

## **CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF**

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

### **NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS**

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MSB	III. c. 11

Il recensire un'opera critica così vasta e documentata, ricca di cenni bio-bibliografici essenziali, nonché della sintetica definizione degli assunti e degli esiti conseguiti da ciascuno fra i personaggi e scultori citati — oltre duecento — è addebitato quali maestri o la cui presenza è giustificata soltanto da qualche timido anelito di vitalità, o semplicemente e più spesso, per i suoi propositi polemici, come «La sculpture de ce siècle» di Arthur Seuphor, non è, ovviamente impresa tra le più facili.

Si potrà comunque tentare di suggerire, grosso modo, un'idea di codesta improba e per taluni versi, ingrata fatica, ricordando che il bellissimo volume, completato da un numero imponente di illustrazioni — più di quattrocento — di cui parecchie di grandi dimensioni e altre poco conosciute, non trascura, come s'è accennato, la sommaria ma efficace descrizione delle inclinazioni estetiche di ogni personalità artistica o presunta tale. E neppure gli eventi fondamentali che esercitano una influenza determinante sullo sviluppo del suo linguaggio formale. Inoltre, sono menzionati, le principali mostre personali e le più importanti collettive cui parteciparono, la bibliografia basilare, i maestri scelti come fonte di incitamento, o addirittura eletti a guida del proprio lavoro e delle personali ricerche infine, attraverso il densissimo testo, è fatto cenno al trasformarsi o mutarsi del gusto di ogni artista, alla evoluzione del suo stile. Ancora, sono rammentati i materiali vari, usati di volta in volta, o contemporaneamente, dai vari scultori. Finalmente, non sono neppure trascurati i casi in cui il medesimo autore ha operato in uno stesso e medesimo periodo, seguendo le opposte ed avverse concezioni del figurativismo o dell'arte non rappresentativa delle apparenze naturalistiche. Così evidentemente rari e che suscitano non poche perplessità. In ogni modo, va a merito dello studioso se egli non ha sottovalutato nessuno di questi particolari aspetti, poiché il loro complesso assieme ad uno soltanto, riesce talvolta a dare la chiave delle più segrete predilezioni. Oppure a denunciare gravi crisi di disorientamento.

Riteniamo pertanto che la meditata lettura e la assidua consultazione di questa opera siano indispensabili a chiunque, sia pur non digliano di principi estetici attuali, voglia, specie nei casi che concernono le individualità più incerte o non particolarmente caratterizzate, orientarsi nel confuso dedalo delle favelle plastiche del nostro tempo.

Gli amori capitali di questo critico sensibilissimo e particolarmente acuto sono note, e vanno, oltre a pochi altri, circoscritti attorno alle figure ormai quasi leggendarie di Brancusi e di tuttora viventi ed operanti, Arp e Pevsner. I quali amori testimoniano della varietà e della consapevolezza dei suoi interessi spirituali e formali.

Conosciamo di Michel Seuphor, a parte talune mirabili prose critiche, una sua conferenza stampata in veste tipografica bellissima e raffinata, a Parigi, sul finire del 1953, ad opera dell'editore Berggruen. Questo saggio è intitolato «La mission spirituelle de l'art à propos de l'oeuvre de Sophie Taeuber Arp et de Jean Arp». Dire che quella elevatissima conversazione è fitta di profondi concetti sulla bellezza artistica, di pensieri penetranti, di immagini liriche superbe, non basta ad esprimere per intero la nostra ammirazione per questo singolare studioso di problemi estetici, nutrito di una spiritualità delle più rare. Poiché egli è oltretutto, uno stilista da far invidia ai più puri esponenti di questo culto che in Francia, non sono né pochi, né tanto meno di trascurabile livello.

«La sculpture de ce siècle», pubblicata nelle esemplari «Editions du Griffon» di Neuchâtel, dirette con amore, sagacia e alta competenza da Marcel Joray, è zeppa di raffronti invidiati, di geniali intuizioni di opinioni degne di un lontano e provveduto posterò. E se un appunto può andare avanzato sul criterio generale che ha informato l'opera, esso riguarda in casi



ARTURO MARTINI: Nudo seduto (terracotta)



ARTURO MARTINI: Amaniti, 1943 (terracotta)

## La sculpture de ce siècle

piuttosto frequenti, una non sufficiente severità. Salvo poi, o strano contrasto, certe palesi ingiustizie nei confronti non solo di talune delle più alte figure rappresentative della scultura italiana di ieri e di oggi, ma di Maillol e di Moore e riguardo ad una singola creazione, persino di Arp.

Stranamente equivocati i primi, nelle loro dimensioni e nei loro concreti raggiungimenti, i quali, evidentemente, non hanno stimolato la sensibilità di Seuphor. In ogni modo, fedeli alla nostra abituale per quanto non meno rispettosa franchezza, ci sbarazzeremo subito del peso che grava sul nostro animo, accennando a certi giudizi che, a nostro modesto ma convintissimo avviso, sono meno indovinabili e non sufficientemente ponderati. Cominceremo pertanto con Medardo Rosso per dire che l'affrettato giudizio del Seuphor, che sa un po' di luogo comune e sfocia in una inesatta valutazione del contributo di Rosso al rinnovamento del linguaggio plastico e della immensa influenza liberatrice che esso esercitò, appaia frutto di un malinteso che esula totalmente dalle caratteristiche di spirito libero e penetrante come quello appunto, di codesto critico. Rosso, per la perentoria assolutezza della sua visione, non poteva ovviamente, e ne doveva esprimere diversamente da come fece. Le sue ricerche strettamente legate al suo stile, non gli avrebbero permessa alcuna altra soluzione. Poiché o non sarebbe stato affatto Rosso, o non gli era consentito manifestarsi altrimenti. Neppure di poco. E tanto meno diversamente, indiscutibile poi, il suo infisso sul pur grande Rodin, che gli è debitore, fra l'altro, del nuovo respiro del suo «Balzac» che conta fra le più potenti realizzazioni del maestro francese. Per di più, ancor prima che a Brancusi, va ascritto al geniale piemontese il merito di aver decisamente rovesciato col suo esempio, gli idoli di un accademismo duro da morire. Non sarà superfluo osservare poi, che, malgrado le sue intransigenti teorie sul disinganno del volume nella luce e nell'atmosfera, che egli aveva in comune con gli impressionisti, i suoi più audaci capolavori sono permeati di un costruttivismo il quale seppur celato e sottinteso, non è meno ponderoso. E a questo proposito, basterebbe citare l'«Ece puer».

Parimenti misconosciuta dall'autore ci sembra poi l'opera vigorosa e poliedrica di Arturo Martini e il suo straordinario ricettivo talento che fa di lui un Picasso della scultura. È vero che neppure in patria Martini raccolse quei consensi che la sua impegnatissima dedizione, la sua sferzata ansia di rinnovamento, la sua passione per l'arte e gli innumerevoli pezzi da museo che ci dono, gli avrebbero meritato. Questa spropositata figura d'artista, costantemente tormentata da una implacabile inquietudine e ricca di eccezionale vitalità pretenderebbe un tributo di ammirazione che è ancora e purtroppo, di là da venire.

Infine, spiace infinitamente la valutazione altrettanto sbrigativa espressa nei confronti di Viani e soprattutto il vedere lui che pur conta fra la decina di massimi scultori che operano oggi attraverso il mondo, confuso con delle mezze figure. Rincrease pure il vedere assimilata la sua opera a quella di Arp, tanto più che lui

stesso e per primo, non ha mai fatto mistero del suo grande amore per l'arte del maestro francese, e abbia confessato il profitto che ne ha tratto. Tanto più dicevamo che, salvo temporanei evidenti contatti, facilmente indicabili, la sua produzione è così varia ed autonoma (ogni sua statua è una inedita avventura nell'ignoto, maturata a seguito di centinaia di disegni preparativi), e ispirata, malgrado i suoi numerosi ardimenti ad una classicità mediterranea, mai sfiorata dal surrealismo, da farlo passare decisamente nella storia, al di sopra di ogni speculazione polemica o di ridicoli giochetti pretendenti alla poesia della materia o ad un inaccettabile miscuglio di materiali eterogenei che simulano il dramma.

Ma non ci si taccia di spirito campanilistico, poiché dobbiamo manifestare la identica sorpresa di fronte al commento insolitamente trascurato e rapido ad una attività particolarmente difficile e di ampissimo respiro come quella del venerando Maillol. La validità della cui espressione assume toni così decisamente anticonformisti e che reagì con piglio siffattamente autorevole alle degenerazioni dei dogmatismi formalistici. È evidente che la sua è una delle voci più isolate e che procedettero maggiormente contro-corrente. Ma il fatto che l'artista pur astraesdo anche dalle più essenziali e vitali ricerche odierne, abbia conservato una sua indecisa vitalità, depone a sufficienza sulla sua importanza. Dispiace anche che il Seuphor lo abbia posto su un piano pressoché analogo a quello di un Despiau, modellatore sensibilissimo ma anche di tutt'altro livello. Confonderli sarebbe come mescolare il particolare col generale, la analisi con la sintesi. Infine, per concludere queste riguardose riserve diremo il nostro dispiacere che un esegista così sottile ed illuminato, abbia posto su una piattaforma qualitativamente affine, troppo affine, alcune ricerche non certo dissimili di Henry Moore e di Barbara Hepworth, senza peraltro indicare la disparità fra la genialità delle soluzioni del primo rispetto a quella sorta di calligrafia in cui si identifica il fare della sua collega. Per finire con queste annotazioni critiche, aggiungeremo poi che non ci soddisfa troppo il nudo parallelo stabilito fra una scultura precedente di Moore e il successivo stupefacente «Tolomeo» di Arp, che, secondo Michel Seuphor, vi si sarebbe ispirato, senza peraltro far notare che la soluzione del maestro alsaziano supera quella dell'inglese di cento cubiti per trasfigurazione fantomatica, armonia ritmica e senso della forma. Ciò che significa che l'immagine in sé è nulla, ma conta soltanto la qualità del suo sviluppo.

