

Jean Broc, *peintre Primitif*

Giusi Fusco

«Ogni nuova generazione
ha potuto constatare
l'esaurirsi delle virtù fecondanti
di un'epoca d'arte del passato
e, in corrispondenza di ciò,
la valorizzazione di un periodo
sino ad allora trascurato».
(T. Tzara, Scoperta delle arti
cosiddette primitive)

Parigi, seconda metà degli anni Novanta del Settecento. Palazzo del Louvre, un tempo residenza reale ora sede della *Grande Galerie* e alloggio gratuito per artisti¹. Jacques-Louis David è di fronte alle *Sabine* (fig. 1), ripone i pennelli e si reca verso l'*atelier* dei suoi allievi, per correggerne i lavori. Dopo aver commentato vari dipinti, si ferma di fronte alla tela di Jean Broc ed osserva: «tu m'entends bien, Broc, tu as des dispositions [...] pour le coloris surtout [...] écoute bien; pour le coloris. Ainsi, ne va pas te mettre dans l'esprit que tu es un Raphaël. Vois, étudie les maîtres qui te vont, qui te conviennent: Titien, Tintoret, Giorgion, les Italiens enfin, et puis reviens devant le modèle, oublie les maîtres et copie

la nature comme tu copierais un tableau, sans science, sans idée faite d'avance, avec naïveté. Et tu seras tout étonné d'avoir bien fait!»².

Il dipinto che stimola i suggerimenti di David può essere forse riconosciuto nella *Scuola di Apelle* (fig. 2) che Broc presenterà al *Salon* del 1800 e che sin dal titolo palesa chiari riferimenti alla *Scuola di Atene* di Raffaello. Allo stesso *Salon*, Paulin Duqueylar (1771-1845), compagno di Broc all'*atelier* di David, esporrà l'*Ossian che declama le sue odi* (fig. 3), dalla composizione vagamente accostabile all'*Educazione di Pan* di Luca Signorelli (fig. 4), nonché primo dipinto francese a tema ossianico. Entrambe le tele dei due giovani davidiani diviserò la critica tra chi, come i loro compagni, li elogiava per la semplicità e la *naïveté* d'effetto, e chi invece, preoccupato per le sorti del buon gusto, li accusava di voler azzerare i progressi dell'arte. In relazione alla tela di Duqueylar, il critico Charles-Paul Landon osservava che la pretesa dell'arti-

sta di «cercare la semplicità nativa e virginale dell'arte», negando consapevolmente «i principi consacrati da due secoli d'esperienza e di progresso», non l'aveva condotto che alla sterilità e alla secchezza di tratto, e gli consigliava di dedicarsi piuttosto allo studio dei bassorilievi o di far rivivere l'uso delle pitture monocromatiche, quali primi saggi degli artisti dell'antichità³. Quanto alla *Scuola di Apelle*, sempre Landon riportava le opinioni di alcuni secondo i quali l'opera di Broc assomigliava più ad un cartone per affresco che ad un dipinto ed era un insieme confuso di dettagli tratti da varie opere di Raffaello, riuniti «affectant une monotonie de couleur, une certaine sécheresse de pinceau qui annoncent la prétention d'imiter quelques maîtres anciens, dans les parties même où ils sont le moins recommandables»⁴.

Come accadrà per le Avanguardie storiche del Novecento, la critica rimproverava agli artisti esattamente ciò che essi intendevano ottenere, che nel caso di Broc e Duqueylar era: secchezza



1. J.-L. David, *Le Sabine*, 1799, Parigi, Musée du Louvre.

di tratto, linea incisiva e tagliente, semplificazioni, colori privi di trasparenze. I due giovani pittori erano infatti membri di una delle sette più influenti sorte in seno all'*atelier* di David, i *Primitifs* (chiamati anche *Penseurs*, *Méditateurs* e *Barbus*)⁵, composta da artisti e letterati desiderosi di portare avanti la riforma dell'arte e della società, che credevano David avesse interrotto per questioni politiche, attraverso il recupero di culture da loro definite «primitive», come quella greca o rinascimentale.

Chiariamo sin da subito che il loro primitivismo era, per usare un'espressione baumgartiana, «chiaro ma confuso». Esso era cioè ad uno stadio embrionale del Primitivismo quale oggi può essere comunemente inteso, vuoi come recupero dell'arte medie-

vale precedente a Raffaello, vuoi come attrazione per le culture extra-europee. Solo a partire dal secondo decennio dell'Ottocento, infatti, il recupero dell'arte del primo Rinascimento acquisirà carattere di programmaticità in confraternite quali i Nazareni o i Preraffaelliti, che in quell'arte riconosceranno la capacità di esprimere ora le identità nazionali, ora la purezza della fede cristiana. L'interesse per le culture extra-europee, considerate prive del peso della cultura e della civilizzazione e per questo cariche di forte simbolismo, si manifesterà invece con convinzione soprattutto a partire dalla fine dell'Ottocento, in artisti come Paul Gauguin, Henri Matisse o Pablo Picasso⁶.

La setta dei *Primitifs* sorse intorno al 1796 per sciogliersi

nel 1803, in anni in cui l'aggettivo *primitif* qualificava, per influenza di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ciò che era considerato all'origine dello sviluppo dei prodotti della civilizzazione⁷. Sfogliando l'*Emile* (1762), leggiamo che Rousseau aveva consigliato di educare i bambini seguendo le loro «disposizioni primitive», ossia lo «stato di natura» che precede la civilizzazione e che si caratterizza per libertà, bontà e uguaglianza, per insegnar loro a vivere secondo natura anche nella società industrializzata e urbanizzata, in cui di norma invece l'uomo era costantemente diviso tra inclinazioni naturali e doveri dettati da istituzioni sociali, non riuscendo ad essere né libero uomo di natura né cittadino integrato nel corpo sociale⁸.

Ora, la libertà dell'uomo di

natura e la bontà e uguaglianza del mondo originario, precedente alla civilizzazione, erano unanimemente riconosciuti nella Grecia classica, secondo l'ideale neoclassico della *polis* greca creato, sin dal 1755, dall'archeologo e storico dell'arte tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Atene era stata da lui descritta come città retta da istituzioni politiche, forme di educazione e modi della convivenza sociale che, favorendo la libera espressione e la partecipazione del popolo tutto al governo, permettevano il raggiungimento della perfezione dell'arte e quindi della diffusione e dispersione della bellezza ovunque, finendo col creare uno Stato estetico⁹. Favorito dalle libere

istituzioni politiche e dalla bella natura, l'artista greco si rendeva cioè capace di sublimare tramite l'intelletto gli istinti naturali e le passioni, raggiungendo il bello ideale. Per questo motivo la bellezza delle opere greche era espressione di quell'unità di ragione e sentimento che si riteneva essere la condizione più propria all'animo umano, ma che invece l'uomo moderno, successivo a Cartesio, sentiva di aver perso per sempre. Caratterizzato dalla bruttezza della frammentazione, dalle costrizioni delle «opinioni» e delle «abitudini», dall'eccessiva distanza dalla natura, l'artista moderno non poteva raggiungere la perfezione dell'arte greca se non imitandola.

Di qui, la marca precipua del cosiddetto Neoclassicismo e cioè il recupero dell'arte antica per la palingenesi dell'arte e della cultura moderne, considerate in fase di decadenza.

