STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

ANNALI 2020.indd 1 08/01/21 11:50

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259550101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, *catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice *di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro *di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. *Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo* criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze
Tommaso Galanti 145

Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia *di Gaetano Cattaneo (1824):*
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi
Alessandro Rovetta 229

Georg Simmel e il Cenacolo *di Leonardo:*
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale
Simone Ferrari 261

Per la fortuna critica di Ludovico Brea:
una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)
Federica Volpera 271

«Unhistoried and unconsidered».
Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina
sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912
Gianpaolo Angelini 311

Un'amicizia (poco) disinteressata:
il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson
Stefano Bruzzese 325

Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi
e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)
Giulio Zavatta 351

Pittura analitica e analiticità della pittura.
Per un diverso approccio interpretativo
Giovanna Fazzuoli 371

Abstract 390

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Le Grand Musée. *Altri sguardi sul Louvre*
Stefania Zuliani 399

Abstract 407

Indice dei nomi 409

DELACROIX CONTRE GIRODET: RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN POÈME MÉCONNU*

Chiara Savettieri

Delacroix, Géricault et Girodet entre deux époques

Les critiques et les réserves d'Eugène Delacroix envers les peintres français de la saison néoclassique sont bien connues. L'artiste leur reproche la froideur, l'imitation stérile de l'Antiquité et surtout l'absence de toute qualité «matérielle» dans leur peinture: leur style fini et léché ne laisse pas transparaître leur intériorité[1]. Pour Delacroix, en effet, la touche et en général, tout ce qui rélève la main de l'artiste, son geste, de même que la couleur en tant que matière, sont les moyens d'expression de l'âme. Par exemple travaillant sur l'entrée *Exécution* dans son *Dictionnaire des Beaux-arts*, il écrit le 12 février 1857:

> Le malheur des tableaux de David et de son école est de manquer de cette qualité précieuse sans laquelle le reste est imparfait et presque inutile. On peut y admirer un grand dessin, quelquefois de l'ordonnance comme dans Gérard, de la grandeur, de la fougue ou du pathétique comme dans Girodet, un vrai goût antique chez David lui-même dans les Sabines, par exemple: mais le charme que la main de l'ouvrier ajoute à tous ces mérites est absent de leurs ouvrages et les place au-dessous de ceux des grands maîtres consacrés. Prud'hon est le seul peintre de cette époque dont l'exécution soit égale à l'idée et qui plaise par ce côté du talent qu'on appelle la partie matérielle, mais qui est, quoi qu'on en dise, toute sentimentale, tout idéale comme la conception elle-même, qu'elle doit compléter nécessairement[2].

Une partie de ces critiques est réservée à Anne-Louis Girodet. Peintre et écrivain, ami de Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et d'autres intellectuels de l'époque, il rédigea plusieurs textes sur les arts parmi lesquels le poème *Le Peintre*[3]. Sa carrière

* *Je remercie chaleureusement Bruno Chenique et Ornella Scognamiglio.*
Cet essai est dédié à Sidonie Lemeux et à Bruno Chenique.

1 E. Delacroix, *Journal*, par M. Hannoosh, Paris 2009, I, 1° février 1857, pp. 1097-1099.

2 Ivi, p. 1107.

3 La localisation de la plupart des manuscrits des œuvres littéraires de Girodet est inconnue; par contre les Archives Départementales des Yvelines conservent des copies manuscrites des originaux de Girodet, rédigées par Pierre-Alexandre Coupin, qui en 1829 publia en deux volumes les Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance; précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P.A. *Coupin*, Paris. Les copies de Coupin transcrivent les textes de Girodet avec des ratures et

ANNALI 2020.indd 207 08/01/21 08:04

picturale, oscillant entre beauté idéale et expression, classicisme et anticlassicisme, est exemplaire des tensions et des contradictions de la culture artistique française entre XVIIIe et XIXe siècle[4]. Delacroix apprécia sa *Révolte du Caire* (1810), toile aimée aussi par Stendhal qui la définit l'«ABC de l'expression»[5]: sur le chef-d'oeuvre girodettien de 1810 il ne cacha pas son admiration commentant le 11 avril 1824 «plein de vigueur, grand style»[6]. L'explosion de couleurs vives, la fougue des personnages, le dynamisme de la composition, l'ambiance exotique, le goût pour l'expression, l'attraction pour les sujets noirs et orientaux, ne pouvaient qu'intéresser le jeune Delacroix. Mais c'est une exception car en général il est assez sévère envers l'artiste montargois[7].

D'ailleurs, à cette époque Delacroix était très proche de Géricault: leur lien commença dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin vers 1815[8], date probable d'un magnifique portrait de Géricault de son ami (coll. particulière)[9] (fig. 1). Delacroix l'admirait et le fréquentait assidûment, il posa comme modèle pour le *Radeau*[10] et dans son *Journal* il exprima plusieurs fois une compréhension profonde de son art[11]. Géricault était pour lui un modèle de liberté esthétique et politique, l'exemple suprême d'un peintre qui ne craint pas de se confronter avec les malheurs de la contemporainéité et de trasformer la peinture d'histoire, souvent instrument de propagande, en un moyen puissant de démystification politique et sociale. L'anecdote du jeune Delacroix qui se rend à l'atelier de Géricault aux Ternes pour voir le *Radeau* (fig. 2) et qui, choqué par l'extraordinaire puissance et nouveauté de la toile, se met a courir «comme un fou» sans s'arrêter jusqu'à Saint-Germain pour évacuer une émotion et un enthousiasme inouïs, est emblématique de quelque sorte de l'ascendant géricaldien sur le peintre: «il me permit de voir sa *Méduse*, pendant qu'il l'exécutait, dans un atelier bizarre, près de Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive, qu'en sortant de chez lui je revins toujours courant et comme un fou jusque dans la rue de la Planche, où je demeurais, au fond du faubourg Saint Germain»[12].

des corrections intégrées dans l'édition de 1829. Voir C. Savettieri, *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, Palermo 2005, pp. 14-15.