Detto tutto questo — per debito di onestà — e fors'anche troppo lungamente, ce ne torniamo contenti a ricordare i numerosi altri pregi disseminati nel libro e ad assentire alla più parte delle considerazioni o dei giudizi espressivi riguardo alla fatica di molti artisti. A parte gli esaurienti capitoli dedicati ai tre sommi di cui si disse innanzi e consolante riconoscere la giustizia resa al principio degli scultori figurativi del nostro tempo, nella persona di Marino Marini, e ad un'altra opuscola, ma strapopolare personalità come quella di Fritz Wotruba. Ugualmente interessanti risultano le conclusioni dedi-

cate alle prove coraggiose e spericolate di un Van Tongerloo alle soluzioni di un Max Bill e al temperamento plastico di un Lipchitz al tormento di un Laurens e alle assorbenti ricerche di Lant e tanti altri suscitatori di forme che hanno espresso od hanno tentato di esprimere una parola genuina o comunque si sono cimentati con tutta l'anima a risolvere gli insolubili problemi di una verità assoluta. Poiché l'arte vive proprio per via della irraggiungibilità di tale meta.

Inoltre, grande merito di questo che ama definirsi più dizionario della scultura moderna che trattato rigorosamente qualificante, è l'aver proposto all'attenzione di coloro per i quali l'arte rappresenta un insostituibile cibo spirituale, alcuni artisti che si sono affacciati alla ribalta della notorietà in quest'ultimo decennio e che non indicherebbe certo come promesse ma, viceversa, come sostanziali concrete realtà. Così, per la Spagna, ricorderemo Chelida che piega il ferro alle sue esigenze interiori, tracciando tutte le sue possibilità espressive, con un singolare senso del ritmo. Per l'Italia citeremo Lorenzo Guerrini che sa ricavare dalla pietra viva immagini originalissime ed essenziali, e Francesco Sommi dotato di estrema vitalità che, con una visione inedita e genuina da forma concreta alla sua ricca fantasia. Tuttavia il merito di queste segnalazioni non è piccolo, ove si pensi che, malgrado recenti e più o meno clamorose affermazioni dei tre succitati, un giudizio positivo su artisti dell'ultima generazione, o poco più su di il, implica un atteggiamento spregiudicato non solo, ma una profonda persuasione. Se è vero che i riconoscimenti cui alludevano non potevano far escludere questi ultimi da un dizionario della scultura moderna, non possiamo dimenticare la proverbiale prudenza di molti critici, anche illustri, che adottano la tecnica dell'amnesia o del «sorsolo».

Dicemmo all'inizio, del periodo che abbraccia questo volume: ora noteremo che vi si trovano accattivanti informazioni riguardanti oltre i novatori di cui parliamo, Rodin, Bourdelle, Boccioni, Archipenko e diverse altre personalità, le quali per aver brillato in un determinato momento o per essere riuscite ad inserirsi nel fatale svolgimento della plastica del nostro tempo, hanno assunto in questo sviluppo una funzione decisiva.

Ad altre fisionomie eminentissime, di potente rilievo e di primo piano anche nel campo della scultura attuale, come Pablo Picasso è dedicato un esame acuto e particolarmente suavo. Lo straripante talento dello spagnolo la cui prodigiosa capacità di dar vita alle materie più inerti e imprevedibili, gli consenti di realizzare anche in questo ramo dell'arte, strutture indimenticabili, è messo in giusta luce.

Ci sono poi non pochi grossi nomi che abbiamo ommesso, non tanto perché non ricorrono troppo sovente nell'ampio e spregiudicatissimo orizzonte delle nostre predilezioni, ma perché con altri che non ci convincono affatto formerebbero un arduo e soprattutto confuso ed ingiusto elenco, qua e là in armonia colle idee manifestate da Seuphor, altrove in inutile contrasto.

Detto tutto ciò, perfettamente consci di aver insistito anche troppo, sulle tutto sommato sporadiche deficienze dell'importante volume, ci illudiamo lo stesso di aver suggerito l'enorme interesse che presenta quest'indagine sull'universo plastico moderno e contemporaneo. Indagine che è ispirata ad un amore, ad una competenza, ad una fede e ad una percezione del tutto insolite. Emerge comunque e del loro caratteri peculiari. Del loro significato estetico, del loro aspetto stilistico e del dramma insito nell'opera dei migliori, che trovano ben pochi riscontri nella pur avveduta metodologia critica dei nostri giorni. O almeno una parte più duratura di essa. Emerge comunque dal complesso di questa estenuante fatica, un estremo senso di vitalità, un entusiasmo che cadute ed abbagli in migliaia di opere non sono riusciti a scorgere. Infine, una fede, come si disse sopra, che i troppi ciurmadati di un aggiornamento incontrollato e precipitoso, sia che usino la penna o lo scalpello, non riescono ad offuscare. E, finalmente, una conoscenza della materia trattata che ha ben pochi esempi nella storiografia di oggi e di sempre. Libro quindi, indispensabile sia allo studioso che all'artista in genere.

LEONE MINASSIAN

### IL TACCUINO DELLE ARTI mensile di arti figurative

Giorgio Ponti direttore responsabile

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 4068  
Decreto 24 maggio 1955Spedizione in abbonamento postale - III Gruppo  
Abb. annuo L. 800, Semestrale L. 450, Estero il doppio, Sostentore L. 8.000

Amministrazione: G.E.P.I. - s.r.l.

Via Botteghe Oscure 40, Roma

c/c n. 1/34225 - Proprietà Editrice 5 Lane

A.G.L. - Piazza Navona, 56 - Roma 1900

fig. 0, 1960

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

# Medardo Rosso

BY HILTON KRAMER

THE one-hundredth anniversary of the birth of Medardo Rosso last year passed without notice in this country, or indeed, almost anywhere else. Yet Rosso is undeniably one of the great modern sculptors. In his own day he was second only to Rodin, and at times, Rodin's equal. He seems to have had a decisive influence on one of Rodin's greatest works, the *Balzac*; and it is said that dealers used to peddle Rosso's sculptures in this country as Rodins. If we are less likely to confuse their quite different sensibilities today, it is not because we have been overly familiar with Rosso's *oeuvre*. Until a year ago, no American museum owned a single work by him, and the exhibition which has now been organized by the Peridot Gallery (December 14-January 16), consisting of twelve works in wax, plaster and bronze, is the first of its kind in this country.

It is a stunning exhibition, rare both in its exquisiteness and in sculptural vigor. It comes as something of a shock to be confronted with a sculpture in which so many qualities we have learned to respond to separately and in isolation are here found to live in a genial unity. Direct observation of life, a generous and robust plasticity, a lyrical delicacy combined with a clear-eyed, "realistic" view of the human image, a profound warmth unscarred by sentimentality—these are the qualities of the masters, and they are Rosso's qualities too. Yet, far from placing him among those artists whose regard for the past freezes them forever in a backward glance, Rosso's art looks to the future. Compared with Rosso, it is Rodin who looks like the latter-day master of the Renaissance. In their war against the art of the museums, it will be remembered that the Futurists looked to Rosso as their hero and mentor.

Rosso was born in Turin on May 12, 1858, and he died in Milan seventy years later. He stands at the beginning of Italian modernism, occupying that ambiguous position practically by himself, and he enters the history of French Impressionism at an angle, so to speak. In many ways his career developed along what we should now consider the classic lines of the avant-garde artist. Expelled from the Milan academy, he worked in difficult circumstances before attaining a certain recognition in Paris and Rome. Ultimately he earned the respect of the two generations whose disparate aesthetic ideologies amplify certain qualities of his art even if they do not exhaust it: the French Impressionists, with whom he exhibited in Paris, and the Italian Futurists (Boccioni, Carrà and Soffici especially), who regarded his work as prophetic of the particular dynamism they aspired to in their own work.

Clemenceau and Zola were among the first to collect his work in France, where he showed in the Salons, and from

1905 onward he was increasingly exhibited and praised in Italy. By this time he had almost completely ceased to work, and his production had never been prodigious. In his introduction to the catalogue of the Peridot exhibition, Professor Giorgio Nicodemi notes that "the number of known original sculptures is placed at thirty-nine, whereas the drawings probably number no more than a hundred." In 1929, the year after his death, the Salon d'Automne in Paris presented a retrospective exhibition of his work, and in the interval of three decades since that event Rosso has to a very large degree simply passed out of the official history of modern art.

THE present exhibition is certain to revive interest in Rosso in an artistic as well as an historical sense. His particular mode of Impressionism, notably in several waxes, cannot help striking the contemporary eye as being already a prelude to Expressionism. Several works in the Peridot show do, in fact, impress one as realizing in a fragmentary but nonetheless perfect degree some of the ambitions of current sculpture. For one example: they cast Giacometti's portrait heads of his brother into a company which is more congenial perhaps than any his own contemporaries have been able to provide. Sculptors who have been searching out the possibilities of a more expressive surface without wanting to abandon the monolithic image will find in Rosso a precursor of their aspiration. And in an utterly unforeseen way his work injects itself into the current discussions of a figurative Expressionism, for Rosso holds an important place among those modernist artists who were the first to effect a subtle, powerful equation between their subject and their means. There are sculptures by Rosso in which the image seems just barely to emerge from its medium, in which the subject seems always in some danger of suddenly dissolving again into its materials. It never does, of course. The image persists, with ever so many delicate touches, and its complete dissolution was never part of Rosso's intention. Yet the fact that it often *seems* about to dissolve into a mere lump of matter will endear Rosso's work, one supposes, to a certain kind of contemporary sensibility.

On the other hand, Rosso's sculptural image has a marked purity about it. If some of these waxes did choose to "dissolve," they would become something very like an early Brancusi. Beneath the play of light and the delineation of

*Ecce Puer* (1906).