Per David, campione del Neoclassicismo e padre dei *Primitifs*, la severità e la gravità dell'arte della Roma antica, ad esempio, erano stati i mezzi attraverso i quali liberare l'arte francese da ogni residuo dello stile rococò, troppo legato alla vecchia aristocrazia, e contribuire all'educazione pubblica, muovendo l'animo dello spettatore al senso civico. Per lo stesso principio che potremmo definire di «commozione didattica», dopo la Rivoluzione e negli stessi anni in cui i *Primitifs* si formavano,

2. J. Broc, La Scuola di Apelle, 1800, Parigi, Musée du Louvre.



sempre David aveva chiesto ai Francesi di porre fine alle guerre fratricide, portando come *exemplum* il dipinto delle *Sabine*, realizzato con uno stile non più romano bensì greco, poiché avvertito come più adatto ad esprimere la necessità di pace e serenità d'animo che attraversava la cultura del Direttorio seguita a quella del Terrore¹⁰. Jean-Étienne Delécluze, allievo di David dal 1796 circa, scrive che negli anni in cui dipingeva le *Sabine* il maestro «era giunto a limitare a tal punto l'ammirazione per le opere moderne, da proporsi come modello soltanto le opere greche ritenute di epoca fidiaca. Tra i bassorilievi cercava quelli dello stile più arcaico [...] e apprezzava particolarmente la

naturalezza e l'eleganza dei tratti e delle figure dipinte dei vasi etruschi»¹¹.

Eppure quando *Le Sabine* furono esposte, nel 1799, i *Primitifs* avevano taciato David di manierismo, rivolgendosi a lui con gli epiteti di *Vanloo*, *Pompadour*, *Rococo*. In particolare Maurice Quay, capo della setta, aveva asserito «qu'il y avait [nelle *Sabine*] bien quelque bonne intention de marcher dans la voie des Grecs, mais qu'on n'y trouvait rien de simple, de grandiose, de *primitif* enfin»¹², e già da qualche anno andava dichiarando «que David n'avait fait qu'entrevoir la route à suivre, qu'il fallait changer radicalement les principes sur lesquels on s'appuyait pour exercer les arts;

que tout ce qui avait été fait depuis Phidias était *manière*, faux, théâtral, affreux, ignoble; que les maîtres italiens, y compris le plus célèbres même, étaient entachés des vices des écoles modernes»¹³. «C'est dans Homère, puis dans Ossian, mais surtout dans la Bible; c'est dans les scènes et les peintures des peuples primitifs au milieu desquels ces livres ont été écrits, que nous trouverons de quoi régénérer notre âme et notre esprit»¹⁴, questa era la vera strada da percorrere.

Ma allora, cos'era accaduto negli anni trascorsi tra *Il giuramento degli Orazi* (1785), con cui il maestro aveva iniziato la riforma dell'arte francese, e *Le Sabine* del 1799, da poter giusti-

3. P. Duqueylar, Ossian che declama le sue odi, 1800, Aix-en Province, Musée Granet.



ficare una reazione ai limiti della provocazione da parte dei suoi giovani allievi?

Da quanto si è tentato di spiegare poc'anzi, risulta che l'aggettivo *primitif* qualificava una condizione originaria di natura relativa *in primis* alla Grecia, carica di connotazioni politiche e sociologiche, più spiccatamente francesi se vogliamo, che altri aggettivi, come «arcaico» o «nativo» ad esempio, non possedevano.

Sulla scia del David rivoluzionario, la riforma promossa dai *Primitifs* non era infatti solo «artistica», ma più propriamente «estetica», poiché anche morale, sociale e politica. L'arte non era che un piccolo tassello di una riforma più ampia, che mirava a

riportare nella società moderna la Bellezza del primitivo, in modo tale da costituire uno Stato estetico, pari solo a quello greco. Per queste ragioni Maurice aveva dichiarato che «comme citoyen, il est de toute nécessité que nous avertissions d'abord les yeux de la réforme importante que nous désirons faire; et rien, à cet égard, n'est plus propre à préparer favorablement les yeux et les esprits que de revêtir l'admirable costume grec *primitif*, dont la disposition est si majestueuse et si élégante»¹⁵.

La moda greca, certo, era in voga al tempo del Direttorio e il recupero dell'arte classica era già stato promosso proprio da David per la riforma della società dell'*Ancien Régime*. Educati ne-

gli anni del Direttorio, però, i *Primitifs* erano permeati da tutte quelle speranze rivoluzionarie di rinascita non ancora sopite, che invece i coetanei di David, che avevano vissuto da protagonisti la Rivoluzione e il Terrore, sentivano il bisogno di moderare¹⁶. In particolar modo David sembrava avesse deciso di confinare la riforma alla sola arte e di voler abbracciare con favore l'avvento al potere di Napoleone, da alcuni tenaci giacobini considerato invece come nuovo dittatore.

Ciò che in prima istanza distingueva dunque i giovani dissidenti dal neoclassico maestro era la volontà di portare avanti una riforma che continuasse a coinvolgere arte e vita. Non finiva qui però, poiché tale

4. L. Signorelli, L'educazione di Pan, 1490, già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum (distrutto durante la Seconda guerra mondiale).





5. J. Broc, *La morte di Giacinto*, 1801, Poitiers, Musée Sainte-Croix.

riforma doveva guardare non più solo alla Grecia, bensì anche ad altre culture primitive. Maurice aveva parlato di Omero, ma anche di Ossian e della Bibbia. Cerchiamo allora di capire da dove giungesse una tale novità.

Con *La storia dell'arte presso gli antichi* (1764), il Winckelmann aveva, suo malgrado, annullato il carattere di normatività del bello greco, sino ad allora ritenuto assoluto ed universale, inserendolo nel corso della storia: non esisteva più cioè un unico bello – il bello greco – bensì tante specie di bello, ognun-

na valida per il tempo ed il luogo in cui si erano manifestate¹⁷.

La prima risultante d'una tale relativizzazione del bello greco fu la presa di coscienza dell'enorme differenza che intercorreva tra la cultura moderna e la cultura greca e della necessità quindi di definire il moderno in maniera autonoma dall'antico¹⁸. Non per questo però la dipendenza del moderno dall'antico fu bruscamente interrotta, tanto che la Grecia sarà considerata ancora a lungo origine e modello a cui guardare per permettere la rinascita dell'arte e della cultura

moderne. Fu anzi proprio perché la Grecia veniva considerata origine della storia dell'umanità che le conoscenze relative ai primitivi e ai «selvaggi» greci furono utilizzate da alcuni pionieri dell'antropologia per studiare usi e costumi dei «selvaggi» dei popoli extra-europei, definiti anch'essi «primitivi» poiché considerati incarnazione vivente della storia più remota dell'uomo, quando egli non aveva ancora conosciuto la civilizzazione¹⁹.

Allo stesso tempo però, gli studi sempre più approfonditi sulla Grecia e la prospettiva genetica da cui i moderni guardavano al passato, spostarono l'attenzione sul «germe» dell'arte greca. L'origine-Grecia aveva cioè a sua volta un'origine che fu riconosciuta nella cultura asiatico-egiziana o in un generico Oriente arcaico, nel cui misticismo si riconobbero le radici del Cristianesimo medievale, e per suo tramite della cultura moderna²⁰.

