

Predella journal of visual arts, n°41-42, 2017 www.predella.it - Monografia / Monograph ■

www.predella.it/www.predella.cfs.unipi

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Settembre 2018 / *published in the month of September 2018*

La riscoperta della tradizione medioevale nella scultura francese dopo il 1870.

«*Les véritables origines de la Renaissance*».

Around 1860, Academic sculptors seem inclined to relinquish the model originated by Greek and Roman tradition to embrace Renaissance-inspired models, as it is the case of the so-called 'neo-florentines' (Dubois, Mercié, René de Saint Marceaux...). After 1870, another group rather turns to the French Middle Ages, among them most notably Dalou, Falguière, Dampé, Frémiet, Bartholomé. Many critics and scholars support this new trend, nurtured by works on medieval topics published in the same years, or by researches on Italian fifteenth-century artists, such as Ghiberti, although considered mainly for its Burgundian background. In fact, Courajod writes that "Jacopo, Donatello e Ghiberti ont été réalistes et gothiques avant de se constituer en fondateurs de la Renaissance classique". Journals such «Gazette des Beaux-Arts» or «Revue des Deux- Mondes» provide a forum for this debate between two rival aesthetic as well as ideological perspectives, which causes a dramatic change within the Academy and the École du Louvre. On the one hand, sculptors turn to the renaissance heritage in order to express a more markedly modern sensitivity, and at the same time to preserve an harmonious formal language; on the other, the option for fourteenth-century models stems from the need of expressing the contemporary existential condition, with all its anxiety and internal cleavages. Louis Courajod e Louis de Fourcaud will join their voices in advocating for a rediscovery of a French 'popular' tradition, exempt from all the sophistication and aristocratic aestheticism which marked the neo-renaissance taste: this trend will gather momentum after 1880, in the years marked by the 'triumph' of Rodin, defined by Walter Pater as "Michelangelo's genius spiritualised by a Medieval dream".

Con l'apertura nel dicembre 1986 del Musée d'Orsay la scultura del XIX secolo lasciava le sale e i depositi del Louvre - dove era giunta dal Musée du Luxembourg chiuso dal 1939 -, per assumere un posto di assoluto rilievo nell'*allée* centrale del museo progettato da Gae Aulenti, trionfo di quel postmoderno che sanciva la riabilitazione dell'arte accademica del *Second Empire*, fino agli anni dell'Art Nouveau. Una riabilitazione avviata, per la pittura, già dalla mostra del 1973 *Équivoques* al Musée des arts Décoratifs¹, lo stesso anno in cui era stata formulata l'ipotesi del nuovo museo nella stazione dismessa, divenuta nel frattempo sede di casa d'aste. Il nuovo museo presentava dunque per la prima volta l'arte della seconda metà del XIX secolo francese nella sua interezza, complessità e ricchezza: un periodo percepito ancora in modo parziale, con un patrimonio esposto fino ad allora in maniera frammentaria². E mentre serpeggiavano le proteste contro gli impressionisti "in soffitta", tolti dallo *Jeu de Paume* dove splendevano come gemme decontestualizzate dal loro secolo, una certa sorpresa generavano tutte quelle statue in bronzo e in marmo, i cui autori erano poco noti - al di fuori di Carpeaux, Daumier e Rodin - pur avendo conosciuto molta fama nel secolo precedente. A rimediare questo "vuoto" giungeva la mostra curata da Anne Pingeot, la *Sculpture du XIX siècle* il cui catalogo rimane un punto di riferimento imprescindibile per la riabi-

litazione di tali artisti³. Tuttavia, specie a distanza di anni, lo sguardo verso quei maestri svela sovente, pur nello scrupolo scientifico, un tono di disincantato *divertissement*, frutto di quell'atteggiamento postmoderno - *La condizione postmoderna* di Lyotard è del 1979, e i primi concreti progetti per il museo risalgono a poco dopo l'elezione di Mitterand nel 1981 - che aveva in sé la chiave di liberazione dal peso delle ideologie della stagione del modernismo. Tale approccio perdura, se si pensa ad uno degli eventi del 2007 al Musée d'Orsay, nell'ambito del ciclo *Correspondances* - che consiste nella messa a confronto di un'opera ottocentesca con una contemporanea - in cui *La morte d'Abele* di Vincent Feugère le Fort (1865) era fulcro dell'installazione del duo contemporaneo di artisti Pierre et Gilles⁴.

Credo pertanto non superfluo soffermarsi sulle ragioni più intime di talune scelte stilistiche orientate dapprima verso modelli rinascimentali poi invece medievali, ripercorrendo alcune fonti critiche degli ultimi decenni del secolo XIX. Periodo in cui tali orientamenti di gusto furono espressione di precise scelte spirituali, rivendicazioni del genio individuale, dell'immaginazione, sfaccettate reazioni al materialismo della cultura positivista. Una vivace *querelle* oppone infatti sul finire del secolo gli scultori partigiani del revival rinascimentale, i *néoflorentins* come erano soprannominati, ai fautori del Medioevo francese, il secolo in cui gli storici del tempo andavano invece individuando *Les véritables origines de la Renaissance*: tale è infatti il titolo con cui Louis Courajod firmava nel 1888 un importante articolo sulla «Gazette des Beaux-Arts», la rivista fondata nel 1859 da Charles Blanc, nata come l'organo di diffusione dell'estetica *art pour l'art*. Courajod, che fu direttore dell'École du Louvre dal 1886 poi dell'intero museo dal 1893⁵, insisteva nei suoi scritti sull'origine gotica del realismo di Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia e Donatello: «sono stati realisti e gotici prima di costituirsi fondatori del Rinascimento classico»⁶. Solo per quel tramite gli italiani avevano potuto comprendere e assimilare l'arte antica: anzi, l'arte antica non era stata altro che un innesto su un tronco già vigoroso. Courajod si interrogava quindi sulla liceità per i giovani scultori - suoi allievi all'École du Louvre nella cattedra da lui stesso istituita nel 1887 di storia dell'arte medioevale e rinascimentale - di rifarsi a modelli illustri, ma stranieri, meridionali; e proponeva il modello del naturalismo nordico, fiammingo e borgognone, che rappresentava il "vero" Rinascimento. Ne *La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance* si scagliava con taluni storici dell'arte i quali, attenti a cogliere l'alba di un nuovo giorno, non eran riusciti, malgrado il perfezionarsi dei loro mezzi di osservazione (e qui si può leggere una frecciata al metodo positivista di Taine), a cogliere l'importanza dei veri artefici della trasformazione dell'arte⁷; ed annotava come i linearismi di Ghiberti avessero le loro radici nell'arte borgognona, non certo nella tradizione italiana. Definendo poi «mediocre» la

qualità delle opere del Medioevo di area romana pervenute al Louvre, dove era chiara quella perdita della continuità con l'antico, Courajod concludeva: «L'intervento dell'arte antica nella questione è solo un problema secondario [...] un dettaglio di toilette»⁸.