4 Sur les écrits de Girodet voir S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824),* thèse de Doctorat, Paris I, 2003; Savettieri, *Ingannare la morte*, cit. (voir note 3); Ead., *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica,* Palermo 2013.

5 Stendhal, *Journal*, Genève-Paris 1986, Tome III, texte établi, annoté et préfacé par V. Del Litto, 10 Novembre 1810, *Exposition du 1810*, copie d'une lettre à Faure, p. 70.

6 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, p. 137.

7 Ivi, I, 3 mars 1823, p. 123; II, *Carnet de 1824*, p. 1449, *Notes sur le dessin*, 1824-1825, p. 1452; *Cahier autobiographique 1853-1860,* p. 1731.

8 L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris,* I, Paris 1856, pp. 269 et suiv. Véron réfère des souvenirs que Delacroix lui raconta.

9 B. Chenique, *Géricault-Delacroix. La "Barque de Dante" ou la naissance du romantisme révolutionnaire*, Paris 2015, p. 24.

10 L. Batissier, *Géricault*, tiré à part de la *Revue du dix-neuvième siècle,* Rouen 1841, pp. 10-11.

11 Par exemple, Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, 30 décembre 1823, p. 110.

12 Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, cit. (voir note 8), p. 272.

ANNALI 2020.indd 208 08/01/21 08:04

Unis par des idées politiques républicaines, Géricault appréciait Delacroix au point de lui confier secrètement la réalisation de la *Vierge du Sacré-Coeur*, une commande religieuse pour la Cathédrale de Nantes[13]. Mais c'est le premier grand succès du jeune artiste, la *Barque de Dante* (Salon de 1822 ; fig. 3), qui sanctionne une forte présence géricaldienne dans sa peinture, au point que, suivant certains témoignages, et observant certains personnages comme le damné au premier plan en bas, on peut formuler même l'hypothèse d'une intervention du peintre du *Radeau* dans cet ouvrage, que Delacroix restaura en 1860 rendant ainsi impossible pour nous de reconnaître la main de son ami[14]. La toile de 1822 démontre clairement qu'à cette date Delacroix a pris ses distances avec la génération néoclassique et déclare sa profession de foi en Géricault et dans le courant romantique.

Or, la différence entre Géricault et Girodet était abyssale. Ces deux peintres aux antipodes avaient marqué le Salon de 1819, l'un avec la toile immense et sombre du *Radeau* et l'autre avec le lumineux *Pygmalion et Galathée*[15] (fig. 4). D'un côté l'histoire contemporaine, de l'autre un mythe érotique; d'un côté des désespérés qui vivent un véritable cauchemar, de l'autre le miracle heureux d'une statue qui devient femme; d'une part des hommes de milieux sociaux humbles, d'autre part des nobles personnages mythologiques. Et encore dans la toile de Girodet le triomphe de la lumière et du blanc – ce blanc presque aveuglant de la peau de Galathée qui ressort sur un fond très lumineux –, dans celle de Géricault non seulement une atmosphère sombre et mélancolique, mais aussi le pouvoir du noir avec deux africains parmi les naufragés et un métis au sommet de la composition pyramidale: c'est la première fois en France qu'un homme dont la peau n'est pas blanche est le protagoniste absolu d'un tableau d'histoire[16]. L'oeuvre de Girodet exprime une conception de l'art comme désengagement, comme précieux idéalisme qui refuse la réalité: c'est une sorte d'art pour l'art avant la lettre[17]. Au contraire, la toile de Géricault déclare le droit de la peinture de pénétrer dans les souffrances du monde réel, des plus humbles, des derniers de la société, de se faire véhicule de messages politiques et humanitaires universels. Le Salon de 1819, comme l'a démontré la récente exposition au Musée Girodet de Montargis de 2019, constitue donc avec ces deux tableaux un tournant décisif qui marque une fracture nette avec la saison néoclassique, ouvrant la voie à la modernité romantique. Comme

13 Chenique, *Delacroix-Géricault*, cit. (voir note 9), pp. 30-37.

14 Ivi, pp. 38-56.

15 B. Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique du Salon de 1819. Géricault face à Girodet*, dans *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, catalogue d'exposition (Montargis, Musée Girodet, 12 octobre 2019-12 janvier 2020), dir. par B. Chenique et S. Lemeux-Fraitot, Paris 2019, pp. 41-89.

16 Sur le sens politique des noirs de Géricault voir le magnifique livre de B. Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris 2020.

17 C. Savettieri, *Le Pygmalion et Galathée de Girodet ou l'éloge funèbre du néoclassicisme*, dans *Girodet face à Géricault*, cit. (voir note 15), p. 113.

ANNALI 2020.indd 209 08/01/21 08:04

l'a souligné Bruno Chenique, le *Radeau* en vérité attira la foule et suscita beaucoup d'enthousiasme malgré le critiques conservatrices qui défendaient les valeurs néoclassiques incarnées dans la toile de Girodet[18]: la première bataille critique du romantisme se joua justement dans ce Salon, bien avant celui du 1824 avec le *Massacre de Chio* de Delacroix.

On connaît l'appréciation de Delacroix pour le *Radeau*, mais que sait-on de son avis sur le *Pygmalion et Galathée* de Girodet? Compte tenu de son rapport strict avec Géricault et de ses critiques aux peintres néoclassiques exprimées dans le *Journal*, on s'approcherait de la vérité soupçonnant qu'il ne devait pas du tout aimer cette toile. Cependant cela ne resterait qu'une hypothèse, si Delacroix même ne nous avait pas laissé de témoignage sur ce sujet. Et un témoignage existe bien, mais malheureusement il a échappé jusqu'à présent aux spécialistes de Girodet, de Géricault et de Delacroix: c'est de ce précieux document, passé inaperçu, dont je vais m'occuper dans les prochaines pages.