In più, la storia in cui l'arte greca veniva inserita non conosceva uno sviluppo solo biologico, di nascita-maturità-decadenza, bensì anche ciclico, per cui dopo la decadenza vi era sempre una rinascita, resa possibile dal ripresentarsi dei germi dell'origine. Così, Alexis François Artaud de Montor (1772-1849), in *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre premiers siècles qui ont précédés celui de Raphaël* (1808), poteva ritrovare «l'infanzia dell'arte moderna» in quei pittori senesi e veneziani del Duecento che erano stati educati da artisti greci²¹. La ciclicità della storia permetteva difatti di cercare, lungo il suo sviluppo, condizioni primitive più prossime al tempo e alla sensibilità moderna, come quelle dell'Oriente e del Medioevo, contribuendo così al lento distacco dalla Grecia.

I *Primitifs*, tuttavia, pur avvertendo l'insufficienza della Grecia ad esprimere le primitive

condizioni di natura, non la rinnegarono, l'accostarono anzi a tutto ciò che in senso diacronico (nel corso della storia), ma anche sincronico (nel tempo presente) presentava tali condizioni: il primo Rinascimento e Ossian quale Omero dei popoli del Nord in Duquoylar²², la Bibbia letta da Maurice ai suoi compagni e quindi il mistico Oriente a cui alcuni di loro si rivolgeranno per raggiungere «il candore del cuore e la perfezione dello spirito»²³ o ancora i popoli extra-europei non civilizzati nella *Morte di Virginia* di Broc.

Dovrebbe esser chiaro a questo punto perché le *Sabine*, se pur «greche», non lo erano abbastanza, e anzi non erano primitive: la Grecia di David era ancora la Grecia neoclassica, cristallizzata in una norma che non

ammetteva infiltrazioni preromantiche. I *Primitifs* invece si trovarono in una fase di transizione in cui la Grecia, pur continuando a fungere da modello e origine, doveva o essere accompagnata da altri modelli più prossimi alla sensibilità e al tempo moderno, oppure essere caricata essa stessa di questa nuova sensibilità. Da un punto di vista stilistico, la grande tela di David (fig. 1), se pur privata dei forti contrasti chiaroscurali, stemperati dall'accordo delle tinte, e se pur attraversata da nudi di levigata purezza greca, continuava tuttavia a far riferimento a quei maestri italiani che Maurice voleva fossero dimenticati, a favore di ombre leggere che non distruggessero l'armonia delle forme²⁴, o della nitida linea di contorno che appiattisce i corpi,

come nelle pitture vascolari greche.

Per poter meglio comprendere le accuse rivolte alle *Sabine*, può esserci d'aiuto una loro comparazione con *La Scuola di Apelle* di Broc (fig. 2), riprendendo con ciò il loro attuale allestimento al Museo del Louvre e permettendoci di introdurre l'analisi delle opere del primitivista Broc. Vedremo così che i corpi di David, se pur nudi nel riferimento dichiarato alla statuaria greca²⁵, sono corpi che respirano, fatti di carne e ossa, di pelle e pori. I muscoli sono tesi e anzi la tensione caratterizza tutto il dipinto, tanto da far pensare ad una molla pronta a scagliare un sasso. I colori sono saturi, il rosso è vivido e intenso. In Broc, invece, le figure sono come levigate nel marmo, lisce, rigide,

6. A.-L. Girodet Trioson, Endimione, 1791, Parigi, Musée du Louvre.



eburnee, eppur vive. I capelli sembrano incisi in pasta di cera. Il chiaroscuro è ridotto al minimo, i colori sono opachi, sono esattamente colori da cartone per affresco, come aveva osservato la critica del tempo. Lo spazio poi è ampio, arioso, racchiuso in una scatola prospettica degna degli artisti del primo Rinascimento.

Broc, al suo debutto sulla scena artistica parigina, voleva chiaramente presentare un manifesto del suo primitivismo inteso in senso neo-rinascimentale. Apelle, principe della pittura greca, è inserito in un ambiente carico di riferimenti a Raffaello, artista che rinnovò la pittura moderna tramite il recupero dell'arte greca. Il disegno indicato da Apelle, alla

sua sinistra, è addirittura un disegno allora attribuito a Raffaello, raffigurante *La calunnia di Apelle*²⁶, conservato al Louvre dal 1797 e che fu tra l'altro inserito da Alexandre Lenoir nel frontespizio del suo *Observations scientifiques et critiques sur le Génie* (1821) come opera «antica», accanto al *Laocoonte*, all'*Apollo del Belvedere* e alla *Venere Medici*²⁷. Tutta l'impostazione del dipinto ricorda inoltre *La scuola di Atene* di Raffaello e presumiamo anzi che Broc abbia avuto modo di studiarla anche dal cartone, allora conservato al Louvre²⁸, in una forma che si potrebbe dire più consona ai suoi intenti. Non per questo va scartata l'ipotesi di Sylvain Laveissière, secondo il quale Broc intese ricreare l'effetto delle

pitture ad encausto praticate dagli antichi, forse anche da Apelle²⁹, e in quegli anni sperimentate da Paillot de Montabert³⁰. Dal titolo alla composizione, dalle forme al colore, Broc gioca con una serie di rimandi dalla Grecia a Raffaello, che ci sembra vogliano presentare l'artista d'Urbino come esempio di rinascita possibile grazie all'antico.

Con *La morte di Giacinto* (fig. 5), presentata al *Salon* del 1801, Broc carica la Grecia dei caratteri della nuova sensibilità, rendendo il mito greco terreno d'esplorazione di intimi stati d'animo e di sentimentale erotismo, così avvicinandosi alla rinata corrente di classicismo erotico e sentimentale che dall'*Endimione* di Anne Louis Girodet-Trioson (fig. 6), passando per *Amore e Psiche* (1798) di François Gérard, non era mai stata abbandonata da Pierre-Paul Prud'hon né da Antonio Canova, ed era giunta alla *Saffo a Leucate* di Antoine Jean Gros, esposta anch'essa al *Salon* del 1801.

Il racconto della tragica morte del giovane Giacinto nelle braccia dell'amante Apollo, contenuto nel libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio, è seguito fedelmente da Broc, che staglia i corpi dei due giovani amanti su un verde prato rugiadoso, oltre il quale scorre il fiume Eurota e si intravede la città di Sparta. Ai piedi di Giacinto è il fiore «porpora di Tiro», germogliato dalle stille sanguigne sgorgate dalla ferita provocata dal poco distante disco, con cui Apollo per errore l'ha colpito a morte. Ma c'è anche Zefiro, il geloso amante che aveva fatto deviare il disco lanciato da Apollo, secondo la versione del mito proposta da Luciano di Samosata nei *Dialoghi degli Dei*. Zefiro non è rappresentato, bensì alluso dal vento proveniente da ovest, che accarezza i capelli di Apollo e fa fluttuare leggero il suo manto rosa aranciato: *ut pictura poësis*³¹.

7. Menelao e Patroclo, copia romana di un archetipo del III secolo a.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.



8. A.M. Monsaldy, riproduzione all'inverso del Naufragio di Virginia di J. Broc, dal disegno preparatorio per l'incisione della Veduta del Salon del 1801, Parigi, Bibliothèque Nationale.