Che quella rivendicazione dell'arte nazionale francese fosse espressa così vigorosamente proprio nelle pagine della «Gazette des Beaux-Arts», indica una svolta sostanziale nell'indirizzo della rivista, capofila del movimento *art pour l'art*, che fin dal 1859, e specie negli scritti di Charles Blanc⁹, aveva invece additato la salvezza dell'arte contemporanea proprio nel recupero dei modelli dell'antichità greca, cui avevano guardato anche gli artisti rinascimentali. Louis Courajod non aveva certo disprezzo per la scultura italiana: come *conservateur adjoint* al Louvre dal 1879 al dipartimento della scultura e degli *objets d'art* del Medioevo e del Rinascimento e dei tempi moderni, aveva curato l'allestimento delle sale dedicate proprio all'arte italiana, che accoglievano le raccolte Giampietro Campana, entrata nel 1859, e Eugène Piot, pervenuta nel 1864 accresciute poi dalle donazioni di Jean Charles Davillier e di Adolphe Thiers nel 1883 e 1884¹⁰. Tuttavia la crociata di Courajod contro i modelli del Rinascimento italiano si fondava sul timore che i giovani artisti francesi, in particolare gli scultori, cadessero poi nelle forme di decadenza della scuola *italianisante* di Fontainebleau. La determinazione di Courajod, il suo "apostolato" dalla cattedra del Louvre, il fervore con cui preparava le lezioni per mesi, accumulando immagini da porre a confronto, accalorandosi e commuovendosi ogni volta, avrà infatti chiari e immediati riflessi nella scultura contemporanea, imprimendo una svolta sensibile a quell'indirizzo che aveva invece dominato l'arte degli anni Sessanta e Settanta. «Irritabile e dolce», Courajod percorreva a piedi le vie di Francia, raccogliendo documenti senza però ordinarli in maniera sistematica, lasciando anzi sovente gli scritti come fogli sparsi: un atteggiamento che riflette il distacco dal controllo rigoroso di materia e forma, proprio del Positivismo, che era stato un freno al coinvolgimento emotivo¹¹. Questo fervore porterà anche tra il 1879 e il 1882 all'apertura del Musée de sculpture comparée al Trocadero dove sono molti esempi di statuaria gotica francese¹². Ma la sterzata di gusto verso il Medioevo era stata preceduta - come accennato prima - dall'interesse a confrontarsi con le fragilità nervose, la mollezza dolce, la freschezza dei sentimenti che Donatello, Luca Della Robbia o Verrocchio avevano saputo tradurre nel bronzo e nel marmo: modelli sentiti più prossimi rispetto alla perfezione formale delle statue antiche, ispiratrici di valori con cui non era più possibile identificarsi. Il *San Giovannino* (1861) e *Il cantore fiorentino* (1863) di Paul Dubois (fig. 1), caratterizzati da una eleganza quasi «selvaggia», da un'«emozione perpetuamente umana» apparivano opere di maestri attenti non solo alla

resa dei gesti ma anche all'analisi dei «misteri del cuore»¹³. E nel *David* di Antonin Mercié i modelli di Donatello e Verrocchio, ma anche l'eco dei profili asciutti nei corpi nervosi di Antonio del Pollaiuolo, si univano a memorie di Benvenuto Cellini, l'unico scultore capace di perpetuare la raffinata eleganza e lo slancio vitale "dei puri quattrocentisti"¹⁴. Quell'inquieta rievocazione del Rinascimento comprendeva anche il michelangiolismo di René de Saint Marceaux (fig. 2), il quale nel *Genio a guardia del segreto della tomba* aveva tradotto i caratteri più fiorentini del maestro, la sua *grandeur* e la sua *mélancolie*¹⁵: una figura pervasa di mistero nel volto bellissimo ed altero, nelle labbra sdegnose e nella fiamma ardente degli occhi.

Che i modelli rinascimentali fossero giudicati più consoni al sentire moderno rispetto a quelli dell'antichità greco-romana, si coglie anche nei versi del sonetto di Charles Baudelaire, *Le masque*, dedicato all'opera dell'amico scultore Ernest Christophe, esposta al Salon del 1859. Quel «tesoro di grazie fiorentine», come Baudelaire definisce la donna raffigurata nella statua, cela, dietro il sorriso fine e voluttuoso della maschera, un volto contratto dal dolore e dalla sofferenza: quella creatura piange perché ha vissuto e perché vive, «Mais ce qu'elle déplore/surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux/c'est que demain hélas! Il faudra vivre encore!/demain, après demain et toujours!-comme nous!»¹⁶. In questo clima culturale il critico Paul Mantz nel 1872 definiva Donatello, Verrocchio, Mino da Fiesole e Desiderio, «barbari che avevano saputo veder ben chiaro nell'animo umano»¹⁷. Modernità è dunque anche "barbarie", e la congiunzione tra sentimento cristiano e l'attenta e commossa indagine della natura vivente portano all'esaltazione di una bellezza fisica e spirituale a un tempo, attenta ai moti dell'animo, sempre mutevole, come gli ideali complessi della società in cui quelle opere furono concepite. Rispetto ad opere fedeli alla tradizione classica greco romana, come il *Guerriero* di Leenhof esposto nel 1872, il *David* di Mercié o il *Tarcisio martire cristiano* di Alexandre Falguière (fig. 3), esprimono con forme più esili e sofferite la fiamma interiore, che brilla insieme all'«ardente ascetismo che brucia e divora tutto»¹⁸. Ed è proprio l'insistenza sugli accenti delle passioni come traduzione di forte spiritualità interiore, a condurre nel giro di pochi anni gli artisti alla ricerca di quei caratteri nel periodo in cui tali sentimenti con più energia si erano manifestati al massimo splendore: la Francia del Medioevo.