Delacroix contre Girodet: le poème sur le Pygmalion et Galathée

Vis donc! Respire donc! Qu'attends tu, Galathée?
Pudique Nymphe, anime-toi.
L'existence en ton corps semble s'être arrêtée:
N'est-ce qu'un pale albâtre ou la chair que je voi [sic]?
Mais non: arrête encore, soulève ta paupière,
Vois pour qui l'on t'arrache à la profonde nuit;
Vois, dans tes lents progrès, ce gros œil qui te suit;
Si c'est là ton amant, autant rester de pierre.
Tu fais vivre un rocher, malin enfant d'amour;
Mais cet amant de glace, il veut vivre à son tour.
Il n'est encore que de matière.
Est-ce une illusion! Le spectateur transi,
Chef d'œuvre en t'admirant, sent changer sa nature.
Voilà que je m'endors: me voilà marbre aussi!
O puissance de la peinture.[19]

Ce poème, qui d'après la reconstruction philologique de Michèle Hannoosh faisait partie du *Livre bleu I* de Delacroix[20] à la date 22 septembre 1844, remonte de fait au

18 Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique*, cit. (voir note 15), pp. 44-49.
19 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, *Livres bleus I*, 1844-1846, p. 1648.
20 Les "livres bleus" sont des carnets que Delacroix appellait avec ce titre, mais qui n'ont pas été

ANNALI 2020.indd 210 08/01/21 08:04

1824 comme le révèle le titre «Vers de ma façon à propos du Pygmalion de Girodet 1824». Datant du début de sa carrière, ce texte se moquant du dernier chef-d'œuvre de l'école néoclassique, exprime une vision esthétique opposée et marque clairement une prise de position nette de Delacroix vis-à-vis du célèbre Salon de 1819, et donc du romantisme.

Le tableau de Girodet, commandé par le célèbre collectionneur Giovan Battista Sommariva en 1813, représente le mythe de l'artiste par excellence[21]. Ovide dans ses *Métamorphoses* raconte l'histoire d'une magnifique statue de femme qui suscite l'amour de son propriétaire, Pygmalion, lequel prie Venus de la transformer en femme vivante; la déesse exauce ce désir et, à travers un véritable miracle, la pierre devient chair. Ovide nous dit que Pygmalion était un roi, pas un artiste: ce n'est qu'avec la *Scène lyrique* de Jean-Jacques Rousseau (1762, publiée en 1771) qu'il devient finalement le sculpteur de sa statue parfaite, Galathée, dont il tombe amoureux. Rousseau fixe le paradigme romantique de Pygmalion en tant qu'artiste créateur s'approchant ainsi d'un autre personnage du mythe grec, Prométhée qui, suivant certaines sources grecques, aurait créé l'humanité insufflant la vie à des corps d'argile[22]. Pygmalion est donc en lui-même un sujet qui est susceptible de toucher des questions esthétiques cruciales: le mystère de la création artistique, le rapport entre l'art et la vie, entre l'imitation de la nature et la création. Girodet, qui était un artiste-poète très cultivé, était bien conscient du potentiel sémantique du mythe ancien, et le développa à sa manière. C'est pour ces raisons que le tableau de 1819 contient un sens esthétique bien puissant, et que – de même – la critique de Delacroix devient le véritable manifeste d'une conception de l'art aussi profonde et forte que celle du peintre de Montargis, mais de signe opposé.

Dans son poème Delacroix s'adresse d'abord directement à Galathée l'invitant à se réveiller, suivant une formule rhétorique utilisée avant par exemple par Diderot, qui dans le *Salon de 1765* s'était mis à consoler ironiquement la jeune fille qui pleure

retrouvés. On les connaît par les copies de Alfred Robaut, voir M. Hannoosh, *Introduction générale,* dans Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, pp. 42 et suiv.; Hanooosh, *Livres bleux, 1844-1846*, II, p. 1643.

21 Sur la génèse de l'oeuvre la corréspondance entre Sommariva et Canova voir F. Mazzocca, *G.B. Sommariva o il borghese mecenate. Il cabinet neoclassico a Parigi, la Galleria romantica di Tremezzo*, dans *Itinerari. Contributi alla Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Ferrari*, Firenze 1979, pp. 145-293 ; S. Bellenger, *Le dernier Chef d'oeuvre,* dans *Girodet 1767-1824,* catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005-2 janvier 2006), dir. par S. Bellenger, Paris 2005, pp. 462-467; Savettieri, *L'incubo di Pigmalione,* cit. (voir note 4), pp. 69-104; S. Lemeux-Fraitot, *Pygmalion et Galathée: sept ans de réflexions*, dans *Girodet face à Géricault*, cit. (voir note 15), pp. 91-104; Savettieri, *Le Pygmalion et Galathée*, cit. (voir note 17), pp. 105-118.

22 J.J. Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique,* dans *Oeuvres complètes,* dir. par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris 1964, II; A. Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris 1999, pp. 39-56; J. Starobinski, *L'œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal,* Paris 1999, pp. 218 et suiv.; P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001, pp. 22-24.

ANNALI 2020.indd 211 08/01/21 08:04

l'oiseau mort, protagoniste du célèbre tableau de Greuze[23]. Cependant, finalement il lui conseille de ne pas vivre du tout si c'est pour voir son amant «de glace». Le peintre se moque de la froideur de Pygmalion qui, au Salon de 1819, avait été critiqué pour son manque d'expressivité[24], et à travers la métaphore de la glace et du rocher, transforme Pygmalion, l'artiste créateur qui devrait donner la vie à son œuvre, en une créature inanimée exactement comme sa Galathée, ce qui est un paradoxe. Mais le jeu métaphorique de Delacroix ne s'arrête pas là: l'œuvre est si froide et ennuyeuse qu'elle est capable de métamorphoser le spectateur en pierre. Le tableau de Girodet donc fonctionnerait comme une sorte de Méduse, le personnage du mythe grec qui transformait en pierre les personnes qui osaient la regarder. Le *Pygmalion et Galathée* devient ainsi l'exact contraire de ce qu'il devrait être: au lieu de célébrer le pouvoir magique de l'artiste de faire vivre ses œuvres et d'émouvoir ainsi le spectateur, la toile est une sorte de tombeau, où tout élan de vie et d'expression est destiné à être enseveli, où le spectateur est comme aspiré et véritablement pétrifié; et du rêve qu'une œuvre d'art devienne vivante, ne reste que la mort de l'artiste, de ses personnages et du public même. Une toile mortifère donc.