I corpi dei due giovani amanti sono illuminati da tergo da una luce calda e soffusa che stempera i contorni e ne accentua la disposizione piana, volutamente arcaica, sì da renderli semplificate *silhouettes*, vicine ai nudi ideali della pittura vascolare greca del V secolo a.C. Il manto di Apollo, dalle geometrizzanti striature, che sono per George Levitine ulteriori riferimenti alle pitture vascolari greche arcaiche³², potrebbe anche essere una reminiscenza delle danzatrici di Ercolano, ormai note grazie al successo di raccolte quali *Le Pitture Antiche di Ercolano*, pubblicate sin dagli anni Sessanta del Settecento³³. I rimandi all'arte classica continuano nel braccio di Apollo che cinge Giacinto e nelle gambe di questi, che rivelano il ricordo del *Menelao e Patroclo* (fig. 7), qui privato della corporea virile anatomia del gruppo scultoreo, a favore di un modellato morbido che rende i due giovani greci «creature di cera, sebbene ancora marmoree»³⁴.

Il paesaggio idilliaco, dall'orizzonte basso e dolcemente illuminato, intriso di languida malinconia, è attraversato da echi della pittura del Perugino o del primo Raffaello e nella sua semplificazione si fa regno incontaminato, di purezza e innocenza primitive.

Proprio il sogno dell'innocenza primitiva sembra però andare in frantumi nel *Naufragio di Virginia*, l'altro dipinto che Broc espose al *Salon* del 1801, in cui la mitica origine greca viene sostituita dal mito moderno di conio rousseauiano del «buon selvaggio», secondo l'interpretazione che ne diede Jacques-Henri Bernardin di Saint-Pierre (1737-1814) nel celebre romanzo *Paolo e Virginia*.

Nel preambolo all'edizione del 1788, Bernardin scriveva: «J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celle-ci: que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu»³⁵.

Paolo e Virginia sono due adolescenti che vivono e si innamorano sull'isola Mauritius, nell'Oceano Pacifico, luogo incontaminato dalla civiltà, in cui crescono in armonia completa con il ritmo della natura. Al rientro da un soggiorno in Francia, dove si era recata per migliorare la propria educazione, Virginia muore a causa d'un terribile naufragio, proprio sotto gli occhi impotenti degli isolani, mentre Paolo rimane gravemente ferito nel vano tentativo di salvarla a nuoto.

Nonostante la volontà dichia-

rata dell'autore di fare del romanzo «una specie di pastorale», il finale tragico rompeva con l'ottimismo tipico del genere e, se vogliamo, rompeva con l'ottimismo dei Lumi, arrivando a mettere in risalto il carattere utopico del ritorno ad un'innocenza naturale, precedente la civilizzazione³⁶.

Broc rende il tono disilluso del romanzo tramite l'iconografia e lo stile. Il dipinto è purtroppo andato perduto, ma possiamo farcene un'idea da un disegno e da un'incisione realizzati da Antoine Maxime Monsaldy per la veduta panoramica del *Salon* del 1801 (fig. 8). Vediamo così che Broc non si attenne completamente al testo ed immaginò un ultimo incontro dei due giovani amanti: Virginia è distesa esangue sulle ginocchia di Paolo, seduto su uno scoglio in mezzo ad un mare immenso, la cui superficie è attraversata da piccole onde, seguite all'infuriare della tempesta.

Forte è la tentazione a questo punto di citare ancora una volta il Winckelmann che aveva scritto: «Così come la profondità del mare rimane sempre tranquilla, per quanto infuri la superficie, così l'espressione delle figure dei greci mostra, in mezzo a tutte le passioni, un'anima grande e posata»³⁷. Di fatto qui il Winckel-

Materiali

9. L.-H. de Rudder (da J. Broc), Ritratto del maresciallo Soult, 1856, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



10. Donatello, David, 1408 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



mann stava dettando un principio cardine del Neoclassicismo, poi sviluppato da Gotthold Ephraim Lessing: per evitare che la bellezza, caratterizzata da «nobile semplicità» e «quieta grandezza», andasse distrutta dall'espressione delle passioni, l'artista non poteva rappresentare l'*acmé* dell'azione, bensì il momento che lo precede o lo segue. Allo stesso modo, Broc non raffigurò il momento drammatico del naufragio, non Paolo ferito e sanguinante che lotta invano contro la forza naturale delle onde del mare in tempesta ma, come nel *Giacinto*, una visione classica e quindi serena della morte e la bellezza giovanile non ancora svanita. Per Broc, d'altronde, la bellezza non poteva essere messa in discussione, poiché essa era

per lui espressione della primitiva condizione d'unità di ragione e sentimento e andava praticata e mostrata per ricordare all'uomo moderno ciò che era stato e che poteva tornare ad essere.

L'iconografia è quella del diluvio, in voga in Francia sin dalla fine del Settecento. In luogo però della consueta famiglia della tradizione iconografica, Broc colloca una coppia di giovani primitivi, il cui drammatico protagonismo, in mezzo a forze naturali solo accennate, simboleggia la rottura dell'armonia tra la natura e l'uomo e il tragico isolamento di quest'ultimo dinanzi a forze imponderabili, in cui la speranza d'una rigenerazione appare vana. Il cielo carico di nuvole squarciate da pallidi raggi lunari e il corpo di Virginia privo di vita sono te-

stimonianze della fine di un sogno o di un'era, tanto che viene da chiedersi se la tempesta e il sacrificio della fanciulla siano bastati a mondar l'uomo dal peccato della civilizzazione.

L'ambientazione notturna e intrisa di malinconia di un mondo primitivo ormai alla fine è stata resa da Broc tramite uno stile che volutamente si rifà all'infanzia dell'arte, se è vero quel che riporta l'anonimo autore del «Moniteur Universel»: «L'accostamento dei colori è monotono; la tonalità grigio-nerastra e la sua pesantezza distruggono tutto l'effetto. Virginia ha il colore grigiastro dell'acqua, e Paolo mostra la tonalità spenta di Virginia. Broc non sembra aver ancora imparato la grande arte del contrasto»³⁸.



11. J. Broc, La morte del generale Desaix, 1806, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

Alexandre Lenoir nel suo *Musée des monuments français* aveva scritto che prima di Alessandro il Grande il pittore «osava disegnare soltanto forme monocromatiche di egual tono» e il progresso era stato portato dagli artisti «che avevano avuto il coraggio di diffondere la luce e l'ombra nei loro dipinti»³⁹. Levitine ricorda inoltre che Landon, criticando l'opera di Duqueylar del 1800, consigliava all'artista che voleva ritrovare la semplicità verginale di «riprendere l'uso dei dipinti monocromatici, che costituivano i primi tentativi degli artisti del-

l'antichità»⁴⁰. La composizione monocromatica era associata dunque all'arte primitiva e pertanto il colore *grisaille* di Broc era un deliberato sforzo verso un primitivismo che risalisse addirittura ai tempi che precedettero Alessandro e Apelle.

Nel 1801 Broc aveva lasciato l'*atelier* di David, rinunciando a seguire buona parte degli altri *Primitifs* che, dopo esser stati invitati dal maestro a lasciare il suo studio, si erano trasferiti nel monastero diroccato della Visitation de Sainte-Marie, a Chail-
lot, per cercare con la meditazio-

ne interiore e il culto per l'Oriente e la Bibbia, la purezza primitiva dello spirito. Nel 1803 la setta si sciolse, proprio quando il classicismo, ormai vicino alla sclerotizzazione, si apprestava ad esser messo da parte per far posto all'interesse per l'arte medievale nazionale. L'anno successivo Napoleone si incoronerà Imperatore e affiderà a Dominique Vivant-Denon, Direttore generale del Musée Napoléon, la promozione di una politica artistica quasi completamente asservita al suo culto e votata alle commissioni ufficia-

li⁴¹. In un sistema di committenze per molti versi simile a quello che aveva preceduto la Rivoluzione, Broc adattò le iconografie alla propaganda imperiale, ma non intaccò il suo stile che, in quanto epifania della propria ideologia, rimaneva primitivista.