La svolta si compie intorno agli anni Ottanta, dapprima al di fuori dell'insegnamento accademico, alla libera scuola di Horace Lecoq de Boisdaudran (dove si formano soprattutto gli allievi di Rude), poi all'interno della stessa École-des-Beaux-Arts, della quale Louis de Fourcaud, anch'egli partigiano del ritorno al Medioevo (e assiduo collaboratore della «Revue wagnerienne»), assumerà la direzione nel 1893, sebbene la sua crociata a favore del Medioevo francese, avviata

fin dal Salon del 1881, sia addirittura precedente quella di Courajod. Paladino di un'arte sociale e popolare, nelle lezioni alla École des Beaux-Arts, dove eredita la cattedra di Hippolyte Taine, Fourcaud, pur riconoscendo al Medioevo «i suoi vizi e le sue vergogne», osserva che le epoche senza unità, i periodi di lotta oscura sono periodi di creazione: non si tratta dunque di tornare semplicemente indietro, ma di «riprendere il sopravvento sugli artifici dei secoli passati, di ritrovare l'ardente sincerità degli anonimi venerabili e generosi che ha palpitato nella nostra anima nazionale». L'opera d'arte è indicata soprattutto dal grado di sentimento umano che trasmette¹⁹. Lodando al Salon nel 1884 le opere di Jules Dalou e di Auguste Rodin, Fourcaud si rallegra vedendo il vecchio stile accademico «spazzato via», testimonianza dell'ardita sincerità dei francesi che ritrova se stessa²⁰. Ma Fourcaud è molto attento a non crear confusione: l'arte non può ridursi a imitazione diretta della mera realtà. Egli giudica infatti i partigiani di quella tendenza letteraria, *Les Goncourt et les Zola*, dei superficiali, colpevoli di aver nuociuto alla nuova generazione di scrittori²¹. E ribadisce come la scultura non debba volgere, così come la letteratura, in nome del realismo, ad un'esecuzione sommaria e grossolana, ma debba conservare l'integrità delle forme, in una ricerca serrata dei piani. La scultura è la più intellettuale tra le arti figurative «perché riassume un universo di pensieri in un modo di essere del corpo umano», la cui rappresentazione più fedele deve però scaturire da una forza di coscienza «rinunciando a ogni convenzione pratica e facendo sentire, in poche parole, la carne sotto l'abito e l'osso sotto la carne»²². Per convenzioni Fourcaud allude a quelle che avevano portato gli scultori del Cinquecento a creare un totale disaccordo tra forma e pensiero, inconciliabile con l'ansia di rinnovamento spirituale della fine del XIX secolo²³. Pensieri che ritroviamo svolti da Léonce Bénédite, il quale, presentando nei primi anni del nuovo secolo una selezione delle sculture più significative del Musée du Luxembourg (*Les sculpteurs français contemporains*), loderà gli artisti che eran stati in grado di far scendere la statuaria dal suo *Olympe étroit*, imprimendo all'arte un'anima più viva e popolare, quella stessa che era apprezzata nel campo degli studi storici riguardo al Medioevo²⁴. Le opere di Emmanuel Frémiet, Ernest Christophe, Jules Desbois, Jules Dalou, Jean Dampy, Auguste Rodin e presto di Albert Bartholomé, ma anche del belga Constantin Meunier e dell'americano Augustus Saint-Gaudens non hanno sempre caratteri così spiccatamente medievisti. Fanno eccezione solo alcune opere di Jean Dampy, tra cui il gesso dipinto di *Bertrand Du Guesclin fanciullo* (fig. 4) o la *Madonna col Bambino* in avorio (fig.5), paragonata da Michel per la sua grandezza d'espressione, pur nelle piccole dimensioni, «alle più belle Madonne delle nostre cattedrali»²⁵. Ma la mancata specificità dei riferimenti non ha grande importanza, perché il richiamo al Medioevo si fonda su una fratellanza

ideale, che l'arte fiorentina, straniera e aristocratica, non era stata più in grado, salvo rare eccezioni, di offrire. In questo scenario si assiste anche al *revival* della figura di Ruskin, nelle pagine di quelle stesse riviste che anni prima ne avevano invece criticato l'approccio al Medioevo: Henri Delaborde aveva infatti stigmatizzato nel 1858 i preraffaelliti inglesi e il loro mentore Ruskin, accusandoli di esprimere «una civetteria mascherata d'innocenza», ben dissimile dalla ripresa analogica di quei modelli compiuta dagli artisti accademici francesi.²⁶ A distanza di poco più di un trentennio, invece, Ruskin torna in auge, come si legge nella pagine di Robert de la Sizeranne e Eugène Cammaerts o anche in quelle di Marcel Proust²⁷.

La volontà di mostrare come il Rinascimento italiano non fosse che un episodio circoscritto di un più grande Umanesimo, sorto in seno alla cultura gotica francese, trova affinità anche nelle posizioni di un altro studioso, avvocato ed erudito, legato all'Università di Grenoble, pur non rivestendo alcun ruolo accademico: Marcel Reymond. L'intento di quell'*outsider* della critica d'arte non è tanto quello di «débaptiser» il Quattrocento, anzi, semmai, di sottolinearne il profondo e ininterrotto legame col Medioevo²⁸. Riguardo Donatello, Reymond sostiene che non bisogna fare di lui un campione del Rinascimento, né vedere nella sua opera così vivante un riflesso della statuaria antica: che Donatello l'abbia voluto o no, «la sua opera è la più energica voce che un artista abbia espresso *contro* le dottrine dell'antichità»²⁹. In un articolo del 1890 pubblicato su «L'artiste» prima col titolo *De la Renaissance*, poi edito separatamente come saggio *De l'influence néfaste de la Renaissance*, Reymond insiste sui legami fragili che l'arte moderna ha avuto con l'antico: «l'arte italiana come l'arte francese è un'arte nuova creata da popoli nuovi»³⁰. Reymond si oppone inoltre all'interpretazione della scuola romantica, secondo cui il Medioevo avrebbe solo esaltato la bellezza morale, a detrimento di quella fisica³¹. Più che asserire il primato dell'arte nazionale francese medievale, Reymond esprime la sua profonda inclinazione di gusto verso la tenerezza e l'intensità dell'espressione e questo gli permette anche di contemplare momenti diversi e successivi della storia dell'arte; così ad esempio la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno, - cui si ispira chiaramente Falguière nel *Tarcisio, martire cristiano* - sarà da lui apprezzata come «la statua più ideale del diciassettesimo secolo», perché la più «permeata di naturalismo»³².