Le Pygmalion et Galathée *de Girodet*

Dans l'âge néoclassique le mythe de Pygmalion était incarné par un sculpteur: Antonio Canova. Comme le souligne Quatremère de Quincy, sa capacité d'amollir le marbre, de donner l'illusion de la chair et de la vie à ses statues avait quelque chose de miraculeux qui tenait de la création: ses statues ne semblaient pas faites, mais crées. A propos du Salon de 1808, lorsque Canova exposa sa *Maddalena penitente,* Quatremère écrit: «L'idée positive de création, exclut par le fait l'idée de travail ou d'exécution, dans les oeuvres de la main de l'homme. Il en étoit ainsi de l'impression que chacun recevoit de la vue du marbre, né sous le ciseau de Canova»[25]. Canova était le Pygmalion moderne: «L'un disait que le privilège de Canova était d'amollir le marbre, de lui donner le charme de la réalité, de la douceur, la transparence de la nature vivante, sans rien ôter à la statue de sa solidité réelle. Selon un autre, il avait retrouvé le secret de Pygmalion; et sous l'influence de son art la matière acquérait la propriété de la vie réelle»[26].

23 D. Diderot, *Salon de 1765,* dir. par E.M. Bukdhal et A. Lorenceau, Paris 1984, pp. 179-183.

24 Chevalier B.F.A. Fonvielle, *Examen critique et impartial du tableau de M. Girodet (Pygmalion et Galathée), ou Lettre d'un amateur à un journaliste*, Paris 1819, p. 22; I.G., *Salon de 1819. Lettre de l'artiste à Pasquin et à Marforio*, "La Renommée", 154, 19 Novembre 1819, p. 619.

25 A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques*, Paris 1834, p. 68. Sur la fortune de Canova comme «novello Pigmalione», voir E. Granuzzo, *Canova «novello Pigmalione»: fonti, testimonianze, polemiche tra Sette e Ottocento*, "Ateneo Veneto", 6, 2007, pp. 141-171.

26 Ivi, p. 182.

ANNALI 2020.indd 212 08/01/21 12:56

Ce n'est certainement pas un hasard si, lorsque Sommariva commanda le *Pygmalion et Galathée* à Girodet, lui demanda d'en faire un hommage au sculpteur de Possagno en tant que nouvel Pygmalion. Sommariva en effet était un grand estimateur de Canova dont il possédait quatre chefs-d'œuvre: la *Madeleine* (Genova, Palazzo Bianco, 1794-1796), la *Terpsichore* (Fondazione Magnani Rocca, 1812-1813), le *Palamede* (Tremezzo, Villa Carlotta, 1796-1804), et l'*Apollino* (Bologna, Musei Civici 1797)[27].

Cependant Girodet s'empara du sujet, et le transforma en quelque chose de différent. Son *Pygmalion et Galathée*, qui ne contient aucune allusion au sculpteur, en effet est la version peinte de sa conception de la peinture exprimée dans son poème *Le Peintre* dont le cinquième chant est justement consacré au mythe ovidien de la métamorphose de la statue en femme[28]. Comme dans son tableau, ainsi dans ses vers poétiques le réveil de la statue-femme est laissé en suspens: elle est en train de se transformer en jeune fille, mais on ne sait pas si ce miracle s'accomplira; Pygmalion va la toucher, mais on ne sait pas s'il la touchera vraiment[29]. Dans la toile, qui est un véritable tour de force technique pour le rendu du ton clair de la chair de Galathée sur le fond très lumineux et pour les effets de préciosité de la matière picturale parfaitement lisse et brillante, il n'y a aucun contact entre les amants: c'est le petit amour qui constitue la seule liaison entre eux. Dans ce sujet mythologique érotique, il n'y a pas d'éros, mais il n'y a pas non plus d'émotion. Au style extrêmement léché, qui transforme le tableau en une sorte de bijou, correspond la froideur de Pygmalion qui ébauche dans son visage une expression de surprise, trop timide pour être crédible. Donc le protagoniste semble ne même pas croire pas à ce miracle. Mais tout cela a un sens précis qui échappa à la plupart des critiques du Salon de 1819 reprochant la froideur de ce Pygmalion. Ce fut Etienne-Jules Délecluze qui interpréta l'oeuvre comme un «système» philosophique: l'artiste, à son avis, s'était comporté en tant que philosophe plutôt que poète[30]. En effet, l'idée centrale de la pensée esthétique de Girodet, illustrée dans son poème et dans d'autres écrits, est que l'art, à travers l'amour pour la vie, crée l'illusion consolante de pouvoir vaincre la mort et la disparition; cependant cette consolation est illusoire, elle sert à rendre plus acceptable le deuil, mais la mort continuera à remporter la victoire[31]. Cette Galathée, à moitié de pierre et à moitié femme, aux yeux encore fermés, dans une sorte d'incertitude entre l'être et le non être, ce Pygmalion un peu hébété, l'atmosphère magique et éloignée de toute

27 Voir F. Mazzocca, *Giovanni Battista Sommariva committente di Canova,* dans *Committenti, mecenati, collezionisti di Canova*, dir. par G. Ericani et F. Mazzocca, Bassano del Grappa 2008, pp. 293-308; Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 75-79.

28 A.L. Girodet, *Le Peintre,* Archives Départementale des Yvelines, J 2074, *chant cinquième*, cc. 15r-17v.

29 Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 91-104; Ead., *Le Pygmalion et Galathée,* cit. (voir note 17).

30 E.J. Delécluze, *Beaux-arts. Huitième lettre au rédacteur du Lycée français, 12 novembre 1819*, "Lycée Français", II, 1819, pp. 242-245.