Photographs of sculptures by Rudolph Burckhardt.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

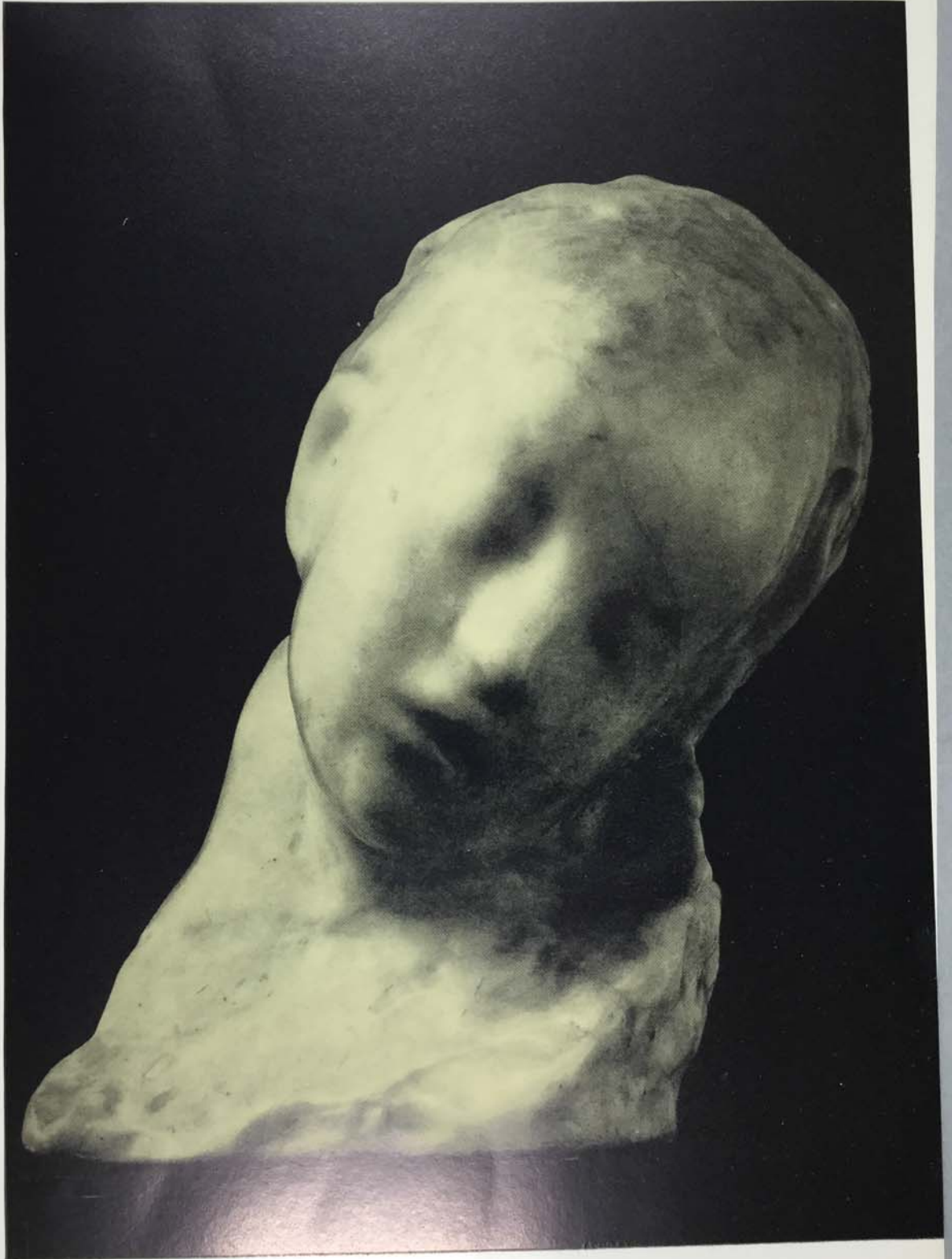


*The Golden Age* (1886).

*Sick Boy* (1895).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



*Head of a Young Woman* (1897).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

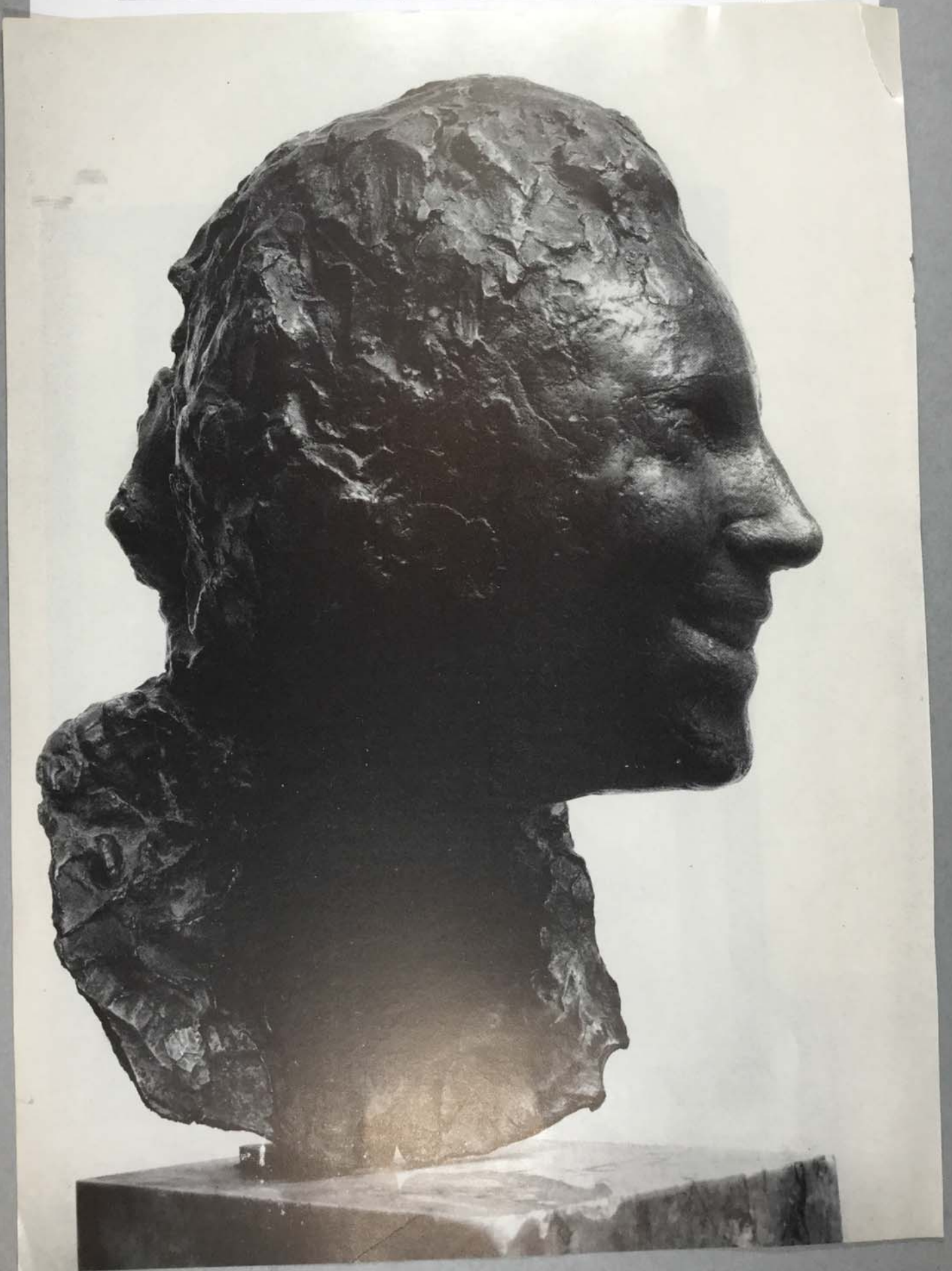
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



*The Sacristan* (1882).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## Medardo Rosso

an "impermanent" surface, one is made aware of something hard and immutable, a structure that cannot be further reduced to its essential character. And yet what is permanent, or *pure*, in this structure, though we are made to perceive it and respond to it, is not in the end especially favored over what is "impermanent" and subject to the cruel dissolutions of light and shadow. They exist, in fact, in a curious equality: the pure and the impure; the hard, archetypal essence and the continuously dissolving surface. And one perceives, after all, that it must have been precisely this exquisite balance of elements—the object dissolving into space and light, space itself "becoming" the object—which made Rosso a hero to the Futurists, for here was the Futurist problem posed at the most appealing level of intelligence and sympathy.

There is still another element in Rosso's art which cannot be left out of the account. To speak of it requires a certain tact, I suppose, so removed are we from what it must have meant to him. It is simply this: that Rosso drew his subjects from life, and—how shall one put it?—he was not indifferent to them. There is a sociality in his subjects which is consciously preserved in the finished sculpture; they are not figments in a dream. From the social caricaturism of Daumier to the purism of Brancusi might look to us like an enormous aesthetic distance, but nevertheless, Rosso somehow contains the elements of one as well as the other. To judge from the photographs of the early work he called *Impressions in an Omnibus*—unfortunately, the work was destroyed—social observation counted importantly for him from the beginning.

It is well to remember that Rosso was of the nineteenth century, whatever affinities he may have with the art of the twentieth, and in the nineteenth century the *choice* of a particular subject matter was still an aesthetic choice. Rosso was one of those artists—Courbet and Daumier were others—who looked to the immediate scene both out of a natural sympathy and as a means of breaking through the inherited pieties of an exalted and phony canon of beauty. His realism was thus motivated by a quest for purity, and the purist aspect of his work was abetted by a desire to render the truth. It is, altogether, an aesthetic dialectic composed of many terms which have in the interim been separated, fragmented, capsulated, and promoted as incompatible orthodoxies. For Rosso it was still possible to use this complex dialectic as an instrument of precision.

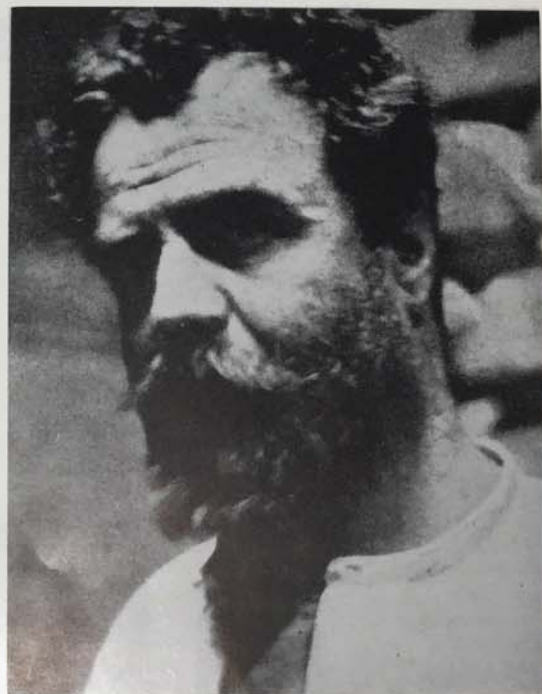
Still, there *is* something fragmentary in Rosso. He is among the first of the modern artists who give us a "sketch" as the finished work. Like every other Italian artist, he was haunted by the Renaissance tradition, and he was repelled by it. To present a sketch, drawn from life and imbued with a purity of feeling, at once humble, realistic and unfinished, was the only means at hand by which this crushing inherited Classicism could be undermined and subdued. In what remains a very useful and exact discussion of Rosso's vision—the chapter which Julius Meier-Graefe accorded him in his book on *Modern Art*, published in 1906—the German critic remarked that "Michelangelo seemed to him the representative of a decadence." "In all the church pictures of the

*Smiling Woman* (1890).