La virata nazionalista francese impressa da Courajod e da Fourcaud ha chiari esiti nei modelli assunti ad esempio da Dampt, ma trova comunque ancora un argine nel pensiero di Eugène Müntz³³, il quale ne *l'Histoire de l'art pendant la Renaissance*, edito nel 1894-95, invita i giovani artisti a ritrovare con rinnovata freschezza «le impressioni d'Italia» e a comprendere, tramite quelle, «come l'uomo si eterna»³⁴. Dalle pagine della «Gazette», dove l'opera di Müntz è recensita da Louis

Gonse, si leva dunque un monito a ricordare che «tutti quei grandi uomini sono non solo il patrimonio di Firenze ma anche quello dell'umanità»³⁵, a non dimenticare il culto della bellezza e credere nelle leggi di platonica armonia come regole della società umana³⁶. Müntz ha assunto un tono meno distaccato e freddo rispetto a quello degli scritti giovanili, animato da un fervore simile a quello presente nelle pagine di Courajod e Fourcaud. Un'enfasi in cui si legge la volontà di far cadere la divisione tra riferimenti partigiani a scuole, nazioni e periodi, per veder risplendere sopra a tutto «questa sublime anarchia che si trova nella storia dell'arte come in quella delle idee»³⁷. Tuttavia l'accalorata difesa dei valori del Rinascimento espressa da Müntz in anni in cui ormai prevale l'indirizzo medievista, sarà in parte causa della sua mancata nomina come docente all'École, soppiantato da Fourcaud. E questo non solo perché Müntz - come noterà Rocheblave - aveva doti più di studioso che non di maestro, ma soprattutto perché i tempi ormai mutati e non faceva più alcun scandalo che quel ruolo così prestigioso fosse affidato a un personaggio come Fourcaud, conosciuto soprattutto come giornalista, fine psicologo della storia contemporanea, conoscitore dello sviluppo architettonico e scultoreo della Francia, e dotato della capacità di elaborare una fine sintesi della storia dell'arte dall'antichità al mondo moderno³⁸. Rifuggendo il metodo sistematico di Taine, buono forse per la botanica - come commenterà l'allievo Rocheblave - Fourcaud, «nobile, scrupoloso e appassionato di verità pura»³⁹ inculcherà ai suoi allievi il rifiuto dello stile manierista, colpevole di aver «sommerso» «lo spirito popolare, onesto e progressista del genio francese», auspicando una storia dell'arte che fosse, prima di tutto, storia dell'umanità⁴⁰. «Quando l'arte si separa dalla vita, quale che sia l'abilità degli artefici, non si va altro che all'avventura»⁴¹. In questo clima perfino un artista eclettico come Alexandre Falguière, capace di attingere a momenti molto diversi della tradizione scultorea, perfino dal Barocco e dal Settecento, torna alla tradizione francese: nel *Saint Vincent de Paul* per la chiesa del Panthéon (fig. 6), egli mostra infatti una sintesi geometrica nella resa del panneggio del santo, eco dello stile dei maestri delle grandi cattedrali gotiche, cui si coniuga una tenerezza austera nell'abbraccio ai bimbi raccolti in grembo già espressa nel *Tarcisio*.

Analoga e ancor più decisa svolta compie René de Saint Marceaux. Nel 1892 egli entra a far parte della *Société Nationale des Beaux-Arts*, cui erano iscritti anche Rodin e Albert Bartholomé, considerata espressione di indirizzo più libero e aperto rispetto alla *Société des artistes français*. Nel 1897 espone al *Salon-des-Champs-de-Mars Alexandre Dumas fils* (fig. 7) per la tomba al Cimitero di Montmartre, ritratto a piedi nudi come nella volontà dello scrittore: un'opera che poco reca, nella ricercata semplicità e nella poca avvenenza formale, delle fluenze quattrocente-

sche del *Genio a guardia del segreto della tomba*, prima citato. Saint Marceaux si dedica anche all'attività critica firmando recensioni ai Salons ed incita i giovani a «rompere con la tradizione italiana e a lavorare con amore, rispetto e sincerità» lontano dagli snobismi diffusi, per giungere ad una forma più intimamente legata allo stato morale degli esseri umani⁴². Altri monumenti sepolcrali come quelli di Dubois al *Duca d'Aumale* (fig. 8) o di Mercié al *Principe di Orléans*, rivelano analoga volontà di far prevalere la tensione spirituale sulla forbitezza espressiva, proprio in quei maestri che erano stati prima *neo-florentins*.

Alle stesse istanze sembrano rispondere opere come il *Monumento ai morti* al Père Lachaise di Albert Bartholomé (fig. 9), che appare a Édouard Rod, nel 1891, animato da un sentimento grande, doloroso e profondo. Di fronte a quel monumento si è costretti a sostare a lungamente «come ci si ferma quando si sente un grido o un singhiozzo»⁴³, e quell'opera parla «all'anima più semplice con la stessa chiarezza ed eloquenza dei simboli scolpiti sui portali delle cattedrali dai nostri vecchi artefici»⁴⁴. Tra i più strenui partigiani di Bartholomé, è Léonce Bénédite e sua potrebbe esser la sigla L.B. all'articolo di «Emporium» del 1900 dove, presentando l'artista ai lettori italiani, il critico sottolinea il volgersi più o meno cosciente dello scultore a «que' primitivi maestri del Nord, in cui il divino suppliziato rantolava in uno smisurato dolore»⁴⁵. Una consonanza tale che un crocifisso per monumento funerario di Bartholomé (fig.10) poteva esser messo a confronto con l'*Ecce homo* del museo di Beauvais della fine del XV secolo. Nel germogliare della scultura funebre, Bartholomé appare il primo artefice in grado di trovare il segreto d'una ispirazione, che doveva parlare «all'anima delle moltitudini»⁴⁶. Nel *Monumento ai morti* (fig.11) si perpetuava infatti, agli occhi dei contemporanei, la vecchia tradizione cristiana dei calvari innalzati sul fianco delle chiese e delle pietre tombali lungo le navate, ma raccolta e restituita con chiarezza nuova, traslata insomma nelle semplificazioni e nelle sintesi di linguaggio proprie della modernità.