Il *Ritratto del maresciallo Soult* (fig. 9), commissionato a Broc nel 1805 da Denon, presenta, nella copia di Louis-Henri de Rudder (1807-1881), che riteniamo esser fedele⁴², l'iconografia del *defensor patriae* in uno stile asciutto e semplificato, in un paesaggio sintetico, di elisione e di assenza, ma anche empatico con lo stato d'animo del protagonista, che non sembrano contraddire le opere precedenti. Il duca di Dalmazia, Jean de Dieu Soult (1769-1851), troneggia dall'alto d'una scarpata in un primo piano imponente sul campo di guardia di Boulogne-sur-Mer⁴³. La sua posa trionfale, con il dorso della mano appoggiato sul fianco sinistro e l'espressione fiera e orgogliosa, rimanda al *David* bronzeo di Donatello (fig. 10), già eretto dai Medici a simbolo di vittoria, mentre il paesaggio dal cielo scuro e tempestoso assimila la forza della natu-

ra a quella dell'uomo e investe Soult dell'audacia necessaria a difendere le coste francesi dalla minaccia delle flotte inglesi.

La storia contemporanea ritorna nella *Morte del generale Dessaix* (fig. 11), presentata da Broc al *Salon* del 1806⁴⁴. Il generale Charles Antoine Dessaix de Veygout (1768-1800) è disteso esanime fra le braccia del suo aiutante in campo Lebrun, che gli comunica la vittoria della battaglia di Marengo, fronteggiato da Napoleone e circondato dai compagni d'arme, nella limpidezza della luce diurna che permette allo sguardo di procedere oltre il campo di battaglia e il borgo italiano, fino alle Alpi imbiancate di neve.

Il fatto di cronaca contemporanea è trasformato in una narrazione politica nobilitante attraverso l'adozione dell'iconografia del letto di morte, che trova le sue radici nella *Morte di Meleagro* di diversi sarcofagi romani, passa per *La morte di Germanico* di Nicolas Poussin e conobbe una grande diffusione alla fine del Settecento, quando la morte degli eroi dell'antichità si ergeva a esempio di serietà e gravità morale contro le frivolezze del ro-

cò⁴⁵. L'idea giunse a Broc forse dall'*Andromaca* di David, dove in particolare il busto di Ettore sembra aver fatto da prototipo a quello del Dessaix (fig. 12), traddotto in forme più legnose e colore acerbo (fig. 13). Come David inoltre aveva dipinto la ferita della spada di Achille sul petto di Ettore, Broc non risparmiò il particolare della ferita da arma da fuoco sul petto del generale, sporco del sangue che ha macchiato anche la bianca camicia, forse lasciata appositamente aperta per mostrare la prova del sacrificio. Sangue che sporca e macchia, ma non gronda vivido dalla ferita nella carne: la volontà di rendere l'orrido è completamente assente e lascia il posto alla sublimazione di sanguinosi fatti di guerra nel dominio ideale di un sacrificio umano, legittimato dalla nobile causa della difesa della patria e della diffusione degli ideali libertari.

Gli altri dipinti presentati da Broc ai *Salons* dell'Impero ci sono noti solo grazie ai *livrets*⁴⁶. Sappiamo così che nel 1810 propose un *Rinaldo e Armida*, soggetto tornato in auge proprio in quegli anni, quando la nostalgia per un tempo epico,

12. J.-L. David, *Andromaca piange la perdita di Ettore*, *partic.*, 1783, Parigi, Musée du Louvre.



13. J. Broc, *La morte del generale Dessaix*, *partic.*, 1806, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



cortigiano e cavalleresco, come quello della *Gerusalemme Liberata* (1593) di Torquato Tasso, ben si confaceva alla cultura nazionalistica napoleonica. Al *Salon* del 1814, espose un *Giacinto ferito* ed un *Rinaldo e Armida*, che sono presumibilmente le opere già presentate negli anni precedenti⁴⁷.

La Restaurazione fu per Broc un evidente periodo di crisi. Egli si rifiutò di porre la propria arte al servizio della glorificazione dei nuovi Borboni, così come non volle rinunciare alle sue marche stilistiche⁴⁸. *Il consulto della maga* (fig. 14) del *Salon* del 1819, di chiara ispirazione caravaggesca, appare come un'isola nel panorama artistico contemporaneo. Eppure il dipinto fu acquistato dal re Luigi XVIII, stampato in litografia, cioè con una tecnica allora all'avanguardia, e infine replicato dallo stesso Broc in una versione conservata al Musée de Béziers⁴⁹. Come ci rivela la nota apposta al *livret*, «La Magicienne consultée. Sujet idéal», il dipinto è un'allegoria. Quella che ad uno sguardo superficiale potrebbe sembrare un'interpretazione galante, tipicamente settecentesca, della *Buona ventura* rivela, in particolari come il contrasto vecchia/brutta-giovane/bella o nel tre composto dalla zingara con le dita della mano destra, un monito morale. La chiave di lettura crediamo sia nella didascalia apposta su un cartiglio inciso sull'acquaforte anonima, allora ampiamente diffusa e attribuita al Caravaggio, raffigurante una *Buona ventura*: «Ladro, demonio, vanità (e la vecchiaia trama l'inganno alla gioventù) sono queste le tre cose che l'uomo deve rifuggire»⁵⁰. La zingara ricorda alla ragazza che la bellezza ed i piaceri che da essa derivano possono nascondere pericolose tentazioni e soprattutto, non sono che illusioni, poiché legati alla giovinezza e quindi destinati a scomparire al soprag-



14. J. Broc, *Il consulto della maga*, 1819, Bayeux, Musée Baron Gérard.

giungere della vecchiaia. Ancora una volta cioè, Broc riflette, dopo averlo fatto con *Giacinto* e *Virginia*, sulla fugacità della bellezza.

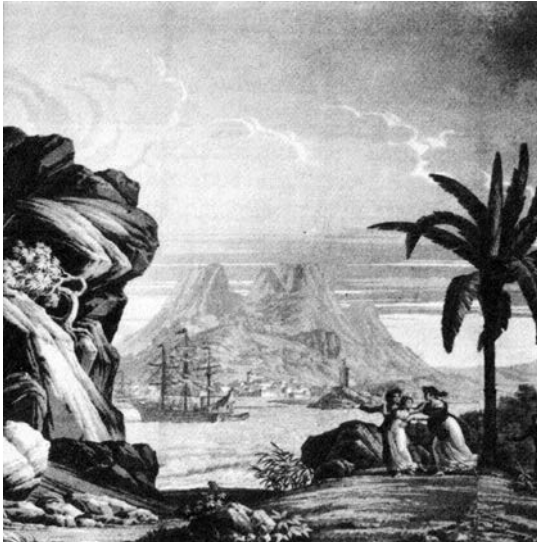
A Virginia Broc ritornò proprio nel *Salon* del 1819, dove ripresentò la tela del 1801, e ancora nei disegni commissionatigli nel 1820 da Joseph Dufour (1752-1827) per una serie di carti da parati panoramica, avente a tema il romanzo del Sainte-Pierre⁵¹.