Medardo Rosso.

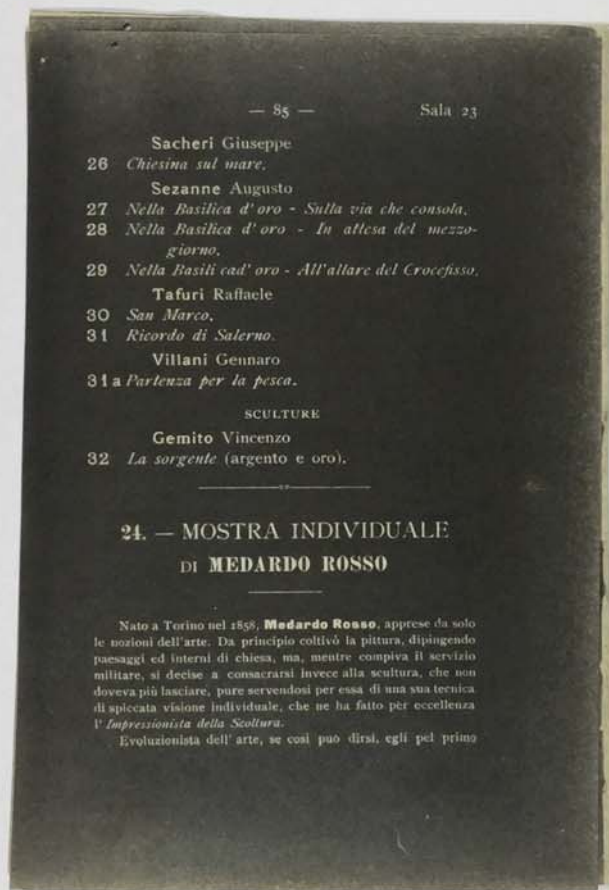
Italians," Meier-Graefe wrote, "he was disturbed by the insistence of the figures, standing out from the surface. These saints sometimes concealed an exquisite landscape, in which alone the artist had revealed himself . . ." What liberated Rosso from Renaissance orthodoxy was the example of Velázquez and then of Manet. He found in the new freedom and integrity of their painting the inspiration for a new beginning in sculpture. The realism of their style, which admitted the truth of their medium into an equality with their subjects, gave Rosso the clue to his own sculptural style. He was among the first of the modern sculptors who perceived that their art could only be revived under the guidance of painting, for there was, in fact, no living tradition in sculpture comparable to what Rembrandt, Velázquez and Manet represented in painting.

**A**LL in all, though some aspects of Rosso's vision may no longer be of interest to us, it is not difficult to see why he could very well become a fashion. Only his small production militates against it, but with sculpture, of course, there are ways of getting around that. Rosso has special meaning for artists who find themselves weighing the values of Impressionism in a contemporary scale. One already begins to hear some talk of him as the "Monet of sculpture"—a sure sign that canonization is around the corner. One can foresee, too, some of the less felicitous results of this interest, for within the year we are sure to be treated to a number of exhibitions consisting of lumpy blobs of plaster and wax in which a gloomy visage is barely discernible beneath an avalanche of nasty surfaces. It is the price we must pay for having Rosso on public view again. Rosso will no doubt survive this interest just as he survived his obscurity.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Sala 24

— 86 —

tenne conto, in scoltura, degli effetti di luce, di prospettiva, di colore e d'ambiente, dando risulta un soggetto visibile da un solo lato, così come in un quadro.

Nel 1882, espose per la prima volta, a Milano, nella vetrina del negoziante di colori e di stampe Vercesi, alcuni studi pieni di vita e di espressione, che suscitarono non poco stupore per la loro originalità insolita e possente e che dovevano in seguito diventare celebri, come ad esempio *Un monello*, *La portinaia*, *Atta aurea* e *Cantante senza scrittura*.

Le medesime opere e parecchie altre in cera ed in bronzo, tra cui ci piace di qui ricordare *Fantasia che ride*, *Un ubbriacone*, *Vecchia al sole*, *Madre con bimbo addormentato*, *Interno d'ombrello*, *Una Ebraica* ed *Impressione di donna sotto l'ombrello*, il Rosso espose in seguito a Roma, a Venezia, a Vienna, a Berlino, a Londra e sopra tutto a Parigi, dove si stabilì definitivamente e dove, specie dopo il mirabile gruppo di opere sue che figurarono all'Esposizione Mondiale del 1900, egli riuscì ad accaparrarsi le ammirative simpatie di eminenti artisti, critici ed amatori d'arte.

Dopo che per lungo tempo l'audacia rinnovatrice dell'arte sua personale era stata negata ed anche derisa, ora se ne è compresa la singolare importanza e si è riconosciuto l'influenza da essa esercitata anche su di uno scultore della vigorosa genialità di un Rodin e le sue opere sono, già da parecchi anni, disputate da collezionisti e da musei, tra i quali ultimi menzionerò quelli di Parigi, di Kensington, di Lipsia, di Hogen, di Dresda, Troyes e Roma.

Crediamo che sia non inopportuno il chiudere queste rapide note sull'illustre scultore piemontese con le sagaci parole scritte da Arsène Alexandre sul *Figaro*: « Ma ciò che riesce possibile ad un Medardo Rosso noi non consiglieremo a nessuno di tentarlo dietro il suo esempio ».

#### SCULTURE

- 1 *Monello* (1882).
- 2 *La portinaia* (1883).
- 3 « *Chair à plaisir* » (1883).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

— 87 —

Sala 24

- 4 « *Aetas aurea* » (1887).
- 5 *Il signor H. Rouart* (1889).
- 6 *L'infermo all'ospedale* (1889).
- 7 *Fanciulla che ride* (1889).
- 8 *Bambino lattante* (1889).
- 9 *Fanciulla che ride* (1890).
- 10 *Bimbo al sole* (1892).
- 11 *Il fanciullo presso l'asilo del Boccone di pane* (1893).
- 12 *Sul « Boulevard » verso sera - Donna velata* (1893).
- 13 *Il ragazzo malato* (1893).
- 14 *Il bambino* (1893).
- 15 « *Bookmaker* » (1894).
- 16 *Il signor X* (1894).
- 17 *Yvette Guilbert* (1895).
- 18 *La signora X* (1896).
- 19 *La signora Noblet* (1897).
- 20 « *Ecce puer* » (1901).

GRUPPO DI OPERE DI ANTONIO MANCINI

PITTURE

- 21 *Prove di canto.*
- 22 *Per l'onomastico.*
- 23 *Fioraie in carnevale.*
- 24 « *Libera nos a malo* ».
- 25 *Danzatrice.*
- 26 *Suonatrice.*
- 27 « *Maria gratia plena* ».
- 28 *Ritratto di Tina du Chêne De-Vère.*

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

FROM:

XI Esposizione Internazionale d'Arte  
della Citta di Venezia. 1914.  
Catalogo

reproduces: p. 120: Ecce puer  
p. 121: La portinaia

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

# RICORDO DI MEDARDO ROSSO

Or son poco più di trent'anni, si spingeva, all'età di settanta, Medardo Rosso, nato a Torino il 21 giugno 1858. E' caduto pertanto di poco, il centenario della sua nascita.

Sembra che questo novatore di gran lunga più universale fra quelli fioriti sotto il cielo d'Italia, in tutto l'Ottocento, sia emerso quasi per reazione al pullulare di tanti provvisoriamente celebri scultori cimiteriali, che offuscavano l'orizzonte artistico della sua città. Questa considerazione è tutt'altro che campata in aria, ove si pensi, che le reazioni più violente al conformismo pomperistico scoppiarono proprio dove questo malanno infortunava con maggior virulenza. Ciò significa che, più fonde sono le tenebre, più numerosi gli ostacoli, e caparbio e ottuso il misonismo generale e più la ribellione a simile atmosfera spirituale soffocante, si fa imperiosa e rivoluzionaria.

L'arte di Rosso assomma in sé un complesso di problemi che trovano una soluzione soltanto nelle sue espressioni più mature e libere. Egli, che perseguiva con l'accanimento fanatico del veggente, lo scopo di fermare l'attimo fuggente e ad incorporare la sua figura nell'ambiente, nella atmosfera circostante, nella luce che trasfigurava ogni cosa, in un'immagine poetica, realizzò nel campo figurativo in genere, e in quello plastico in particolare, una emancipazione linguistica di tale portata da spalancare le porte alle avventure più spericolate. E proiettate nel più lontano avvenire. Il suo contributo fondamentale, essenziale, extracontingente di creatore, fu, al di là della potente originalità del suo linguaggio, appunto quello di liberare gli artisti dai luoghi comuni e dai modi consueti e dalla ripetizione sempre più vacua e inconsistente di un tradizionalismo mal inteso.

Il suo fare fu, ed è rimasto sempre inimitabile. Pena il plagio più scoperto e manifesto. Rosso, d'altra parte, non cedette alla vanità di crearsi una scuola. Tanto più che era profondamente conscio dell'unicità della sua visione. Ciò che non lo tratteneva dal credere che il solo modo valido di esprimersi plasticamente, fosse il suo. Ma questa è una debolezza talvolta indissolubile da una grande fede. Tuttavia, il fatto non impediva che, proclamando la verità del suo credo, lottasse anche per gli altri. Per tutti coloro che intendevano il significato genuino dell'arte, la sua funzione, il suo scopo.