Sono d'altronde gli anni che vedono numerose conversioni al cattolicesimo da parte di celebri letterati tra cui, ad esempio, Joris-Karl Huysmans. Prossimo ad entrare nel monastero benedettino di Ligugé, Huysmans pubblica nel 1898 il romanzo *La cathédrale* che ha come protagonista la cattedrale di Chartres, esaltandone le sculture animate da un forte palpito spirituale, espressione suprema dell'anima medioevale, mistica, simbolica. Anche Auguste Rodin riunirà ne *Les cathédrales de France*, edito nel 1911, alcuni suoi scritti, fin da quello risalente al primo grande tour per la Francia del 1877, che erano stati l'imprescindibile supporto e fonte di ispirazione per la sua *Porta dell'inferno*. In quell'opera infatti, com'è noto, i riferimenti ai portali romanici e gotici si univano a quelli del Quattrocento soprattutto le porte del Battistero di Firenze di Ghiberti. E se l'interpretazione rodiniana del

non finito aveva lasciato perplessi alcuni assertori del tradizionalismo francese⁴⁷, quel dubbio non tocca Bénédite il quale legge invece riconosceva in Rodin l'apostolo più convinto nel diffondere il nuovo Verbo «l'umanità interiore espressa nei palpiti della carne»⁴⁸. Dal canto suo Paul Adam esalta dello scultore la sintesi di conoscenza, idea e sperimentazione, poi soprattutto, la sapienza nel rendere «la tragedia umana con una potenza ineguagliabile»⁴⁹. Egli non esprime nella sua valutazione alcuna scelta di modelli tra il Rinascimento italiano e la tradizione francese, ma si interessa ai significati sottesi alle singole scelte e alla capacità di cogliere, tramite quei riferimenti, i caratteri spirituali che dominano l'epoca. «Non è più l'anima dell'essere, la sua individualità intima che si cerca di rivelare tramite la disposizione delle forme. I desideri di bellezza mirano a inscrivere su un corpo o su un gruppo il movimento della fatalità»⁵⁰. La rivalutazione del Medioevo francese trova motivazione nella ricerca di una forma che ispiri la partecipazione estrema alle sofferenze dell'umanità, poiché tutti gli uomini si consolano reciprocamente dalla tragedia dell'esistere. Adam ricorda che l'arte può vivere soltanto «restando il simbolo esatto della preoccupazione umana, perché noi esistiamo solo interessandoci alla vita generale e tutta la disgrazia è venuta dalla vittoria individuale di David, di cui Donatello precisò la personalità troppo dura e combattiva»⁵¹. Roger Marx, descrivendo l'unità della creazione presente nei *Borghesi di Calais* di Rodin, esposto al Salon del 1895, esalta l'espressione del genio della razza, e anche «l'ubbidienza alla regola dei gotici, la subordinazione assoluta della forma all'idea»⁵².

Negli ultimi decenni del secolo, che vedono tradotti anche in letteratura le teorie del socialismo umanitario, lo stesso Rodin annota che «la bellezza non può vivere senza lavoratori, ed ecco che gli artisti rendono loro questa bellezza»⁵³. A questo fine avrebbe dovuto tendere la *Colonna*, il monumento al lavoro da esporre all'Esposizione Universale del 1900 (proposto dapprima a Armand Dayot e a Jules Desbois), ma alla cui realizzazione avrebbero poi dovuto partecipare scultori quali Jules Dalou, Alexandre Falguière, Camille Claudel, Jean Baffier, Théodore Rivière, Constantin Meunier, sotto la direzione di Rodin. Un'impresa in cui quest'ultimo ritrovava lo stesso spirito dei grandi cantieri medioevali della tanto amate cattedrali⁵⁴. Proprio la scultura che ancora fino al 1870-1875 era stata indicata come sfavorita rispetto alla pittura nel farsi interprete dell'umano sentire, perché troppo vincolata da stilemi classici, si trova ad essere esaltata come «l'arte del movimento, del gesto potente, dell'eloquenza resa magnifica dalla luce; è l'arte che parla, e che meglio parla al popolo, l'arte più semplice, più semplicista e più massiccia»⁵⁵. Se dunque nelle cattedrali romaniche e gotiche la scultura aveva saputo tradurre il verbo di Dio nelle forme più semplici e potenti, creando una comunicazione simpatica tra i fedeli, la sua missione è ora quella di promuovere e diffondere un

altro Verbo: il Verbo della lotta per l'eguaglianza sociale.

Dei modelli fiorentini, in cui dominava l'esigenza di preservare a ogni costo la bellezza dalle scorie dei fragori dell'esistenza, si apprezzano sul finire del secolo solo gli aspetti che legano quell'arte ad una tradizione le cui origini sono appunto nella scultura medievale francese. Adam vede nel *Bambino* scolpito da Dampit (fig. 12) «che guarda attento davanti a sé il tempo che viene»⁵⁶ non il Donatello autore del *David*, ma quello dello *Zuccone* e dei ritratti. Nella scultura di Dampit, Adam legge però anche un'assoluta modernità di intenti pur se affidata a forme della tradizione: il naso del fanciullo è appiattito e la bocca, protesa a gustare i sapori della gioia, è animata più dal desiderio di conoscere che da quello di godere. Egli s'arma contro il dolore presagito e sembra munirsi di scienza e di osservazione. Poche cose lo sorprenderanno: «la delusione degli antenati l'ha fin troppo avvertito. Sarà saggio e austero»⁵⁷.

Nelle *Sensations d'Italie* del 1896, Paul Bourget riferisce una visita nel Duomo di Montepulciano, dove è colpito dal Monumento Aragazzi di Michelozzo, artista che Raymond ricordava esser figlio di un francese di Borgogna, a ribadire quelle *véritables origines de la Renaissance* sostenute da Courajod nel saggio del 1888. Una figura allegorica in particolare attrae Bourget, dal volto rugoso «convulsé d'angoisse», in cui si legge traccia della «irrimediabile tristezza di una grande forza imponente»: per Bourget si tratta della Scienza, «colta da spavento di fronte all'invincibile enigma». Così il realismo di quel volto aspro, coniugandosi con l'ideale tormentato ch'emana dall'espressione intensa, trasforma ai suoi occhi quell'opera «concepita in pieno Rinascimento in un'illustrazione anticipata di un poema di Poe e Baudelaire». Lo scrittore medita a lungo sul marmo che traduce un dramma così moderno: la Scienza, sconfitta dalla Fede è creatura «malata e ferita», ma nella quale «l'orgoglio corrompe il dolore». Un orgoglio che è la chiave della sua disfatta, perché impedirà sempre che la tristezza si trasformi in elemento di salvezza e di rivelazione: quell'anima angosciata «soffrirà indefinitamente, senza far altro che aggiungere sofferenza a sofferenza, come le tenebre si aggiungono ad altre tenebre, in una notte che non avrà aurora»⁵⁸. Se dunque la Scienza capitola dinnanzi alla Fede, e il Positivismo può decretarsi veramente sconfitto, e con esso tutte quelle forme di espressione raffinata e analitica, ma meno eloquente del «linguaggio sintetico e austero» del Medioevo. Questa rivolta permetterà di aprire le porte, per dirla ancora con Bénédite, «à l'imagination, à la pensée et à l'infini du rêve»: insomma a quell'arte «bizzarra e mobile, che vive, che sente, che si rivolge a tutti, che prende parte all'eredità intellettuale morale dell'umanità, la segue e con essa perpetuamente si rinnova»⁵⁹.