31 Savettieri, *L'incubo di Pigmalione,* cit. (voir note 4), pp. 38-44.

ANNALI 2020.indd 213 08/01/21 08:04

réalité, l'absence totale d'allusions au travail du sculpteur, ce cupidon qui emblématise le rôle de l'amour dans la lutte contre Thanatos, sont l'expression de cette conception esthétique. Toile cérébrale et lumineuse, dont la facture est exquise et l'ambiance splendide cristallise la scène et évoque un rêve merveilleux mais irréel, le *Pygmalion et Galathée* de Girodet confronte le spectateur à une idée de peinture comme éloignement de la réalité, comme protection de la mort et de la douleur et finalement comme un univers précieux et renfermé en lui-même.

Rien n'était plus éloigné que la perspective esthétique du jeune Delacroix qui suivant le modèle géricaldien d'un art qui s'ouvre à la contemporanéité la plus douloureuse et scandaleuse, expose au Salon de 1824, la même année de son poème sur Girodet, le *Massacre de Chio*. Mais pourquoi se moquer Girodet cinq ans après le Salon crucial de 1819? Le 1824 s'ouvre avec la mort de Géricault le 26 janvier et se conclut avec le décès de Girodet le 9 décembre: les deux protagonistes du Salon de 1819 disparaissent la même année ce qui a presque quelque chose de symbolique. Le poème de Delacroix est lié à une de ces dates, à l'un de ces décès, ou aux deux. Compte tenu du lien très fort avec Géricault, on pourrait envisager que sa mort l'a poussé à repenser à ce Salon si important pour la culture artistique française et dans lequel le chef d'oeuvre de son ami était en vedette et en opposition au *Pygmalion et Galathée*. Le poème donc consisterait en une sorte d'éloge funèbre de Géricault à travers l'attaque ironique à la toile de Girodet, son adversaire et représentant d'une saison que Delacroix considérait morte. Le texte poétique serait donc un hommage au peintre du *Radeau* à travers une critique frontale aux défauts du *Pygmalion et Galathée*, car le *Radeau* est l'exact contraire de la toile du peintre montargois. Cependant cette hypothèse doit tenir compte de l'autre date, celle de la mort de Girodet.

Les funérailles de Girodet et la bataille romantique

Le décès du peintre montargois fut vécu comme une tragédie par les peintres néoclassiques: c'était la fin d'une époque dont Girodet, malgré ses bizarreries et ses coups de théâtre anticlassiques tels le *Déluge* (fig. 5), apparaissait – David étant en exile – le dernier représentant. Pendant les funérailles, les réactions de François Gérard et surtout de Antoine-Jean Gros, son ami dès la jeunesse[32], sont éloquentes: beaucoup d'émotion,

32 En 1795 ils vécurent ensemble à Gênes, et partagèrent l'activité picturale en s'échangeant leurs autoportraits voir J.-L. Champion, *Un thèatre de miroirs. Les autoportraits de Girodet,* dans Bellenger, *Girodet,* cit. (voir note 21), pp. 102-103; V. Bajou, S. Lemeux, *Gros et Girodet en Italie. Les chemins croisés*, dans *Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David*, catalogue d'exposition (Montargis, Musée Girodet, 20 septembre-31 decembre 2005), dir. par V. Bajou, M.T. Caracciolo, B. Chenique, Paris 2005, pp. 89-95; L. Angelucci, *Antoine-Jean Gros en Italie (1793-1800): deux carnets de voyage au département des Arts graphiques du Musée du Louvre*, "La Revue des musées de France. Revue du Louvre", LIX, 1, février 2009, pp. 60-73, 110, 112.

ANNALI 2020.indd 214 08/01/21 08:04

de douleur, de pleurs, de sanglots, mais surtout beaucoup de mots en défense de l'école néoclassique et contre les jeunes romantiques. Dire adieu à Girodet pour ces peintres signifiait prendre congé d'une façon de concevoir et pratiquer la peinture qui inexorablement n'était plus d'actualité: avec Girodet c'était toute une école de peinture à être ensevelie. Delécluze dans son *Journal* raconte une conversation qui eut lieu dans la maison mortuaire: Gérard et Gros avouèrent qu'ils n'avaient pas la force et n'étaient pas capables de s'opposer à la nouvelle tendance romantique: «Gérard fit l'éloge de son camarade mort. Quelqu'un lui dit que c'était à lui de le remplacer et à faire tous ses efforts pour détourner la mauvaise direction qu'a l'École. Cela est vrai, dit Gérard, je devrais le faire, mais je confesse que je n'en ai pas la force et que je m'en sens incapable. Pour moi, interrompit tout à coup Gros qui avait les yeux rouges et paraissait ému, non seulement je ne suis pas en position de pouvoir diriger l'École maintenant, mais j'avouerai de plus que je m'accuse d'avoir été peut-être le premier à donner le mauvais exemple en ne mettant pas assez de sévérité dans le choix de mes sujets et dans l'exécution de mes ouvrages». Et dans cette atmosphère tragique les peintres de la vieille école en pressentirent la fin inéluctable: «Cette scène, ajouta celui qui me la racontait, fit impression sur ceux qui en ont été témoins. A travers l'excès de la modestie, qui pourrait bien n'être que de l'orgueil, un fond de vérité semblait percer dans les discours de ces deux artistes qui étaient vraiment émus à la vue de la bière qui renfermait leur camarade»[33].

Cependant le moment crucial se joua au Père Lachaise après l'enterrement de Girodet, lorsqu'à la fin de la célébration et après une suite de longs discours, Gros, visiblement troublé, prit la parole et lança une attaque féroce contre le romantisme. Le peintre Etienne-Barthélemy Garnier le raconta ainsi: «Les orateurs avaient fini leurs discours et les assistants étaient sur le point de se séparer quand Gros, ne pouvant plus se retenir, prit tout d'un coup la parole. Débitant avec une enthousiasme qu'il ne pouvait contenir tout ce qui a pu lui venir à la pensée à la gloire du défunt, au sujet de l'amitié qui existait entre eux depuis l'atelier. Il prit de là occasion de blâmer le mauvais qui s'introduit dans les arts, de l'abandon des vrais principes qui ont conduit Girodet à cette gloire éclatante qui égale les funérailles d'un artiste comparables à celle des rois. Enfin il serait impossible de citer tous ses traits, mais il y avait de grandes leçons pour tout le monde. Le fonds était bon, l'accent énergique. L'état d'exaltation où il était intéressait pour lui et faisait passer la forme»[34]. Delécluze, de son côté, reporte la version de M. Bertin de Vaux qui est un peu plus détaillée: «Gros s'est avancé au bord de la fosse et les larmes dans les yeux et sa couronne de laurier à la main il a témoigné le désir de parler. On a fait silence et dans un discours entrecoupé

33 E.J. Delécluze, *Journal*, Paris 1948, pp. 62-63. Voir B. Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson. Essai de biochronologie,* dans *Girodet*, cit. (voir note 21), p. 1134.