Niuno può pertanto non riconoscere che alla base delle più ardite conquiste della scultura contemporanea, anche di quella che ha reagito più decisamente alle conclusioni, sta la liberazione promossa dall'artista piemontese. Molti, troppi, ancor oggi confondono il « finito » oppure le squadrature di origine vagamente cubistica, con l'assoluto. Epperò provano una sensazione di disagio di fronte alle sue evocazioni, scambiandole per manifestazioni approssimative, definite spregiativamente impressionistiche (più avanti esamineremo brevemente i punti di contatto con la famosa corrente pleinairistica, e le divergen-

ze che separano l'arte di Rosso da questa). Ove si ponesse mente, viceversa, alla forza di convinzione occorrente per conquistare una sintesi sì acutamente suggestiva, ci si persuaderebbe che questa consiste non solamente nel togliere il superfluo e accentuare l'essenziale, ma di farlo a modo proprio, scegliendo ciò che risponde con maggiore aderenza alle proprie inclinazioni formali. Nessuno negherà che l'interpretazione della realtà circostante data da Rosso, sia ispirata ad una trasfigurazione lirica e fantastica. E poiché tutto è relativo, e l'importanza del messaggio affidato alle loro opere, dai novatori, va misurata rispetto al culmine di emancipazione espressiva raggiunta dalle voci più alte di un determinato periodo, ne deriva che non si possono paragonare artisti di epoche diverse per stabilire quali si siano maggiormente avvicinati ad un ipotetico comune assunto. Il quale muta non soltanto secondo il corso della storia, ma in rapporto al temperamento dei singoli. Sicché le vette che raggiunge Medardo Rosso possono essere vagliate solo nei confronti delle più nobili ed autentiche favelle del suo tempo. E' da diffidare per principio di coloro i quali, obnubilati dall'incessante tramutarsi del volto formale dell'arte, stabiliscono un paragone assurdo ed insostenibile fra le principali espressioni odierne — superficialmente ammucchiate in un cumulo definito astratteggiante — e la formula stilistica, di Rosso osando qualificarlo un naturalista! E dire che basterebbe confrontare una sua qualsiasi opera con quella di un suo contemporaneo artista ufficiale, per accorgersi che esiste fra di loro un abisso incolmabile. Mentre la sua scultura si propone come fonte di propulsione vitale ed indispensabile alle conquiste future. Solo così con la mente del posterio e dello storico, si può scindere la parola autentica e prolifera, dalle esercitazioni caduche donde è assente lo spirito.

La visione di Rosso, allorché esplose intera l'ampiezza del suo genio, non manifestava più alcun rapporto formale con il linguaggio di nessun altro artista e la sua evoluzione stilistica non può essere in alcuno modo spiegata col fatto che fu allievo dei Grandi. Costui era un ottimo esponente del pittoricismo plastico lombardo, e spiccò nel pelago dei realisti minori. Invece, la concezione di Rosso non ebbe nulla da spartire con quell'effettismo epidemico che caratterizzava gli scultori che con tale espediente tecnico s'illudevano di sfuggire alle morse dell'accademismo imperante. Le teste evocate dal maestro Torinese emergono dall'apparente irrealtà di un sogno interiore che ammantava le sue figurazioni del pungente alone della più autentica poesia.

S'è parlato molto, a lungo, e con ragione, della luce, quale protagonista principe del mondo plastico di Medardo Rosso. Effettivamente, essa esercitò una funzione fondamentale nella sua opera ed è arcinoto che se le sue opere non sono illuminate a dovere, e cioè come le esigeva lui, esse perdono non solo la loro capacità di suggestione, ma la loro consistenza e il significato plastico ed evocativo. Bisogna osservare però, che sotto l'apparente evanescenza delle immagini, si cela una ossatura, un senso costruttivo, cui non è mai stata data la giusta importanza. E ci basterà a questo proposito, citare il « Bambino al sole » del 1892; il « Bambino ebreo » e il « Bambino malato », entrambi del 1893; l'« Ecce puer » del 1901, architettati appunto con il rigore di un quattrocentista. Più vicino assai alla forza di Donatello che alla grazia di un po' leziosa dei suoi posterii. Anche se la veste formale che ammantava queste apparizioni si trova le mille miglia lontana dai modi della Rinascenza. Cui, dimentico della sua lontana indiretta ascendenza, usava contrapporre con iconoclastico furore, le sue inaudite creazioni.

Dal lato opposto, se Rosso è debitore all'impressionismo della scoperta di nuove determinanti risorse della luce e delle sue infinite ramificazioni nel campo del colore (qui soltanto allusive) egli tuttavia segnò

le più labili parvenze delle immagini suscitata, con un timbro ed una accentuazione che, caratterizzato i suoi personaggi con intensità del tutto estranee al grandioso movimento rinnovatore francese. Il suo senso plastico era così vigorosamente pronunciato da consentirgli di tradurre nella cera e nel bronzo, i volti che, pur dovendo risultare come colti al volo, serbano le loro apparenze fisionomiche. Preoccupazioni cui sfuggiva l'impressionismo. Sottolineeremo inoltre, che Rosso realizzò progressivamente una sua personale inequivocabile morfologia. Superfluo far notare che si tratta di un aspetto comune soltanto agli artisti di più alto livello. Non sarà poi inutile far osservare che egli realizzò un altro dei compiti più ardui che possano toccare ad un creatore: la varietà nell'unità della visione. Nel senso che ogni sua opera, pur stilisticamente apparentata alla altra, si distingue per una sua autonoma necessità ed espressione. Nell'ambito della raffigurazione di visi di bimbi, di donna, e di uomini, Rosso non solo variò la sua tematica, ma diede differenti versioni del medesimo soggetto. E a sbalzi, obbedendo a particolari stati d'animo od improvvise illuminazioni, proseguì verso la insuperabile sintesi del famoso ritratto di Yvette Guilbert (1895) e fors'ancor più, di quello di Madame X (1896). Certo, la sua ascesa non fu né poteva essere verticalmente ascendente, e il suo percorso, la sua avventura figurativa, conobbero corsi e ricorsi, interessi marginali, ritorni ad un prossimo passato. Ciò che lega comunque queste plurime manifestazioni dello spirito di Rosso, è il particolare concetto estetico dell'artista. E appunto il « modo » che, pur riallacciandosi ad una ininterrotta tradizione — in perpetua trasformazione — è uno dei più singolari che abbiano mai suggestionato un artista antico o moderno.

Questo linguaggio, il cui insolito sapore non è pienamente inteso dai succubi festini di molte presunte spregiatezze formali, odierne convulsamente confuse con il più gratuito arbitrio e la più grossolana vacuità di contenuto spirituale e poetico, non può essere valutato nella sua essenziale importanza, se non confrontandolo con quanto andavano facendo falsi od autentici scultori europei (taluno dei quali di eccezionale livello) del suo tempo. E' quindi solo riportandosi alle maniere estrinseche dai miglior artisti della fine dell'Ottocento — in campo mondiale — che si può misurare l'ampiezza di respiro di Rosso e il carattere eccezionale — staremmo per dire, l'unicità — della sua voce.

Nelle opere della sua maturità, le colate di cera non sono mai affidate ai capricci, alle casualità tipiche della materia o alle reazioni fisiche, ma sono assolutamente funzionali. Nel senso che la loro maggiore o minore ampiezza, il loro rilievo più o meno accentuato, gli sfumati, le parti incisivamente suggerite, l'eliminazione dei dettagli, la conquista della sintesi, sono meditati a lungo. E ciò che potrebbe sembrare persino piacevole, in certe morbidezze, all'epoca apparvero illegibili, perché rappresentavano il massimo possibile di aggressività nei confronti degli irremovibili pregiudizi di allora. Infine, non è ravvisabile, in queste teste di Rosso, alcun compiacimento epidemico per le lusinghe pittoricistiche del mezzo usato. Vi si può percepire piuttosto una soluzione nel senso di una compenetrazione fra mezzi pittorici e plastici, che nessun altro artista ha mai sognato di realizzare. Soprattutto con tale positiva essenzialità.

D'altro canto, se « La rieuse », la « Bambina che ride », entrambe del 1890, accusano già un procedere del tutto insolito, « La dame à la voilette », del 1893, le succitate « Yvette Guilbert », successive di un paio d'anni, e, come si disse, soprattutto, « Madame X » dell'anno successivo, e ancora « Madame Noblet », del 1897, costituiscono testimonianze di sì assoluto, cosciente e geniale ardimento, da levare ogni dubbio sull'importanza storica ed estetica di Rosso.



Specialmente in « Madame X », dove la pressoché totale eliminazione di ogni tratto della faccia, non impedisce a questo ritratto di dichiararsi più costruito, espressivo e completo, che se fossero descritti ed insistiti i suoi vari elementi, l'artista perveniva ad una maestria e ad una essenzialità altamente suggestive. Bisogna proclamare, a questo punto che la libertà emancipatrice cui si ispirò con sempre maggiore convinzione Rosso, fu quella che aprese le porte alle più ardite avventure, di un Arp, di un Pevsner, di un Brancusi. Nessuno di questi tre sommi scultori, bisogna affermarlo senza tema di smentita, sarebbe pervenuto allo sprigionamento del suo sogno interiore, se Medardo Rosso, non scavalcando né contornando, ma abbattendo con la autorità del genio, tutti i conformismi che si erano accumulati nel corso di un secolo, non avesse loro appianata la via. Tutti gli sono debitori, anche coloro che reagirono con maggiore forza al suo credo.

Ed è proprio per questo che, pur impersonando una delle più inimitabili fisionomie della storia dell'arte, (come potrebbe esserlo in pittura — s'intende, per quanto sia pur con un brusco sbalzo il cammino evolutivo della tradizione, vi si oppone con tanta accesa virulenza, non soltanto verbale! Negandola persino nella sua totalità, per contrapporvi le proprie opere...

Quello che ora viene accettato, senza resistenze, nei modi espressivi di Rosso, venne accolto a quei tempi, con odio implacabile, ingiurie vituperose, tante incomprensioni, calunnie grossolane, anzi volgari; ma senza nessun valido argomento critico. Non è tuttavia una cosa nuova nella storia dell'arte moderna. Poiché ogni qual volta uno di questi grandi quanto sfortunati innovatori si affaccia alla ribalta della vita, nudo ed indifeso, rinunciando ad agi ed onori, ecco che si scatena la congiura dei mediocri, che intrigano nell'ombra torbida delle loro coscienze, per escogitare ciò che può rendere l'esistenza insostenibile a coloro che si sacrificano alla espressione di un elevato ideale d'arte. Ci si illude ogni volta che tale olocausto non sia avvenuto invano. Ma la perpetua ottusità, il tenace, irriducibile misonismo, insegnano che purtroppo tutto è sempre da rifare. Un fatto desolante è che quando la parola di un autentico maestro viene finalmente « subita » dai nemici di ogni verità che costringa i cervelli a pensare « in proprio », l'artista è o scomparso, o degradato dalla avvilente ripetizione delle sue conquiste. Innegabile naturalmente, che esistono geni di prima grandezza cui la sorte arrise, presto e in pieno. Ma si tratta delle famose eccezioni che confermano la regola... Ancora, bisogna convincersi, sia pure a malincuore, che la clamorosa affermazione di questi, non dipende in nulla da una presunta generale comprensione della loro arte; ma dalla cecità della sorte che colpisce i più e risparmiava o colma i meno.