- 1 *Équivoques. Peintures françaises au XIX siècle*, catalogo della mostra (Paris 1973), a cura di O. Lépine, Paris 1973.
- 2 L'allestimento di Gae Aulenti, giudicato da alcuni fin troppo incombente rispetto alle opere esposte, era stato concepito dall'architetto postmoderno come analogico al gusto eclettico dominante la Francia della seconda metà del XIX secolo. Un eclettismo poco apprezzato dalla critica del Novecento, che aveva preferito esaltare di quei decenni solo la corrente dell'impressionismo, come se fosse l'unico movimento artistico degno di nota nella seconda metà del secolo.
- 3 *Sculpture du XIX siècle*, catalogo della mostra (Paris 1986), a cura di A. Pingeot, Paris 1986.
- 4 *Correspondances 14*, catalogo della mostra (Paris 2007), a cura di O. Gabet e E. Papet, Paris 2007.
- 5 Per Courajod alla direzione del Louvre vedi *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896), Historien d'art et conservateur*, atti del convegno (Paris 1996), a cura di G. Bresc-Bautier, Paris 2003.
- 6 «ils ont été réalistes et gothiques avant de se constituer en fondateurs de la Renaissance classique»: L. COURAJOD, *Les véritables origines de la Renaissance*, «Gazette des-Beaux-Arts», 2e pér., XXXVII, 1888, pp. 21-35; 2. Vedi anche L. COURAJOD, *La part de l'art italien dans quelques monuments de la première Renaissance française*, «Gazette des-Beaux-Arts», 2e pér., XXIX, 1884, pp. 493-508; 2e pér., XXX, pp. 250-268.
- 7 Courajod li definisce: «jaloux de saluer la première apparition du style antique resuscité». Cfr. L. COURAJOD, *La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., II 1889, pp. 460-464; pp. 615-620; 1890, 3e pér., III, pp. 74-82.
- 8 «L'intervention de l'art antique dans la question n'est qu'une affaire secondaire [...] un détail de toilette»: COURAJOD, *La part de la France du Nord* cit. 1890, 2e pér., III, pp. 74-82: 75-76. A sostegno di questa tesi Courajod sottolinea qui il "realismo brutale" di Donatello e di Masaccio.
- 9 Mi riferisco in particolare alla *Grammaire des arts du dessin* pubblicata dal 1864 al 1866 nella «Gazette des Beaux-Arts».
- 10 L. COURAJOD, *Eugène Piot et les objets d'art légués au musée du Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., III 1890, pp. 395-425. Sulle collezioni di scultura pervenute al Louvre vedi anche C. BLANC, *Le cabinet d'amateur de M. Thiers*, «Gazette des Beaux-Arts» XII, 1862, pp. 289-320; E. PIOT, *La sculpture de l'Exposition retrospective du Trocadero*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., XVIII 1878, pp. 811-840; L. COURAJOD, *Le baron Charles Davillier et la collection leguée au Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., XXVIII 1883, pp. 185-212; L. GONSE, *La collection Thiers au Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., XXX, 1884, pp. 407-418.
- 11 A. MICHEL, *Louis Courajod*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., XVI, 1896, pp. 203-217. Su Courajod vedi anche S. ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris 1924, p. 251 e P. VAISSE, *Courajod et le problème de la Renaissance in Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX siècle*, Paris 2008, pp. 95-112.
- 12 Vedi L. COURAJOD e P.F. MARCOU, *Musée de sculpture comparée (Moulages) Palais du Trocadero, Catalogue raisonné*, Paris 1892.
- 13 Opere caratterizzate da una «farouche élégance» da una «émotion perpétuellement

- humaine». Per questa lettura del Rinascimento italiano e la sua influenza sulla scultura del XIX secolo vedi soprattutto: P. MANTZ, *Le Salon de 1865*, «Gazette des Beaux-Arts», XVIII 1865, pp. 5-42: 34; R. MÉNARD, *L'Exposition de Vienne*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., VIII, 1873, pp. 417-445: 441; 2e pér., IX, , pp. 5-42: 34. I bronzi del *San Giovannino* e del *Narciso* di Dubois si trovano oggi al Musée des Beaux-Arts di Troyes. Il bronzo del *San Giovannino* e il marmo del *Narciso* sono al Musée d'Orsay a Parigi.
- 14 Il 1872, quando Mercié espone il suo *David*, è decisivo per l'affermarsi di una sensibilità nuova, già annunciata nel decennio precedente. Come esempio d'«un art profondément humain», Mantz cita infatti proprio la scultura di Mercié. Cfr. P. MANTZ, *Le Salon de 1872*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., V, 1872, pp. 33-66: 55. Sul legame tra Cellini e il Quattrocento, vedi M. REYMOND, *La sculpture florentine au XVIe siècle*, Florence 1900, Introduction.
 - 15 A. BAIGNÈRES, *Le Salon de 1879*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., XX, 1879, pp. 146-161: 147.
 - 16 C. BAUDELAIRE, *Le masque, statue allégorique dans le goût de la Renaissance*, in *Les fleurs du mal*, Paris 1858. La scultura di Christophe intitolata anche *La Comédie humaine*, è conservata al Musée d'Orsay.
 - 17 MANTZ, *Le Salon de 1872*, pp. 55-56. Commentando le opere in mostra alla Esposizione Universale del 1878, Mantz indicava la temperie culturale di quegli anni: «Il faut tenir compte des lois de l'histoire, se souvenir des transformations successives de l'idéal et reconnaître que la majesté sereine de l'art antique n'est plus de ce monde». Cfr. P. MANTZ, *L'Exposition Universelle de 1878: la peinture française*, «Gazette des Beaux-Arts», 2e pér., XVIII, 1878, pp. 417-440: 440.
 - 18 «l'ardent ascétisme qui brûle et dévore tout»: MANTZ, *Le Salon de 1872*, p. 58.
 - 19 «Il s'agit de ressaisir, par dessus les artifices des dernières siècles écoulés, l'ardente sincérité des anonymes vénérables et glorieux en qui a palpité notre âme profonde». «Ce qui signale avant tout l'oeuvre d'art c'est le degré de sentiment humain qu'elle recèle et qu'elle exhale»: Fourcaud, cit. in ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud*, p. 93. «La beauté d'une oeuvre est entièrement distincte des qualités de son sujet, de ses modèles, des éléments qui la constituent» (*ibid.*, pp. 229-230).
 - 20 FOURCAUD, *Le Salon de 1884*, I, pp. 377-390: 379.
 - 21 Cfr. ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud*, p. 342.
 - 22 «la statuaire est le plus intellectuel des arts plastiques. Elle résume un monde de pensées dans une manière d'être du corps humain, mais on ne nous représentera fidèlement, tels que nous sommes, qu'à force de conscience, en renonçant à toute pratique convenue, en nous observant minutieusement, en faisant sentir, en un mot, la chair sous l'habit et l'os sous la chair»: FOURCAUD, *Le Salon de 1884*, 2e pér., XXX, pp. 50-63: 63.
 - 23 *Ibid.*
 - 24 L. BÉNÉDITE, *Les sculpteurs français contemporains*, Paris 1904, p. 10.
 - 25 *Ibid.*
 - 26 «une coquetterie fardée d'innocence»: H. DELABORDE, *Les Préraphaélites, à propos d'un tableau de Raphaël*, «Revue des Deux-Mondes», XVI, 1858, p. 241-260: 245.
 - 27 Proust sottolinea come il gotico fosse apparso a Ruskin « avec la même gravité, le même retour ému, la même sérénité qu'un chrétien parle du jour où la vérité lui fut révélée». Cfr. M. PROUST, *John Ruskin*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., XXIII 1900, pp. 310-318; 3e pér. XXIV, pp. 135-146.

