

M.L. Frongia, *"Finito" e "non finito" nell'opera di Gustave Moreau*, «Commentari» n.s. XXIII 139-51.

FRONGIA 1973

M.L. Frongia, *Su alcune recenti interpretazioni dell'opera di Gustave Moreau*, «Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero. Università degli studi di Cagliari» XXXV 383-433.

GAMBONI 2005

D. Gamboni, *Redon and Huysmans, "suggestion" and "transposition d'art". Art criticism between the history of reception, the sociology of culture and hermeneutics*, in M. Heusser et al. (ed.), *On verbal, visual representation*, Proceedings of the Fifth International Conference on Word and Image (Claremont, 14-20 March 1999), Amsterdam, 13-21.

GAUTIER 1997

Th. Gautier, *Italia. Le voyage en Italie (1852)*, édition présentée et annotée par M.-H. Girard, Paris.

GONCOURT 1991

E. et J. de Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856 (1893)*, présentation de J.-P. Leduc-Adine, Bruxelles.

GUYAUX 2007

A. Guyaux (sous la direction de), *Huysmans, Moreau. Féériques visions*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée Gustave Moreau, 4 octobre 2007-14 janvier 2008), Paris.

GUYAUX – HECK – KOPP 1987

A. Guyaux – Ch. Heck – R. Kopp (sous la direction de), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar (Basel, 5-7 novembre 1984), Paris.

HOLTEN 1960

R. von Holten, *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris.

KAHN 1987

A. Kahn, *J.-K. Huysmans: novelist, poet, and art critic*, Ann Arbor.

KAPLAN 1982

J. Kaplan, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style, and Content*, Ann Arbor.

LACAGNINA 2007

D. Lacagnina, *L'“animo forte” di Edipo e il complesso della Sfinge. Digressioni intorno ad un dipinto di Gustave Moreau*, in G. Bongiovanni (a cura di), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti* («Commentati d'arte»/Quaderni), 164-70.

LACAGNINA 2013

D. Lacagnina, *Memoria e attualità dell'antico nel Prométhée di Gustave Moreau*, «Ricerche di storia dell'arte» 109 5-17.

LACAMBRE 1987

G. Lacambre (éd.), *Maison d'artiste, maison-musée: l'exemple de Gustave Moreau*, Catalogue établi et rédigé par G. Lacambre (Paris, Musée d'Orsay, Paris, 25 mai-30 août 1987), Paris.

LACAMBRE 1989

G. Lacambre, *Gustave Moreau et le Japon*, «Revue de l'art» LXXXV 64-75.

LACAMBRE 1992

G. Lacambre, *Documentation et création: l'exemple de Gustave Moreau*, in S. Michaud – J.-Y. Mollier – N. Savy (sous la direction de), *Usages de l'image au XIXe siècle*, Actes du colloque (Paris, Musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990), Paris, 78-91.

LACAMBRE 1996

G. Lacambre (a cura di), *Gustave Moreau e l'Italia*, Catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 23 ottobre 1996-7 gennaio 1997), Milano.

LACAMBRE 2002

G. Lacambre, *La fortune vénitienne de Moreau à Monet*, in G. Toscano (sous la direction de), *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXe siècle*, Actes de la journée d'étude Paris-Venise (Ecole du Louvre, 5 février 2002), 195-205.

LACAMBRE – COOKE – CAPODIECI 1998

G. Lacambre – P. Cooke – L. Capodiecì, *Gustave Moreau. Les aquarelles*, Paris.

LACAMBRE – DRUICK – FEINBERG – STEIN 1998

G. Lacambre – D.W. Druick – L.J. Feinberg – S. Stein (sous la direction de), *Gustave Moreau 1826-1898*, Catalogue de l'exposition (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 29 septembre 1998-4 janvier 1999; Chicago, Art Institute, 13 février-25 avril 1999; New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 mai-22 août 1999), Paris.

LACAMBRE – LEYGE 2001

G. Lacambre – F. Leyge (sous la direction de), *Gustave Moreau et l'antique*, Catalogue de l'exposition (Musée de Millau et des Grands Causses, 9 juin-16 septembre 2001), Millau.

LACAMBRE – MONTI – SISI 1989

G. Lacambre – R. Monti – C. Sisi (a cura di), *Gustave Moreau 1826-1898*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 18 marzo-4 giugno 1989, e Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 25 giugno-30 settembre 1989), Firenze.

LACAMBRE – OKADA 1997

Gustave Moreau (1826-1898) et les miniatures indiennes, «Revue du Louvre» XLVII 64-78.

LANZI 1824

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo (1795-1796)*, trad. fr. di A. Dieudé, *Histoire de la peinture en Italie depuis la renaissance des beaux-arts jusque vers la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 5 voll.

LOYRETTE 1991

H. Loyrette, *Degas*, Paris.

MASON 2000

S. Mason, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Milano.

MATHIEU 1971

P.-L. Mathieu, *Documents inédits sur la jeunesse de Gustave Moreau (1826-1857)*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» 259-79.

MATHIEU 1975

P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau en Italie (1857-1859) d'après sa correspondance inédite*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» 173-91.

MATHIEU 1978

P.-L. Mathieu, *La bibliothèque de Gustave Moreau*, «Gazette des beaux-arts» XCI 155-62.

MATHIEU 1998

P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris.

MATHIEU 2012

P.-L. Mathieu, *Salvador Dalí, Gustave Moreau, André Breton*, Courbevoie.

MORI 1990

G. Mori, *L'iter salvationis cristiano nel Seppellimento di Cristo di Vittore Carpaccio*, «Storia dell'arte» LXIX 164-200.

NEPI SCIRÈ 2004

G. Nepi Scirè (a cura di), *Carpaccio. Pittore di storie*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005), Venezia.

QUATTROCCHI 2004

L. Quattrocchi, *Dentro, contro, oltre il presente: l'itinerario di Huysmans nell'opera d'arte*, in J.-K. Huysmans, *Qualcuno*, Milano, 161-90.

RENAN 1900

A. Renan, *Gustave Moreau 1826-1898*, Paris.

ROUAULT 1927

G. Rouault, *Souvenirs intimes*, Paris.

SABA 1994

P. Saba, *Gustave Moreau e l'Italia: nuovi apporti*, «Storia dell'arte» LXXX 105-29.

TOSCANO 2004

G. Toscano, *Paris-Venise 1857-1860. Delauny, Henner, Moreau et le primitifs vénitiens*, in C. Barbillon – G. Toscano (sous la direction de), *Venise en France. Du romantisme au symbolisme*, Actes des journées d'étude Paris-Venise (Ecole du Louvre, 10-11 mai 2004), 183-211.