Ora però che le polemiche che lo concernono sono svuotate e superate, la sua geniale personalità, la sua intrinseca moralità, la sua fede a tutta prova, si ergono sovrane ad eterno monito dei suoi posterii.

LEONE MINASSIAN



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

FROM: La Viennale di Venezia (Rivista Trimestrale Arte Cinema Teatro Musica Moda), no. 3, January 1951, pp. 27-28

## Ricordo di MEDARDO ROSSO

di MARIO VIANELLO-CHODO

A Venezia, Medardo Rosso espose per la prima volta in quella « Esposizione Artistica Nazionale » del 1887 dalla quale ebbe origine, pochi anni dopo, la nostra Biennale: espose sei opere: *La Portinaja*, *S'la buss grappa*, *La mezzana*, *Cantante a spasso*, *Aetas aurea*, *Carne altrui*, opere che, nella Rivista di quella Esposizione, un critico, con due parole sulle quali si potrebbe scrivere tutto un capitolo, definì « statuette scapigliatissime ». La sopraggiunta Biennale non pensò ad invitare l'artista nemmeno quando, operante a Parigi, egli era ammirato o discusso internazionalmente, ma non in Italia, e, per farcelo riconoscere artista, e artista grande, di casa nostra, ci volle la famosa battaglia di Ardengo Soffici. Fu, allora, invitato con alcune opere per il cui collocamento venne proposta la sala del pittore Mancini: Rosso, guardatosi attorno, disse « *sta bene, mi servirà egregiamente da tappezzeria* ». Era già, dopo tutto, un gran passo avanti dall'Esposizione dell'87 in cui le sue sei « statuette scapigliatissime » erano state esposte (ma egli adorava i confronti sul posto) insieme con le sculture del Marsili. La Biennale riparò con una mostra notevole fatta purtroppo dopo la morte del Rosso, ripara oggi, meglio, con una retrospettiva che esalta la genialità del grande italiano innovatore della scultura e ne ripone con ammirato convincimento la discussione su piano internazionale, e particolarmente in raffronto con l'impressionismo francese.

Le otto opere del Rosso alla nostra Galleria d'Arte Moderna non provengono da acquisti, bensì dal dono generoso dello stesso autore e di una signora straniera, Etha Fles, che fu intelligente ammiratrice dell'artista e sua notevolissima biografa. Quando Rosso veniva a Venezia, e

vanti a Ca' Pesaro (le sue opere erano allora in una sala prospiciente il Canal Grande), mi diceva « *ecco il mio appartamento* ». Egli non aveva una « casa » in Italia; la sua casa era quella delle gallerie o degli amici (diceva che le sue decorazioni erano i suoi amici) ch'egli aveva in ogni parte del mondo) che avevano opere sue, era, se mai, il suo studio-officina a Parigi, quello che non avrebbe rivisto mai più, erano, quando ricco solo di gioventezza andò per la prima volta a Roma, le arcate del Colosseo: una casa, una casa vera, tutta sua, lo avrebbe troppo limitato e costretto; egli diceva che non si muore, ma soltanto ci si sposta, si cambia

d'appartamento era per lui l'arte, era la vita, la vita tutta da cui l'arte egli traeva. A Venezia, la città italiana ch'egli prediligeva (Vienna fra le straniere), venne spesso nell'ultimo ventennio di sua vita: la definiva *magnifique endormie aux coffres à bijoux inondés*; definiva la gondola *son vrai et seul clocher*; *salle des pas perdus, celle de l'autre clocher*, Piazza San Marco; e protestava contro la sparizione dello scialle veneziano quando dalle spalle delle popolane *cet autre bijou* passò a nobilitare le spalle delle signore del gran mondo: *ce serait vouloir te supprimer, Venise!*

Io lo conobbi in casa di Mario Marinoni, suo amico di

quattro « nazionalisti » — eppure andavano perfettamente d'accordo). Gli amici di seconda categoria, nemmeno? coi quali egli cessava dal prodigare la sua squisita giovialità, non solo facendo per essi e per sé quella famosa e ricchissima frittata ch'egli, come un esperissimo giocoliere, buttava in aria per riprenderla intatta nella padella, ma facendoli partecipi della sua propaganda artistica del *ben vedere* (*feci l'operazione della cataratta a tutto il mondo*) e della immensa bontà del suo immenso cuore, lo chiamavano venezianamente « una bela macia », espressione ch'egli non capiva, non ammetteva lecita, e di cui si offendeva; in questo formidabile maestro di vita il ridere — *el rid l'è la roba la pussè seria ch'esista al mund* — oltre che espressione di serenità spirituale era dono di letizia consolatrice, la capacità di velare agli altri il dramma della vita a sé stesso l'amarezza della lotta diuturna contro l'incomprensione di quella

*Bambino melato, (1892) Cera.*



passavamo in vaporetto da-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## Ricordo di MEDARDO ROSSO

di MARIO VIANELLO-CHIODO

A Venezia, Medardo Rosso espose per la prima volta in quella « Esposizione Artistica Nazionale » del 1887 dalla quale ebbe origine, pochi anni dopo, la nostra Biennale: espose sei opere: *La Portinaja*, *S'la juss grappa*, *La mezzana*, *Cantante a spasso*, *Aetas aurea*, *Carne altrui*, opere che, nella Rivista di quella Esposizione, un critico, con due parole sulle quali si potrebbe scrivere tutto un capitolo, definì « statuette scapigliatissime ». La sopraggiunta Biennale non pensò ad invitare l'artista nemmeno quando, operante a Parigi, egli era ammirato o discusso internazionalmente, ma non in Italia, e, per farcelo riconoscere artista, e artista grande, di casa nostra, ci volle la famosa battaglia di Ardengo Soffici. Fu, allora, invitato con alcune opere per il cui collocamento venne proposta la sala del pittore Mancini: Rosso, guardatosi attorno, disse « *sta bene, mi servirà egregiamente da tappezzeria* ». Era già, dopo tutto, un gran passo avanti dall'Esposizione dell'87 in cui le sue sei « statuette scapigliatissime » erano state esposte (ma egli adorava i confronti sul posto) insieme con le sculture del Marsili. La Biennale ripará con una mostra notevole fatta purtroppo dopo la morte del Rosso, ripará oggi, meglio, con una retrospettiva che esalta la genialità del grande italiano innovatore della scultura e ne ripone con ammirato convincimento la discussione su piano internazionale, e particolarmente in raffronto con l'impressionismo francese.

Le otto opere del Rosso alla nostra Galleria d'Arte Moderna non provengono da acquisti, bensì dal dono generoso dello stesso autore e di una signora straniera, Etha Fles, che fu intelligente ammiratrice dell'artista e sua notevolissima biografa. Quando Rosso veniva a Venezia, e

vanti a Ca' Pesaro (le sue opere erano allora in una sala prospiciente il Canal Grande), mi diceva « *ecco il mio appartamento* ». Egli non aveva una « casa » in Italia; la sua casa era quella delle gallerie o degli amici (diceva che le sue decorazioni erano i suoi amici ch'egli aveva in ogni parte del mondo) che avevano opere sue, era, se mai, il suo studio-officina a Parigi, quello che non avrebbe rivisto mai più, erano, quando ricco solo di giovinezza andò per la prima volta a Roma, le arcate del Colosseo: una casa, una casa vera, tutta sua, lo avrebbe troppo limitato e costretto; egli diceva che non si muore, ma soltanto ci si sposta, si cambia

d'appartamento era per lui l'arte, era la vita, la vita tutta da cui l'arte egli traeva. A Venezia, la città italiana ch'egli prediligeva (Vienna fra le straniere), venne spesso nell'ultimo ventennio di sua vita: la definiva *magnifique endormieuse aux coffres à bijoux inondés*; definiva la gondola *son vrai et seul clocher*; *salle des pas perdus*, *celle de l'autre clocher*, Piazza San Marco; e protestava contro la sparizione dello scialle veneziano quando dalle spalle delle popolane *cet autre bijou* passò a nobilitare le spalle delle signore del gran mondo: *ce serait vouloir le supprimer, Venise!*

Io lo conobbi in casa di Mario Marinoni, suo amico di

prima categoria. Fra gli altri amici di prima categoria, quelli che più lo capirono e più ne esaltarono la grandezza artistica e morale, Barbantini, Damerini, Fusinato, Soppelsa (guarda, un internazionalista e quattro « nazionalisti » — eppure andavano perfettamente d'accordo). Gli amici di seconda categoria, nemmeno? coi quali egli cessava dal prodigare la sua squisita giovialità, non solo facendo per essi e per sé quella famosa e ricchissima frittata ch'egli, come un esperimentissimo giocoliere, buttava in aria per riprenderla intatta nella padella, ma facendoli partecipi della sua propaganda artistica del *ben vedere* (*feci l'operazione della cataratta a tutto il mondo*) e della immensa bontà del suo immenso cuore, lo chiamavano venezianamente « una bela macia », espressione ch'egli non capiva, non ammetteva lecita, e di cui si offendeva; in questo formidabile maestro di vita il ridere — *el rid l'è la roba la pussè seria ch'esista al mund* — oltre che espressione di serenità spirituale era dono di letizia consolatrice, la capacità di velare agli altri il dramma della vita a sé stesso l'amarezza della lotta diuturna contro l'incomprensione di quella

*Bambino melato. (1892) Cera.*



passavamo in vaporetto da-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

che fu a sua grandiosa intuizione d'artista.