- 28 P. SÉNÉCHAL, *Marcel Reymond et la haine de l'antique*, in *Histoire et histoire de l'art en France au XIXe siècle*, a cura di R. Recht, P. Sénéchal, J. Anderson, Paris 2008, pp. 113-126:116.
- 29 M. REYMOND, *Donatello*, Firenze 1898, p. 70: «il ne faut pas faire de lui un champion de la Renaissance: il ne faut pas voir dans son oeuvre si vivante un reflet de la statuaire antique. Que Donatello l'ait voulu ou non, son oeuvre est la plus énergique qu'un artiste ait fait entendre contre les doctrines de l'Antiquité».
- 30 «l'art italien comme l'art français est un art nouveau, crée par des peuples nouveaux»: M. REYMOND, *De l'influence néfaste de la Renaissance*, Paris 1890, p. 3. Vedi anche M. REYMOND, *La sculpture florentine de la première moitié du XVème siècle*, Florence 1898, pp. 183, 186.
- 31 REYMOND, *La sculpture*, p. 5: «La beauté du visage et la beauté du corps n'ont pas cessé d'être à l'honneur pendant e Moyen âge au même titre que la beauté morale».
- 32 M. REYMOND, *La Sainte Cécile de Maderne*, «Gazette des Beaux-Arts», I, 1892, pp. 37-42: 39.
- 33 Eugène Müntz fin dai tempi in cui insegnava come supplente di Hyppolyte alla cattedra di estetica dell'École Nationale des Beaux-arts aveva preso le distanze dal positivismo dogmatico di quel filosofo, già contestato da Henri Delaborde. Quest'ultimo infatti, nel recensire il *Voyage en Italie*, ne criticava i commenti riguardo le opere d'arte, colpevoli di negare «l'anima e il genio dell'artista». H. DEABORDE, *Des opinions de M. Taine sur l'art italien*, «Gazette des Beaux-Arts», XX 1866, pp. 5-27: 13, ma anche con il pamphlet firmato da Reymond contro l'estetica di Taine, edito nel 1883 su *Le Contemporain*.
- 34 La citazione dantesca (*Inferno* 15,86) è in P. GAUTHIEZ, *La Renaissance italienne et son historien français*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., XVI, 1896, pp. 151-160: 152.
- 35 «tous ces grands hommes sont non seulement le patrimoine de Florence mais encore, celui de l'humanité»: L. GONSE, *Les précurseurs de la Renaissance (par E. Müntz)*, «Gazette des Beaux-Arts», I, 1882, pp. 91-96: 96.
- 36 GAUTHIEZ, *La Renaissance italienne*, pp. 153-154.
- 37 «cette sublime anarchie que l'on trouve dans l'histoire de l'art comme dans celle des idées»: *ibid.*, p. 160.
- 38 ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud*, p. 264.
- 39 “noble scrupuleux si épris de vérité pure”: ROCHEBLAVE, Louis de Fourcaud, p. 264.
- 40 L. DE FOURCAUD, Lezione introduttiva al corso di Storia dell'arte dell'Ecole des Beaux-Arts, anno accademico 1898-1899, in ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud*, p. 242.
- 41 L. DE FOURCAUD, Seconda lezione del corso di Storia dell'arte dell'Ecole des Beaux-Arts, anno accademico 1903-1904, in ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud*, p. 243.
- 42 «avec amour, respect et sincérité, loin des snobs de tous les mondes»: R. DE SAINT-MARCEAUX, *La sculpture aux Salons de 1897*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., XVII, 1897, pp. 477-497: 497.
- 43 «comme on s'arrête lorsqu'on entend un cri ou un sanglot»: E. ROD, *Les Salons de 1891 aux Champs-Élysées et au Champs de Mars*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., VI, 1891, pp. 5-34: 31.
- 44 *Ibid.*, p. 31.
- 45 L. B., *Artisti contemporanei: Bartholomé Paolo Alberto e il suo «Monumento ai morti»*, «Emporium», XI, 1900, pp. 83-97: 86.
- 46 *Ibid.*, p. 96. français, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér., XVI, 1896, pp. 151-160: 152.