I pannelli a noi giunti (fig. 15) mostrano una leggera ma significativa modificazione dello stile di Broc: alla consueta linea marcata e precisa con cui sono ancora tracciati gli elementi paesaggistici, fanno da contrasto le forme agili e svelte dei personaggi. La forma si apre, si slaccia dal rigore che prima l'imprigionava, e si fa specchio della libertà dello spirito. Semplificando, si potrebbe dire che la bellezza primitiva passa dall'oggetto al soggetto, e cioè che non riguarda più il mondo esterno ma quello interiore, spirituale.

Non è un caso allora che le stesse forme compaiano nell'uni-

ca opera a carattere sacro di Broc, *Gli inviati dal Signore* (fig. 16). Commissionata nel 1821 dalla municipalità di Parigi, per la Chapelle des Missions étrangères, essa non giunse mai a destinazione, per esser poi esposta al *Salon* del 1833⁵².

Come già notato dalla critica del tempo, il dipinto rappresenta i tre arcangeli, Gabriele, Raffaele e Michele, privi di ali perché atti a simboleggiare tutti gli uomini in cui Dio è presente e che sono da lui inviati a diffondere il Verbo⁵³. Essi sono rappresentati mentre incedono sulla terra, pronti a seguire il compito loro affidato dal Signore, pura luce verso cui rivolgono gli sguardi, nonché soffio vitale che fa fluttuare morbide e leggere le loro vesti. Il Padre, la Vergine, il Figlio e gli angeli li accompagnano e ne guidano il cammino. Il pessimo stato di conservazione della tela, se ci permette di concordare con la critica sulle chiare ascendenze raffaellesche, ci impedisce tuttavia di apprezzare le cromie del dipinto, allora ritenute vicine al tempo del Perugino⁵⁴.



15. Da disegni di J. Broc, Paolo e Virginia (carta da parati panoramica), partic., Manifattura Joseph Dufour, 1823, Parigi, Musée des Arts Décoratifs.



16. J. Broc, Gli inviati dal Signore, 1821-28, Yvré-l'Evêque, Chiesa di Saint-Germain.

Sin dal tempo della sua formazione presso lo studio di David, in quell'*entresol* che fungeva da covo dei *Primitifs*, Broc aveva appreso che la purezza delle primitive espressioni del bello poteva essere identificata nella bontà divina, di cui avevano parlato le Sacre Scritture. Maurice, negli anni Novanta del Settecento e quindi in una Francia ancora permeata dell'attiva ostilità alle dottrine cattoliche ferocemente combattute dal razionalistico Illuminismo, aveva coraggiosamente restituito dignità ai soggetti cristiani: «l'Évangile! C'est plus beau qu'Homère, qu'Ossian! Jésus-Christ au milieu des blés, se détachant sur un ciel bleu! Jésus-Christ disant: 'Laissez venir à moi les petits enfants!' Cherchez donc des sujets de tableaux plus grands, plus sublimes que ceux-là!»⁵⁵.

Negli anni Trenta, la situazio-

ne era mutata, poiché le esigenze di spiritualità cristiana si manifestavano con sempre maggiore evidenza e, in piena temperie romantica, lo stile grave e posato, la purezza della linea e i colori tenui di Broc potevano essere ritenuti più adatti all'espressione delle eterne verità del cristianesimo, della purezza di fede, che non il sensuale colore di un Delacroix o di uno Sheffer, troppo legati alle passioni del singolo. Fu anzi proprio grazie a questa tendenza purista, seguita da artisti come Jean-Auguste-Dominique Ingres, che la tradizione davidiana poté trovare salvezza e continuità⁵⁶. Si aggiunga che il dipinto di Broc poteva ben rispondere all'esigenza di quadri d'apparato, richiesti dai responsabili della politica artistica parigina, per riempire le chiese svuotate dall'ondata giacobina⁵⁷.

Gli inviati riscossero un gran

successo e probabilmente diedero notorietà a Broc. A dimostrarlo non è solo la loro inclusione tra le opere scelte per essere descritte ed illustrate negli «*Annales du Musée*», ma anche l'acquisto, proprio in quegli anni, della *Morte di Giacinto* da parte del generale Demarçay⁵⁸ e ancor più la commissione, giunta dal Ministero dell'Interno nell'agosto dello stesso 1833, di dipingere un'allegoria della Rivoluzione del 1830: «*La Justice entourée d'Enfants et d'animaux symboliques*»⁵⁹. Un rapporto del Ministero degli Interni del 1850 registra nel 1836 l'ultimo pagamento effettuato all'artista per quest'opera e, poiché Broc era «deceduto da qualche anno», ne affida la continuazione alla figlia Aline⁶⁰.

Giusi Fusco
Firenze

NOTE

Ringrazio Antonio Pinelli per i preziosi consigli e gli incoraggiamenti.

¹ «Ce qu'il est difficile de comprendre, c'est que la plupart des artistes à cette époque, c'est que leurs femmes, leurs filles, ainsi que les amateurs opulents qui fréquentaient les ateliers, toutes personnes bien élevées, [...] vivaient là sans qu'aucune d'elles témoignât hautement l'horreur que l'obscurité dégoûtante de l'intérieur du Louvre devait naturellement leur inspirer. Mais cette tolérance s'explique par un seul fait: les artistes, leur famille et leurs élèves y étaient logés gratis». E.-J. Delécluze, *Louis David, son école son temps. Souvenirs*, Paris, 1855, pp. 16-17. La Grande Galerie al Louvre fu creata dal 1791 per volere di David, allo scopo di fare del museo una scuola per gli artisti. Essa raccoglieva dipinti, statue, bronzi e oggetti preziosi che avevano ornato Versailles e le Tuileries. Cfr. Ivi, p. 162.

² *Ibidem*, p. 55.

³ C.-P. Landon, in «Journal des Arts, des Sciences et des Litterature», 30 fructidor 1800, 81, p. 246.

⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁵ Tra i membri della setta, oltre Broc e Duqueyrol, ricordiamo Maurice Quay (1779-1803), Lucile Massagiot (1780-1803), i gemelli Jean-Pierre (1774-1860) e Joseph-Boniface Franque (1774-1833), Antoine-Hilaire Périer (1780-1833) e Paillot de Montabert (1771-1849). Cfr. G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbus Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, The Pennsylvania State University, 1978, trad. it. di S. Bordini, *All'alba della Bohème. I «Barbus»: ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica*, Roma, 1985, pp. 83-98.

⁶ Sui vari Primitivismi che si sono avvicendati nel corso della storia dell'arte consigliamo: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1989; A. Pinelli, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma, 2005; M.G. Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, 1993.

⁷ Cfr. B. Quemada (a cura di), *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, XIII, Paris, 1988, pp. 1194 e 1196.

⁸ J.-J. Rousseau, *Emile, ou De l'éducation*, Paris, 1762, trad. it. di G. Roggerone, *Emilio*, Brescia, 1965, pp. 10-12; 70-71; 82. La condanna della civilizzazione, figlia del progresso scientifico e tecnologico, che soffoca l'originario destino dell'uomo all'unità di ragione e sentimento, è esplicitata da Rousseau nel *Discorso sulle scienze e sulle arti* (1750) o anche nel successivo *Discorso*

sull'origine dell'uguaglianza (1755), dove ancora una volta qualifica lo «stato di natura» come «stato primitivo». Cfr. B. Gagnebin e M. Raymond (a cura di), *Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, III, Paris, 1964, pp. 122-123.