34 Lettre d'Etienne-Barthélemy Garnier à Jean Baptiste François Désoria, Paris, [mardi] 14 décembre 1824, mentionnée par Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet,* cit. (voir note 21), p. 1135.

ANNALI 2020.indd 215 08/01/21 08:04

de sanglots et qui trahissait souvent l'emportement, il a parlé de l'École de David comme de la seule bonne et des regrets éternels que devait exciter la mort d'un homme comme Girodet qui était le seul peintre dont le talent et l'autorité pût faire contrepoids et arrêter l'École qui est sur une pente qui la conduit à sa perte». Selon ce témoignage Gros aurait même adressé des reproches à Horace Vernet

> Il a parlé avec véhémence contre ceux qui, abusant d'une facilité trompeuse, ne donnent rien à l'étude et tout au contraire à l'amour d'une célébrité passagère et d'une fortune acquise sans peine. [...] Il a été jusqu'à désigner les personnes et, apostrophant H. Vernet, sans toutefois le nommer, il s'est écrié: "Bientôt on voudra nous faire croire qu'un morceau de toile sur lequel on a barbouillé de la couleur pendant quinze jours est un chef-d'oeuvre digne de consacrer la mémoire d'un prince!"

Mais quel lien y aurait-il entre Delacroix et les funérailles de Girodet? Delécluze rappelle dans son *Journal* que Louis-François Bertin Le Vaux lui fit remarquer que des artistes "dissidents" présents à l'enterrement furent contrariés par ces mots: «Enfin, me disait toujours M. Bertin, ce discours a été généralement couvert d'applaudissements et l'on ajoute que le petit nombre des dissidents parmi lesquels se trouvaient Scheffer, Sigalon, Delacroix et autres ont marqué leur mécontentement. On a parlé du discours de Gros dans le Journal des Débats, comme vous avez pu le voir, mais on a eu soin d'adoucir les traits de cette éloquence tant soit peu hostile»[35]. Ce témoignage précieux révèle les raisons qui menèrent Delacroix à repenser au *Pygmalion et Galathée* en 1824. Cette attaque âpre et presque désespérée était lancée par un peintre dont la gloire était désormais attachée à l'Empire et qui maintenant n'arrivait pas à s'adapter à la nouvelle situation politique, artistique et sociale de la Restauration ni à se renouveler, ce qui l'aurait conduit en 1835 au suicide[36]. En 1824 sa «longue descente aux enfers»[37] était déjà bien commencée et cette agressivité ne faisait que révéler sa fragilité. L'offensive anti-romantique de Gros faisait de Girodet un champion de la conservation néoclassique, et intrinsèquement son oeuvre de 1819 devenait l'emblème de la vieille école et le modèle désormais inactuel d'une beauté et d'une technique hyper-achevée qui ne disait plus rien à la nouvelle génération de peintres: il y avait de quoi contrarier le jeune Delacroix et le pousser à composer son poème sarcastique.

Mais l'interprétation que Gros donnait de la carrière de Girodet et de son héritage ne correspondait qu'en partie à la vérité. Le parcours du peintre de Montargis avait été marqué par des sauts, des surprises, des retours en arrière: il suffit de citer deux oeuvres

35 Delécluze, *Journal*, cit. (voir note 33), pp. 63-64. Voir Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet,* cit. (voir note 33).

36 Sur Gros et les raisons de son suicide, voir S. Allard, M.-C. Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil 2010, notamment pp. 82-83 pour les funerailles de Girodet.

37 Ivi, p. 28.

ANNALI 2020.indd 216 08/01/21 08:04

comme l'*Ossian* et le *Déluge* pour saisir son côté nocturne et anticlassique[38]. La preuve de son identité contradictoire est bien évidente justement au Salon de 1819. Après avoir constaté que son *Pygmalion* suscitait un certain nombre de critiques, et probablement lui-même insatisfait des éloges pas tout à fait sincères de la part de la critique conservatrice, il fit un dernier coup de théâtre. Il exposa par surprise, presqu'à la fin du Salon, un portrait et deux têtes d'études[39]: l'étonnant *Mustapha* (fig. 6) et le terrible *Tydée* (fig. 7) dont la force expressive n'a rien à voir avec le timide visage de l'amant de Galathée. C'était une réponse à ses critiques: c'était la démonstration que lui aussi était capable d'expression, de couleur, d'originalité, qu'il pouvait être différent, classique et romantique dans le même Salon. De plus, la technique picturale du *Mustapha* est beaucoup plus libre que dans ses tableaux précédents, la couleur éclatante et la touche ont une force inouïe; la matière picturale n'est plus cachée, mais elle acquiert une nouvelle importance qui contraste vivement avec le côté léché du *Pygmalion* et qui aurait pu plaire à Delacroix. Mais Gros vécut la mort de Girodet comme une catastrophe et sentit le danger qui venait de la nouvelle génération d'artistes, danger que lui-même était conscient d'avoir alimenté avec un goût pour la couleur et pour la touche qui avait caractérisé ses tableaux d'Histoire de l'époque napoléonienne. D'après des notes autobiographiques de Delacroix, Gros, à son tour estimé par Géricault – qui n'était certainement pas resté indifférent à la forte présence de la douleur et de la mort dans ses toiles napoléoniennes – apprécia sa *Barque de Dante* et lui proposa de rentrer dans son école. Cependant, suivant toujours ces notes, le jeune peintre, qui pour le dire avec ses mots avait déjà «tracé la route d'un autre côté», refusa, ce qui aurait provoqué par la suite un comportement aigre de Gros envers lui (d'ailleurs Delacroix dans ses écrits montre de ne pas avoir perdu pour lui de l'estime arrivant à le définir «un de plus notables de l'histoire de la peinture»)[40]: c'était peut-être l'aigreur de ne pas avoir réussi à conduire dans la bonne route le talentueux Delacroix qui penchait vers le romantisme; l'aigreur de savoir d'avoir été avec ses grandes toiles de l'époque de l'Empire un modèle pour la nouvelle génération. Dans son interprétation conservatrice et classiciste de Girodet, on saisit un sens de culpabilité comme d'ailleurs laisse croire l'extrait de Delécluze que nous avons mentionné.