Ricordi e accenni rapidi e brevi. Ma non dimentico che, a Venezia, nel 1921, io volli

dargli ospitalità piena nel giornale *Il Popolo* per un suo scritto polemico che, per la sua lunghezza o per la sua così giudicata eccentricità, non gli era riuscito di pubblicare, se non in piccola parte, in altri giornali italiani: ed egli mi fu ben grato per la mia rispettosa comprensione. Parto di fatica colossale per l'uomo non avvezzo alla penna e ostinato nelle sue espressioni franco-meneghine, e per il correttore delle multiple bozze; documento però straordinario della sua concezione artistica, di uno sfogo che finalmente gli veniva dato contro i suoi detrattori, battaglia anche questa per la conquista non solo della luce dell'opera d'arte ma ancora della luce delle scienze. Nessun altro artista sentì come Rosso imperiosa la necessità di fondere la concezione artistica con la concezione sociale, illimitatezza dello spazio, illimitatezza del pensiero. La sua concezione sociale, *patria illimitata, nessun limite al pensiero*, e la sua concezione artistica, *nessun limite nell'opera d'arte, tutta gioco di luce e d'infinito*, egli le volle sempre fuse: errò chi, pur avendolo tanto amato e difeso, credette poterle disgiungere considerando diversa l'altezza dell'artista dalla stramberia del pensatore. Io ho una fotografia del suo *Ecce Puer* offertami da lui stesso con questo pensiero: «il giorno in cui un uomo si vergognerà di portare una decorazione al valore per avere, in guerra, ucciso i suoi simili, gran giorno sarà quello per l'umanità».

Ebbene, è ancora a Venezia che Rosso, con il suo forte spirito polemico che già gli aveva fatto collocare una opera propria accanto al Prigione di Michelangelo, inviò ad una esposizione d'arte sacra due note sculture *La Portinaja* che, per l'occasione, era diventata Santa Orsola, e *Ecce Puer* che poteva essere benissimo San Giovanni Battista. Dissero che le opere erano sempre quelle, che Rosso non sapeva far altro di nuovo, e non capirono ch'egli intendeva significare che non esiste una arte sacra e un'arte profana, essendo l'arte una sola, proprio con la concezione, ch'egli stesso e per primo definiva religiosa, della vita. Proprio come quando gli dicevano che egli faceva pittura e non scul-

tura. Lei è scultore? *So no, j'en sais rien, l'importante è che io non sono professore.*

Di aneddoti su Rosso, sulle sue originalità, ne sono stati raccontati e stampati parecchi, talvolta anche non capiti, non colti nel vivo e nel giusto, dagli stessi compilatori. Rosso aneddotico, più che in certe stramberie con cui si divertiva a divertire gli amici, va visto sotto l'aspetto dell'uomo indipendente e fiero, dell'uomo che, quando gli riuscì di esporre per la prima volta a Parigi, era ammalato in una sala comune di quell'ospedale e doveva nascondere agli altri la propria soddisfazione per non essere scambiato per uno di quei malati che hanno i mezzi per farsi

curare in casa; sotto l'aspetto dell'uomo che senza un soldo in tasca, e a pancia vuota, sapeva mettersi sulla porta del suo studio con lo stuzzicadenti fra le labbra e con l'aria più soddisfatta di questo mondo per dimostrare ch'egli non aveva bisogno di alcuno. Nella sua lotta contro le Accademie, inventate per avvelenare e far disperare i giovani, contro l'oggettivismo delle opere della seconda Grecia e della sua succursale Roma, e della sottosuccursale di quest'ultima, il Rinascimento, senza contare la sottosottosuccursale giustamente definita *en-pire*, lotta in cui logicamente doveva manifestarsi la sua decisa intransigenza di innovatore, egli non fu, come si scrisse, il rin-

negatore di qualsiasi forma di arte antica, ammiratore come era delle opere della più antica Grecia e degli Etruschi, e, in pittura, dei grandi artisti che gli apparivano meno oggettivi, come, nella musica, detestava le opere e adorava Bach. Fu un Maestro che non volle, né poteva, avere allievi, ché sarebbero assurdi imitatori, pago di essere riuscito a far spalancare gli occhi nella giusta visione della luce, l'elemento di cui viviamo e di cui siamo fatti: fu un Maestro che disapprovò gli eccessi di un'arte, ormai posteriore alla sua, che non teneva conto del sentimento, della religiosa e umana commozione, di cui tutta la opera sua era pervasa.

MARIO VIANELLO CHIODO

"Il bacio,, (Crete Aurea) (1896) Gesso.



(Foto Giacomelli)



MEDARDO ROSSO: "Il book-maker,, (Modello) (1894). Gesso.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

RÉVUE DES ARTS

ANNÉE 2, No. 1

MARS 1952

# LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE

LE

## Balzac

DE

## RODIN



1. Rodin, Balzac, plâtre  
Devéria (2) Balzac, 1822.

LA Société des Gens de Lettres, en confiant à Auguste Rodin en 1891 l'exécution d'une statue d'Honoré de Balzac, ne faisait que reprendre un projet déjà ancien.

Au lendemain même de l'enterrement de l'écrivain (22 août 1850) le sculpteur Antoine Étex avait lancé un appel pour l'ouverture d'une souscription publique. Trois ans plus tard, Alexandre Dumas, indigné par l'abandon où il avait trouvé la tombe du romancier, écrivait dans *Le Moniteur* un article plein d'émotion. Il reprenait l'idée

d'Étex et organisait des représentations théâtrales, un concert dont le bénéfice devait servir à élever un monument digne de l'auteur de la *Comédie humaine*. L'Empereur et l'Impératrice joignirent leur souscription au produit de la représentation extraordinaire donnée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 18 mars 1854 et le sculpteur J. B. Clésinger, à son tour, offrait son concours bénévole pour l'exécution du monument. Cette propagande chaleureuse et désintéressée devait être bientôt suspendue; on sait comment Madame de Balzac,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



2 Louis Boulenger. Balzac, sépia, 1829. Musée de Tours.  
Rodin. Marque de Balzac, terre cuite.

froissée par des initiatives qui paraissaient blâmer son indifférence, intenta un procès au *Mousquetaire*. Par un jugement en date du 5 mai 1854, le Tribunal civil la déboutait de sa demande et affirmait la légitimité de la propagande faite par le journal. Néanmoins Alexandre Dumas, désabusé, abandonna la lutte; les sommes recueillies servirent à la réfection de la tombe de Frédéric Soulié.

En 1883, l'initiative d'une nouvelle souscription fut prise par Emmanuel Gonzalès, délégué du Comité de la Société des Gens de Lettres enfin pressée de rendre hommage à son fondateur et à celui qui fut son second président. Un autre admirateur de Balzac, Edouard Montagne, continua l'effort de Gonzalès mort en 1887, le Comité riche de 36.000 francs donna la commande du monument à Chapu, membre de l'Institut. Celui-ci devait mourir en 1891, ne laissant qu'une maquette jugée satisfaisante par Falguière, Antonin Mercié, Paul Dubois et qui est aujourd'hui perdue. La ville de Paris avait accordé le terre-plein du Palais-Royal pour le placement de l'œuvre que Marquet de Vasselot, puis Falguière et Antonin Mercié avaient offert de traduire dans le marbre. La Commission spéciale nommée par le Comité repoussa ces propositions, préférant provoquer de nouvelles candidatures. Depuis l'exposition de la Galerie Georges Petit en 1889, la réputation de Rodin n'avait cessé de grandir; un groupe de ses amis pressentit Émile Zola alors Président de la Société afin qu'il suggérât au sculpteur des *Bourgeois de Calais* d'adresser officiellement sa demande. Deux artistes devaient se partager les suffrages du Comité réuni le 6 juillet: Marquet de Vasselot et Rodin. Au second tour celui-ci était désigné avec Frantz Jourdain comme collaborateur pour la partie architecturale du mo-

nument. Il s'était engagé par écrit, dans sa lettre de candidature, à livrer l'œuvre au mois de mai 1893. L'imprudente promesse fut le premier prétexte d'une affaire qui défraya la chronique des Arts pendant huit années.

Né en 1840, Rodin n'a pas connu Balzac. Guidé par ses amis, par le témoignage de ceux qui ont approché l'écrivain, il s'est mis aussitôt au travail avec son enthousiasme, ses scrupules et son habituelle méthode: partir de la réalité pour interpréter la personnalité intérieure et faire de l'œuvre d'art une synthèse.

Le Musée Rodin a exposé pour la célébration du centenaire de la mort de Balzac en 1950 (1) la série des études qui ont abouti à la présentation du monument au Salon de la Société nationale en 1898. Les documents sont de deux sortes: les études pour la tête seule, les études pour le corps nu ou drapé. Il est à peu près impossible d'en fixer la chronologie mais on peut discerner l'origine de certaines d'entre elles (2). Rodin s'est inspiré de l'iconographie du romancier, qui est variée (3) et il retint quelques portraits; des photographies faites pour lui ont été conservées dans ses papiers. Octave Mirbeau guidait ses lectures et la Bibliothèque du Musée possède deux livres sur Balzac dans lesquels Rodin a marqué les passages qui l'avaient le plus frappé (4). D'autre part, le vicomte

(1) Catalogue *Balzac et Rodin*. Paris 1950.

(2) Communication faite à la Société française d'Esthétique le 18 novembre 1950.

(3) Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale 1950.

(4) Ed. Werdet: *Portrait intime de Balzac, sa vie, son œuvre et son caractère*. Paris 1859.  
Lamartine: *Balzac et ses œuvres*, Paris 1866.

tel  
m. d.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



3 Gérard Seguin. Balzac, pastel, 1842.  
Rodin, Balzac, plâtre.



4 Benjamin Raubaud. Caricature de  
Balzac pour le "Charivari", 1838.  
Rodin, Balzac, terre cuite.



5 Émile Lassale. Balzac, lithographie,  
1841.  
Rodin, Balzac.

21  
22

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



9. Daguerrotypie de Nadar, Balzac, 1841.  
Rodin, Balzac, bronze

Spoelberch de Lovenjoul, le premier des Balzaciens, entretint avec Rodin une correspondance et des relations cordiales. Par l'intermédiaire d'un ami commun, A. Pontremoli (5), il attira d'abord son attention sur les origines de Balzac, Tourangeau par le fait de la carrière administrative de son père qui était né dans le Tarn, fils de paysans du Rouergue, sa mère, Anne Sabatier, étant parisienne. Malgré cet avertissement, Rodin fit de fréquents séjours en Touraine, au château de l'Islette, plus semblait-il pour s'imprégner de l'atmosphère de la vallée de l'Indre où Balzac s'était tant de fois réfugié chez Monsieur de Margonne, y chercher des souvenirs propres à stimuler son inspiration que pour y trouver un homme à la ressemblance de son héros.