⁹ Cfr. R. Assunto, *L'antichità come futuro*, Milano, 2001, pp. 100-110.

¹⁰ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Friedrichstadt (Dresda), 1755, trad. it. *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, 2001 (1992), p. 37: «Infine, il generale e principale contrassegno dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. [...] Più tranquilla è la positura del corpo e più esso è atto ad esprimere il vero carattere dell'anima».

¹¹ Delécluze, *Louis David*, cit., p. 71.

¹² *Ibidem*, p. 421.

¹³ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴ *Ibidem*, p. 91.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Delécluze (*Ibidem*, p. 182) ci racconta che, dopo i fatti del Terrore, la fine della paura di morire provocò una sorta di euforia generale: «Les premiers jours et les premières espérances de la révolution de 1789 se reproduisaient aux imaginations dans toute leur pureté, [...] et les générations nouvelles accueillait encore une fois l'espoir d'une régénération complète dans tout ce qui constitue la société».

¹⁷ Assunto, *L'antichità come futuro*, cit., pp. 68-69.

¹⁸ La consapevolezza del divario esistente tra le culture moderne e quelle antiche si può riscontrare anche in testi letterari dell'epoca, come in *Della letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali* (1800), di Madame de Staël. Quanto «all'angoscia dell'influenza» dell'antico sul moderno, e quindi alla necessità del moderno di confrontarsi con l'antico e al contempo emanciparsene, rimandiamo a P. Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, 1974, trad. it. di P. Kobau, *Antico e Moderno nell'Estetica dell'età di Goethe*, Milano, 1995.

¹⁹ Una disamina degli studi condotti in Francia lungo tutto il Settecento, sui «selvaggi» moderni, come gli Indiani d'America, sulla base di un'affinità di fondo con i «selvaggi» Greci, è in G. Pucci, in *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, 1993, pp. 159-183.

²⁰ Per una trattazione completa della considerazione dell'Oriente quale origine del Moderno, si veda Szondi, *Antico e Moderno*, cit., pp. 223-255.

²¹ A.F. Artaud de Montor, *Peintres*

Primitifs. Collection de tableaux rapportés d'Italie, Paris, 1843, p. 5. Riteniamo importante precisare che le *Considérations* del Montor mutarono il titolo in *Peintres Primitifs*, con un uso quindi del termine «primitivo» in relazione ai pittori che precedettero Raffaello, solo nel 1843 e cioè alla IV edizione (le altre erano state nel 1808, nel 1811 e nel 1825). Aggiungiamo inoltre che Montor fu erede ideologico di quel J.-B. Séroux d'Angincourt a cui la Francia deve la prima ampia rivalutazione in senso neoclassico dell'arte medievale italiana. Spinto dalla volontà di coprire il vuoto storiografico lasciato tra la storia dell'arte greca del Winckelmann e la storia dell'arte moderna del Vasari, Séroux delineò uno sviluppo dell'arte medievale italiana basato sui rinnovati contatti con Bisanzio e quindi sulla continuità con l'arte antica. In particolare egli apprezzava dell'arte medievale quei valori formali – come la semplicità, la linearità e l'essenzialità – che più si accostavano ai suoi gusti neoclassici e meglio si prestavano ad un'opposizione all'artificiosità dell'arte moderna barocca. Cfr. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit., pp. 156-183 e A. Chastel, *Il gusto dei «Preraffaelliti» in Francia*, in «Paragone», 1956, 79, pp. 3-16.

²² L'ammirazione per Ossian in Francia rientra nel crescente interesse per le radici culturali nazionali. Non a caso Ossian fu particolarmente apprezzato da Napoleone Bonaparte che fu anche promotore, nel 1805, dell'Académie Celtique. I *Primitifs* lo conobbero molto probabilmente grazie a Girodet che, dal ritorno dal viaggio in Italia, portò con sé a Parigi (e si presume quindi al suo atelier al Louvre) diversi disegni a tema ossianico, insieme alla prima traduzione in francese di Le Tourneur. Per i disegni di Girodet si veda S. Lemeux-Fraitot, in *Au-delà du maître. Girodet et l'atelier de David*, catalogo della mostra (Musée Girodet, Montargis, 2005), a cura di R. Dagorne, Paris, 2005, pp. 135-136.

²³ C. Nodier, *Les Barbus*, (da «Le Temps», 5 ottobre 1832), in Delécluze, *Louis David*, cit., p. 444. Charles Nodier (1780-1844), uno dei primi grandi letterati romantici francesi, entrò a far parte della setta dopo il dicembre del 1800. Cfr. Levitine, op. cit., p. 117.

²⁴ Delécluze, *Louis David*, cit., p. 72.

²⁵ David, a proposito delle *Sabine*, aveva confessato: «Forse nel quadro degli *Orazi* ho mostrato troppa anatomia; la nasconderò con più cura e più gusto in quello delle *Sabine*. [...] Tutte le figure del mio dipinto sono nude [...] voglio fare del greco puro» (Delécluze, *Louis David*, cit., p. 62).

²⁶ Cfr. Levitine, *All'alba della Bohème*, cit., pp. 287-290, secondo cui il

disegno di Raffaello rivelerebbe il vero soggetto del quadro, ossia la *Calunnia di Apelle*.

²⁷ Cfr. S. Agnoletto, *La calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastica del trattatello di Luciano in Occidente*, in «Engramma», luglio-agosto 2005, 42, p. 7.

²⁸ S. Laveissière, *Le tableau du mois*, n° 139, À la mémoire de Robert Rosenblum (1927-2006), *dépliant* edito in occasione dell'esposizione della *Scuola di Apelle* dopo il restauro (Musée du Louvre, 2007), Paris, 2007, p. 3.

²⁹ Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, libro XXXV, aveva scritto ampiamente sulla pittura ad encausto, precisando che era praticata anche da Panfilo, maestro di Apelle.

³⁰ Delécluze, *Louis David*, cit., p. 97: «Très avide de nouveautés, de Montabert, entre autres tentatives, essaya de retrouver, l'usage de l'encaustique, ou peinture à la cire. Enfermé dans son atelier, il travailla longtemps à reproduire ce procédé antique, qui, dans ses idées théoriques, était plus favorable à l'art que la peinture à l'huile». Paillot, prima di entrare nello studio di David, fu tra i giovani disegnatori che il d'Agincourt ingaggiò per rilevare le opere medievali italiane. I suoi scritti risentono del pensiero del d'Agincourt, ma accentuano il concetto di continuità tra arte antica e arte medievale e intensificano il disprezzo per l'arte moderna, così avvicinandosi alle provocatorie teorie del compagno di studi Maurice. Cfr. A. Chastel, *Il gusto dei «Preraffaelliti»*, cit., pp. 6-8.

³¹ Con il *Giacinto*, Broc dimostra di aver riflettuto sulla produzione degli anni Novanta di Girodet, che proprio con la riaffermazione del principio dell'*ut pictura poësis*, annullato dal Lessing, voleva rendersi autonomo dal maestro David e rispondere ad una nuova sensibilità, fondata sul turbamento, l'emozione, la soggettività. Cfr. C. Savetier, in *Au-delà du maître*, cit., p. 96. Ulteriore punto d'incontro tra i due pittori è la fonte da cui Broc ha tratto il particolare di Zefiro, quei *Dialoghi degli Dei* di Luciano, che Girodet aveva consultato per l'*Endimione*. Per la fonte di Girodet, si veda S. Bellenger, in *Girodet. 1767-1824*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, 2006), a cura di S. Bellenger, Paris, 2005, p. 208. Al di là di questo però, le differenze di stile e di intenti tra i due davidiani sono indiscutibili.