Gros avec son discours remettait à la postérité une image anti-romantique et anti-moderne du montargois, qui ne correspond pas à la complexité de sa personnalité. Mais le

38 C. Savettieri, *Tutto è disperazione in questo dipinto. Interpretazione del "Déluge" di Anne-Louis Girodet*, Pisa 2017. Pour l'*Ossian*, Ivi, pp. 23-32; S. Lemeux-Fraitot, *Le reveil d'Ossian*, dans *Au-delà du maître*, cit. (voir note 32), pp. 133-138; S. Bellenger, *Ossian, nouvel Homère*, dans Bellenger, *Girodet,* cit. (voir note 21), pp. 234-247.

39 Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique*, cit. (voir note 15), p. 78; Savettieri, *Le Pygmalion et Galathée*, cit. (voir note 17), p. 116.

40 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, *Cahier autobiographique, 1853-1860*, pp. 1738-1739. Pour l'appréciacion de Gros voir aussi I, p. 447, 1° juin 1849 «Très frappé surtout de Gros et surtout de la *Bataille d'Eylau*. Tout n'en plaît à présent. Il est plus maître que dans *Jaffa*; l'exécution est plus libre»; I, p. 695, 20 octobre 1853; p. 1073, 15 janvier 1857; II, *Notes sur Gros 1848*, pp. 1681-1682.

ANNALI 2020.indd 217 08/01/21 08:04

jeune artiste romantique, qu'était Delacroix, ne pouvait pas avoir cette perspective critique plus objective d'autant plus qu'au Salon de 1819 la bataille critique entre les partisans conservateurs de ce dernier et ceux libéraux de Géricault contribua à créer l'image d'un Girodet classiciste tout court, malgré le *Mustafa* sorti de son atelier à la dernière minute. C'est pour cela que Delacroix, à quelques mois de la disparition de Géricault, dut se sentir vexé par les propos de Gros, et la lumineuse toile de 1819 était la cible parfaite pour exprimer son malaise, de même que sa vision de l'art opposée à la résistance néoclassique.

Epilogue

Une question reste. Pourquoi ce poème de 1824 se trouve dans le *Livre bleu I* qui date vingt ans après? Autrement dit, pourquoi Delacroix inséra la transcription de ce poème parmi ces feuilles des années quarante? Cela pourrait être un hasard. Cependant, examinant les textes qui le précèdent et le suivent immédiatement on trouve un fil rouge, celui de l'esprit. Le 21 juin 1844, dans un paragraphe intitulé *De l'abus de l'esprit chez les Français,* Delacroix souligne «Le peintre pense moins à exprimer son sujet qu'à faire briller son habilité, son adresse; de là, la belle exécution, la touche savante, le morceau supérieurement rendu... Eh! Malheureux! Pendant que j'admire ton adresse, mon coeur se glace et mon imagination reploie ses ailes»[41]. Les peintres qui se comportent de cette manière, continue l'auteur, «veulent briller plus que toucher, ils veulent qu'on admire l'auteur dans ses personnages». Il s'agit d'une réflexion qui pourrait s'adapter à un morceau de virtuosité tel que le *Pygmalion* de Girodet, et d'ailleurs le poème sarcastique de Delacroix est transcrit juste après, le 22 septembre, tandis qu'une pensée datée entre la fin de 1844 et le début de 1845, concerne les effets négatifs de la «rhétorique», argument qui est lié à l'excès d'esprit. Il est donc évident que les textes proches du poème aient une certaine similarité sémantique, qui le relie de façon logique. L'excès d'esprit était vraiment un trait caractéristique de Girodet et non seulement dans la toile de 1819. Dès le début de sa carrière il montra une volonté ferme de se distinguer, d'être original: un but qu'il a atteint plusieurs fois comme dans l'*Ossian* ou dans le *Déluge*, mais payant un prix très cher à cause des critiques que ces oeuvres suscitèrent. Ses toiles en effet apparaissent souvent cérébrales, calculées, très intellectuelles sinon philosophiques. Le fait même d'exhiber sa schizophrénie créative au Salon du 1819 avec le *Pygmalion* et le *Mustapha,* est peut-être l'expression suprême de cet intellectualisme. D'ailleurs, David l'avait prévenu: «l'esprit, M. Girodet, est l'ennemi du génie, l'esprit vous jouera quelque mauvais tour, il vous égarera»[42]. Le maître n'eut pas tort.

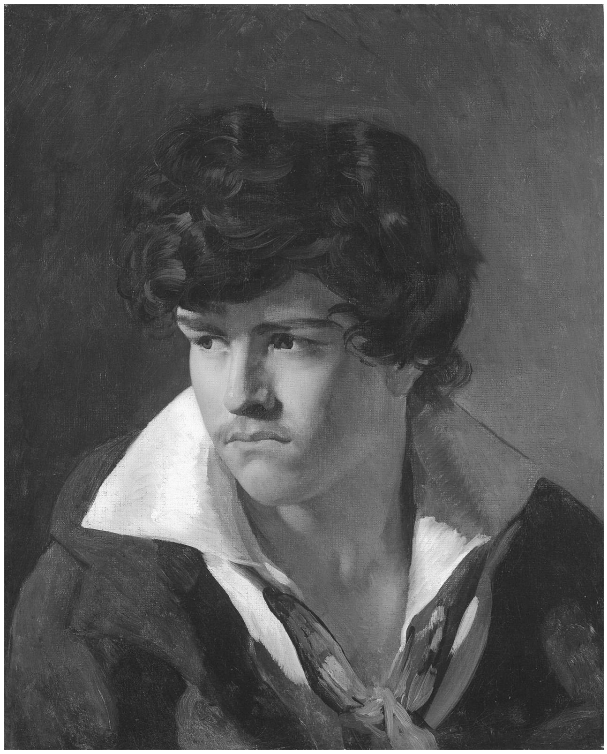
41 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, p. 1646.