- 47 Per esempio M. DEMAISON, *L'Exposition Universelle. La sculpture, II, L'Exposition Décennale Française*, «Revue de l'art ancien et moderne», VIII, 1900, pp. 17-28; pp. 117-126: 126.
- 48 BÉNÉDITE, *Les sculpteurs*, p. 11.
- 49 P. ADAM, *Les Salons de 1896*, «Gazette des Beaux-Arts», I, 1896, pp. 449-470: 454.
- 50 «l'incertitude et le mystère inquiètent l'époque [...] les désirs de beauté visent à inscrire sur le corps ou un groupe de corps le mouvement de la fatalité:» *Ibid.*, p. 450.
- 51 *Ibid.*, p. 450.
- 52 R. MARX, *Les Salons de 1895*, «Gazette des Beaux-Arts», 3e pér. XIV, 1895, pp. 105-122: 114.
- 53 Auguste Rodin, cit. in B. MUSETTI, *L'opera di Auguste Rodin nell'interpretazione critica di Giovanni Cena*, «Annali di critica d'arte», II, 2006, pp. 241-269: 260.
- 54 Anche Dalou lavora tra il 1897 e il 1902 ad un *Monument aux ouvriers*, che avrebbe dovuto misurare 32 metri di altezza ma non sarà mai realizzato; si conoscono solo bozzetti o figure isolate come quella del *Grand paysan* di cui è il bronzo al Musée d'Orsay.
- 55 Cfr. MUSETTI, *L'opera di Auguste Rodin*, p. 266-267. Un attento osservatore della scena artistica francese quale è Giovanni Cena, indica ai lettori de *La Nuova Antologia* come la scultura sia ormai il mezzo espressivo più atto a tradurre «la lotta dell'uomo nell'anelito verso la felicità»: vedi *ibid.*, p. 242.
- 56 *Ibid.*, p. 242.
- 57 «la déception des ancêtres l'a trop averti. Il sera le sage et le grave»: ADAM, *Les Salons de 1896*, p. 459.
- 58 P. BOURGET, *Sensations d'Italie*, Paris 1896, p. 86. Le due figure allegoriche erano indicate nelle riproduzioni Alinari della fine del diciannovesimo secolo come Dottrina e Fede.
- 59 BÉNÉDITE, *Les sculpteurs*, p. 12.



Fig. 1: PAUL DUBOIS, *Il Cantore fiorentino*, 1865, gesso, h. 1,50m, Troyes, musée des Beaux-Arts.



Fig. 2: RENÉ DE SAINT MARCEAUX, *Genio a guardia del segreto della tomba*, 1879, marmo, 1,68 x 0,95 x 119m, Parigi, musée d'Orsay.



Fig. 3: ALEXANDRE FALGUIÈRE, *Tarcisio, martire cristiano*, 1867, marmo, h. 0,64 x 1,407 x 0,599 m, Parigi, musée d'Orsay (particolare).



Fig. 4: JEAN-AUGUSTE DAMPT, *Bertrand Du Guesclin fanciullo*, 1897, gesso dipinto, Dijon, musée des Beaux-Arts.



Fig. 5: JEAN-AUGUSTE DAMPT, *Madonna col Bambino*, gesso, Dijon, musée des Beaux-Arts.



Fig. 6: ALEXANDRE FALGUIÈRE, *Saint Vincent de Paul*, 1879 circa, marmo, 3 x 1 x 0,79 m, Clichy, Saint Ménard.

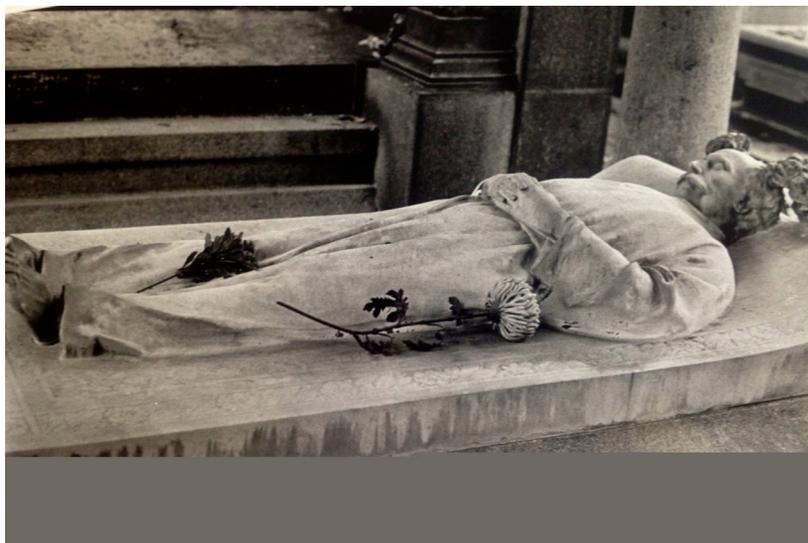


Fig. 7: RENÉ DE SAINT MARCEAUX, *Tomba di Alexandre Dumas figlio*, marmo, Parigi, Cimitero di Montmartre.



Fig. 8: PAUL DUBOIS, *Tomba del Duca d'Aumale*, marmo, Cappella Reale di Dreux.



Fig. 9: ALBERT BARTHOLOMÉ, *Monumento ai morti*, 1899, marmo, 7,00 x 14,00m, Parigi, Cimitero del Père Lachaise.



Fig. 10: ALBERT BARTHOLOMÉ, *Figura di Cristo per un monumento funerario*, gesso.

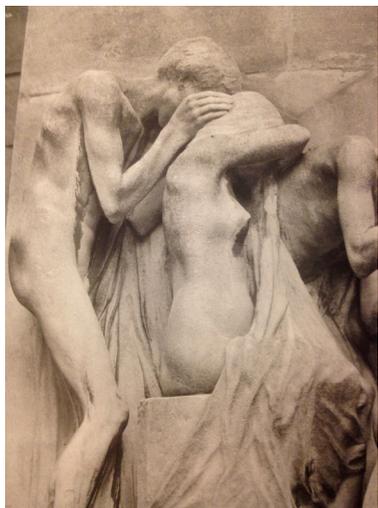


Fig. 11: ALBERT BARTHOLOMÉ, *Monumento ai morti (particolare)*, Parigi, Cimitero del Père Lachaise.

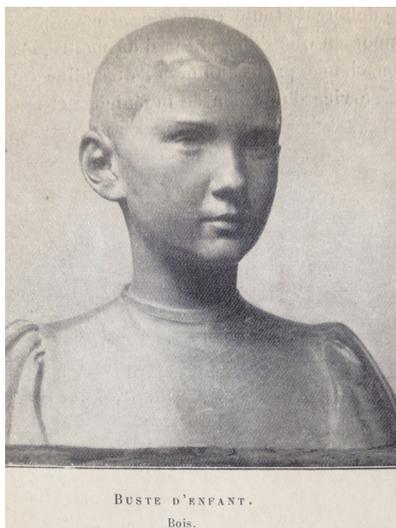


Fig. 12: JEAN-AUGUSTE DAMPT, *Busto di fanciullo*, 1896, legno.