³² Levitine, *All'alba della Bohème*, cit., p. 181.

³³ Per le pubblicazioni della fine del Settecento e degli inizi dell'Ottocento sull'arte antica, si veda R. Rosenblum, *The international Style of 1800. A Study of Linear Abstraction*, New York-London, 1976, pp. 50-69.

³⁴ R. Rosenblum, in *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogo della mostra (Grand Palais du Louvre, 1975), a cura di P. Rosenberg, Paris, 1974, p. 341.

³⁵ J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, 1984, p. 251.

³⁶ Cfr. E. Caramaschi e C. Rosso (a cura di), *Storia della letteratura francese*, II, Ercolano, 1971, p. 706.

³⁷ Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 37.

³⁸ Cit. in Levitine, *All'alba della Bohème*, cit., p. 182.

³⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁰ Landon, in «Journal des Arts», cit., p. 246.

⁴¹ Cfr. A. Pogetoux, in *Dominique Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, 2000), a cura di P. Rosenberg, Paris, 1999, pp. 341-350.

⁴² Spetta all'imperatore Napoleone Bonaparte l'idea di creare, al Palais des Tuileries, una Salle des Marechaux dalle pareti decorate con i ritratti in piedi dei marescialli dell'Impero. A Denon però si deve la scelta degli artisti, nonché la cura delle relazioni tra artisti e marescialli. Il *Ritratto del maresciallo Soult*, eseguito da Broc, è andato distrutto durante i rivolgimenti che seguirono la guerra franco-prussiana. Sulla scorta delle ricerche di Charles-Otto Zieseniss, riteniamo che la copia di Rudder rientri tra quelle commissionate dal conservatore del Musée di Versailles, prima di assecondare il desiderio di Napoleone III di riportare i ritratti originali dei marescialli nominati nel 1804 nella Salle des Marechaux delle Tuileries, in cui erano originariamente collocati. Cfr. C.O. Zieseniss, *Un portrait du Maréchal Ney au musée de Versailles*, in «Revue du Louvre», 1962, 1, pp. 21-28.

⁴³ Per l'identificazione dello sfondo cfr. anche S. Velter, *De l'atelier de David au Romanticisme. Les «Primitifs» et leur destin*, tesi di dottorato, Université Paris IV-Sorbonne, 2005, p. 147.

⁴⁴ Considerando che il *Desaix* fu acquistato nel 1807 su proposta di Denon (*ibidem*, p. 152) e che fu sempre Denon a scegliere Broc per il ritratto del maresciallo Soult, viene da pensare che lo stile primitivista di Broc potesse risultare particolarmente gradito al Direttore generale.

⁴⁵ Cfr. R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1967, trad. it. di M. Sanfilippo, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, 2002 (1984), pp. 66-75.

⁴⁶ Al di là del sistema dei *Salons*, va ricordata l'incisione di una variante della *Morte di Giacinto*, realizzata da Michel Dissard su disegno di Jean Broc,

nel 1806. Cfr. Velter, *De l'atelier de David*, cit., pp. 141-144, fig. 48.

⁴⁷ Al *Salon* del 1814, inauguratosi dopo l'abdicazione di Napoleone e il conseguente ritorno dei Borboni, diversi furono gli artisti che, nel riassetto politico, preferirono riproporre opere precedentemente esposte, tanto che studiosi come Marco Rosci hanno parlato di «*Salon dei recuperi*». Cfr. M. Rosci, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro, arti figurative* catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985, p. 364.

⁴⁸ Broc, che aveva combattuto le Guerre di Vandea da soldato repubblicano della Guardia Nazionale, al *Salon* del 1817 espose un *Ritratto di Guardia nazionale a cavallo*, forse in polemica contrapposizione ai ritratti di generali vandeani commissionati da Luigi XVIII ed in parte esposti allo stesso *Salon*, per glorificare gli aristocratici che avevano difeso la corona e l'altare anche a costo di una guerra civile. L'opera di Broc, di collocazione ignota, è stata segnalata da Velter, *De l'atelier de David*, cit., p. 159.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 160-163, figg. 52-53.

⁵⁰ Per l'acquaforte anonima si veda J.P. Cuzin, *La discese de bonne aventure de Caravage*, Dossier du Département des peintures, 13, Paris, 1977, p. 29.

⁵¹ Cfr. Levitine, *All'alba della Bohème*, cit., p. 190. Le carte da parati panoramiche volevano riprodurre nel chiuso di una stanza la stessa illusione dei Panorami. Dufour ne fu l'inventore e sicuramente il massimo produttore in Francia durante la Restaurazione. Cfr. H. Cluzot, *Le Papier Peint en France du XVIIIe au XIXe siècle*, Paris, 1931, pp. 25-27.

⁵² Cfr. S. Velter, *Le chef-d'œuvre de Jean Broc retrouvé dans la Sarthe*, in «Revue de l'Art», 2000-2, 128, p. 72.

⁵³ Cfr. «Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts», *Salon* 1833, scritto dai successori di Charles-Paul Landon, 1833, XXXIII, pp. 3-6.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁵ Cit. in Delécluze, *Louis David*, cit., p. 78.

⁵⁶ Cfr. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, pp. 25-28, 182-195. Ingres, condiscipolo di Broc nello studio di David dal 1797 al 1800, ci ha lasciato una chiara manifestazione di stima e amicizia nei confronti del compagno di studi, in quella lettera inviata in data 24 aprile 1845 al Primo Ministro per «segnalare un talento modesto, forse troppo dimenticato, nella persona del Signor Broc, pittore di storia, uno dei primi allievi e degno sostenitore della grande scuola del nostro illustre maestro David», con la quale chiedeva, senza successo, di «accordargli il titolo di

Materiali

membro della Legione d'onore». Cit. in *Notes sur divers artistes de deux derniers siècles analysées et commentées par M Henry Jouin*, in «Nouvelles Archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne», VII, 1891, p. 397.

⁵⁷ Un chiaro quadro della committenza di opere a carattere religioso sotto la Restaurazione è stato tracciato da G. Blunel, in *Les années romantiques. La peinture francese dal 1815 al 1850*, catalo-

go della mostra (Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1996; Galeries Nationales du Grand Palais, 1996; Palazzo Gotico di Piacenza, 1996), a cura di E. Agius, Milano, 1996, pp. 41-43.

⁵⁸ Cfr. Velter, *De l'atelier de David*, cit., p. 136.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 119, Rapporto del Ministero dell'Interno, 9 aprile 1850.

⁶⁰ L'anno del decesso di Broc rimane in realtà ancora da definire. Inutile, a tal

fine, sembra essere stato il tentativo di consultare la biografia del generale polacco Joseph Dwernicki, marito di Aline Broc. In discordanza con le fonti francesi, infatti, le biografie polacche riportano che alla morte del generale, nel 1857, Broc risultava vivere ancora a Lopatin (Galizia, allora in Polonia, ora in Ucraina), ove si era recato con la famiglia della figlia nel 1848. Cfr. Velter, *De l'atelier de David*, cit., p. 120.