42 D. Wildenstein, G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris 1973, n. 1368.

ANNALI 2020.indd 218 08/01/21 08:04

1. Théodore Géricault, *Portrait de Delacroix*, environ 1815, huile sur toile, 56 x 45,5 cm, collection particulière

2. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse,* 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre



ANNALI 2020.indd 219 08/01/21 08:04

3. Eugène Delacroix, *La barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm, Paris, Musée du Louvre

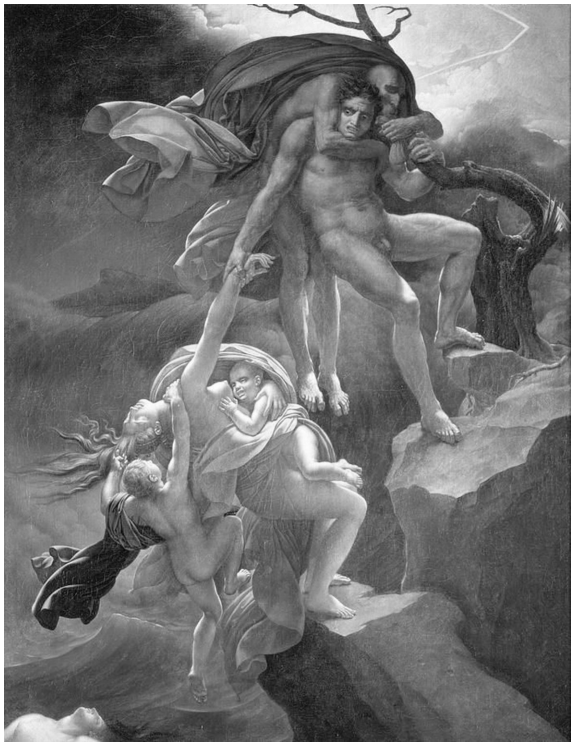
4. Anne-Louis Girodet, *Pygmalion et Galathée*, 1819, huile sur toile, 253 x 202 cm, Paris, Musée du Louvre

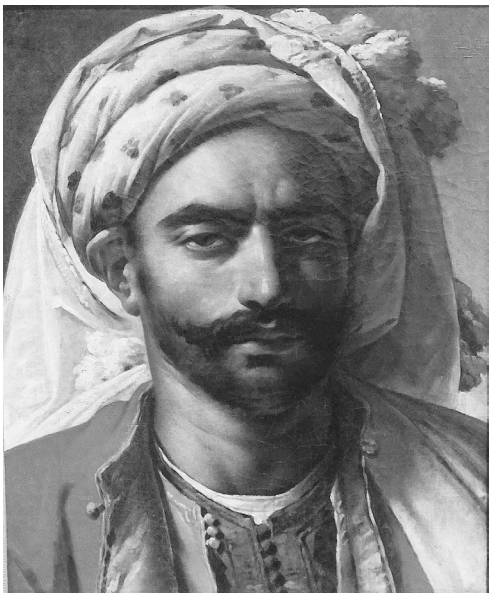
ANNALI 2020.indd 220 08/01/21 08:04

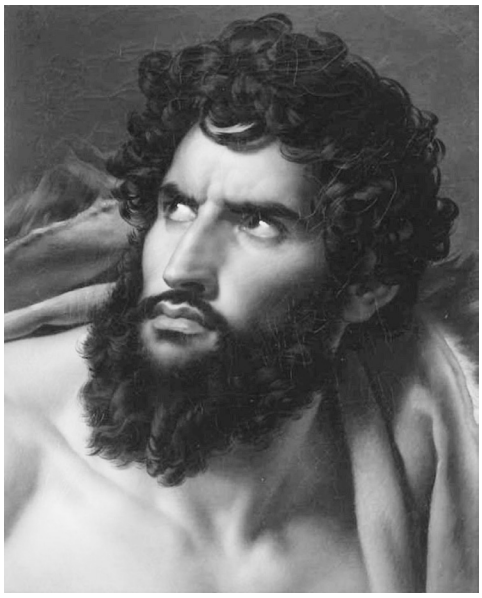
5. Anne-Louis Girodet, *Scène de Déluge,* 1806, huile sur toile, 441 x 341 cm, Paris, Musée du Louvre

6. Anne-Louis Girodet, *Mustapha*, 1819, huile sur toile, 56 x 45 cm, Montargis, Musée Girodet

7. Anne-Louis Girodet, *Tête de Tydée,* 1819, huile sur toile, 61,5 x 50,5 cm, Le Havre, Musée Malraux







ANNALI 2020.indd 221 08/01/21 08:04

DELACROIX CONTRE GIRODET: RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN POÈME MÉCONNU

Delacroix vs Girodet: reflections around a unknown poem

Chiara Savettieri

This article focuses on a somewhat neglected satirical poetic work by Eugène Delacroix, devoted to the painting Pygmalion and Galatea by Anne-Louis Girodet (first exhibited at the 1819 Salon). The text dates back to 1824, the year of both Géricault's and Girodet's deaths. After analysing the text and its context, the author explores a new interpretative hypothesis: the work could well be seen as a reaction Delacroix developed against anti-romantic neoclassical positions that, on the occasion of Girodet's funeral, were fiercely expressed by Gros and Gérard.

ANNALI 2020.indd 225 08/01/21 08:04