Il est intéressant de noter que Rodin n'a pas été influencé par les portraits sculptés du vivant de Balzac : une caricature, *Balzac à la canne*, de Jean-Pierre Dantan de 1835 (6), les deux médaillons de 1842 (7) et le buste de marbre de 1844 par David d'Angers (8). Cependant, le 15 avril 1892, le vicomte de Lovenjoul rapportait à Rodin les propos tenus par le comte André Mnischez, frère du beau-fils de Balzac : "le buste de David est on ne peut plus ressemblant" et il avait ajouté "le corps de l'homme qui ressemblait le plus à celui de Balzac (non le visage) était celui de Carrier-Belleuse."

Dès juillet 1891, Lovenjoul avait signalé les portraits les plus fidèles du romancier, peintures, pastels, gravures, lithographies, daguerréotypes. Parmi les vingt études de têtes actuellement connues et classées au Musée Rodin, une dizaine dérivent de cette documentation.

(5) Lettre du 29 juillet 1891.

(6) Musée Carnavalet.

(7) Musée Carnavalet et Musée de Tours.

(8) Musée Carnavalet.

Un buste de plâtre (fig. 1) reflète l'image de la jeunesse pleine de confiance en soi que donne le portrait attribué à Achille Devéria (vers 1822) et offert par Balzac à Madame de Berny avec la dédicace "Et nunc et semper". L'arrangement des cheveux, le nez un peu fort, le dessin de la bouche et de l'arcade sourcillière se trouvent dans l'étude du sculpteur.

Un masque de terre-cuite (fig. 2) est empreint de l'expression souriante de la sépia de Louis Boulenger (vers 1829) donnée au Musée de Tours en 1886 par le baron Larrey.

Un autre masque en plâtre (fig. 3), visage franc et cordial où éclate la joie de vivre, rend l'empatement des traits du pastel de Gérard-Seguín (1842), attribué longtemps à Antoine Court (9). D'après M. Bouteron, ce portrait n'avait pas plu à Balzac qui écrivit à Mme Hanska le 12 janvier 1843 : "on n'a fait que l'homme extérieur; c'est la bête sans aucune espèce de poésie".

Deux têtes en terre-cuite rappellent la caricature de Benjamin Roubaud parue en 1838 dans le *Charivari* (fig. 4) et qui fait penser au mot de Champfleury parlant de Balzac : "il avait l'air d'un sanglier joyeux".

A côté de ces visages souriants d'homme bien portant, quelques autres expriment la mélancolie de l'être replié sur lui-même. Il en est ainsi du buste inspiré par la lithographie d'Emile Lassalle (fig. 5) publiée dans la *Galerie des Contemporains illustrés* en 1841. La photographie qu'en eut Rodin a été prise à l'envers comme en témoigne la signature sur le côté droit de l'image. Dans l'étude qu'il en a tirée, la tête est inclinée vers la gauche alors que sur le document original elle est penchée à droite.

(9) Musée de Tours.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



Archives photographiques d'Art et d'Hist.



9

Archives photographiques d'Art et d'Hist.



Photo Bernés, Marouleau et C<sup>e</sup>



Photo Bernés, Marouleau et C<sup>e</sup>

7 & 10. Rodin : Études pour le "Balzac".

e  
3  
D

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Le daguerréotype de Bisson, exécuté en 1842, attribué généralement à Nadar et conservé à la Maison de Balzac, a été la source de plusieurs portraits peints ou gravés. Comme sur le daguerréotype qui avait été cédé par Nadar à Lovenjoul et qui subsiste dans la collection de Chantilly, Balzac est représenté dans une tenue négligée, chemise ouverte, la main gauche passée dans l'ouverture du col. Le visage frappe par l'acuité du regard, le dessin vigoureux des sourcils, mais les traits sont alourdis, le maxillaire inférieur disparaît sous la bouffissure des joues qui envahit le cou. La chevelure abondante est partagée par une raie qui dégage largement le côté droit du front. C'est de ce portrait que vont dériver sept études de Rodin, bronze (fig. 6), plâtre, terre-cuite, cire qui, progressivement l'ont mené à l'expression définitive. De l'une à l'autre les particularités du visage s'accroissent. La forme du nez, la bouche ne varient guère, mais le cou disparaît, les yeux se creusent, la paupière supérieure gonflée est perdue dans l'ombre des sourcils épais et ce procédé donne au regard son étrange fascination. Les cheveux raides se répandent de chaque côté du visage en réservant le dégagement de la tempe droite. Rodin s'était aussi inspiré d'un dessin de Bertall dérivé du daguerréotype.

Les études pour l'attitude et le costume ne sont pas moins instructives que les têtes pour qui veut suivre le développement de la pensée créatrice de Rodin. Là interviennent les souvenirs littéraires et, pour les proportions du corps, les renseignements donnés par le propre tailleur de Balzac.

Trois études de nu montrent le personnage campé sur ses jambes écartées, la tête droite; deux ont les bras croisés sur le ventre proéminent (fig. 7) : "Gavarni nous disait encore que physiquement, du derrière de la tête aux talons, chez Balzac, il y avait une ligne droite avec un seul ressaut aux mollets; quant au devant du romancier, c'était le profil d'un véritable as de pique". (10) Une quatrième étude, sans tête, a été la base de différents essais de draperie; le type vigoureux et musclé (fig. 8) correspond à plusieurs passages du livre de Werdet où Balzac est qualifié "d'homme-colosse", de "courageux athlète" (11).

La diversité des recherches pour le costume révèle les hésitations, l'incertitude de Rodin dans l'élimination progressive des accessoires ou des détails anecdotiques.

Deux petites ébauches en terre-cuite grossièrement modelées, donnent la silhouette d'un homme perdu dans un vêtement trop large, ventre saillant, bras derrière le dos.

(10) *Journal des Goncourt*. Ed. de 1887. Tome I. Année 1855, p. 83  
(11) *Op. cit.* Pages 4 et 197.

La même négligence de la tenue apparaît dans la présentation du romancier, debout, appuyé contre une pile de livres (fig. 9). La description du costume par Werdet a été notée par Rodin (12) et il s'en est inspiré.

En 1892, plusieurs témoignages s'accroissent sur l'existence, dans l'atelier de Rodin, d'une maquette où Balzac est drapé dans une sorte de robe de moine (13). La robe de chambre de l'écrivain a excité la verve de ses contemporains; elle a été choisie par Louis Boulenger en 1836 pour le portrait peint à l'intention de Madame Hanska, puis par Gavarni vers 1839. Rodin l'a reprise dans trois projets qui n'ont entre eux rien de commun.

On comprend l'indignation de certains membres du Comité mis en présence d'un lutteur trapu, les jambes écartées, les bras croisés sur le ventre énorme et dont le manteau raide dénude tout le bas du corps, la tête étant engoncée dans un capuchon grossier (fig. 10). Le second est plus... décent; la disgrâce du corps est dissimulée dans une robe sans plis, les mains sont jointes à la hauteur de la ceinture pour tenir un feuillet déroulé, le col relevé mais échanuré dégage la naissance du cou. La troisième étude plus poussée correspond davantage au portrait traditionnel de Balzac (fig. 11). Il s'agit bien là de "la robe blanche, semblable à celle d'un dominicain" (14) et du costume porté par "Balzac en négligé" selon la note manuscrite de Rodin au passage où Lamartine cite le témoignage de Laure Surville : "on le trouvait toujours chez lui vêtu dans une large robe de cachemire blanc doublée de soie blanche, taillée comme celle d'un moine, attachée par une cordelière de soie" (15). L'œuvre de l'écrivain est encore rappelée par la pile de livres, la main droite serrant les feuillets d'un manuscrit, le bras gauche ramené sur la hanche est enveloppé d'une large manche; du capuchon ouvert émerge la tête altière, le mouvement du buste rejeté en arrière donne à la figure une attitude de fierté héroïque, prélude aux dernières ébauches.

Il y eut des essais divers pour envelopper le corps dans un vêtement sans coupe. Deux projets montrent les recherches de Rodin dans cette direction. D'une étoffe posée sur les épaules et laissant la poitrine découverte, les plis ont été formés puis fixés par la projection de plâtre humide qui, en séchant, a pris l'aspect d'une carapace rigide (16).

(12) *Op. cit.*, p. 354.

(13) *Le Voltaire*, février 1892; *L'Éclair*, mai 1892.

(14) Werdet : *op. cit.*, p. 172.

(15) Lamartine *op. cit.*, chapitre VIII p. 25.

(16) Le procédé a été employé pour l'arrangement d'une draperie sur la base d'un variante de l'*Ugolin*, le projet de monument pour le peintre Whistler.

e de  
Somme,  
D.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



Archives Photo. d'Art et d'Hist.



13

Photo Bernès-Marçoteau et C<sup>o</sup>



Archives Photo. d'Art et d'Hist.

14

11 à 14, Rodin : Etudes pour le "Balzac".



Photo Bernès-Marçoteau et C<sup>o</sup>

le  
Bernès,  
D.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Par places le plâtre s'est écaillé et laisse apparaître la trame du tissu (fig. 12).

Ces expériences laborieuses le conduisent enfin à cinq nouvelles maquettes. La création est entrée dans la dernière phase de son évolution; l'attitude trouvée, les hésitations persistent pour la tête et l'arrangement du costume. L'ample manteau découvre la poitrine, un jabot plissé borde l'encolure et la main droite apparaît serrant l'étoffe pour la maintenir croisée au niveau du ventre. La chevelure abondante se perd derrière la tête dans l'encombrement des plis d'un capuchon compliqué (fig. 13). C'est alors qu'intervient le moulage d'une robe de chambre, la texture de l'étoffe rappelant celle d'un peignoir de bain. (fig. 14). Elle a servi pour les quatre dernières études. Le vêtement enfin trouvé, la tête prend peu à peu l'inclinaison définitive : la statue-bloc est créée, conforme au propos tenu par Lamartine dans son *Cours de Littérature* (1856) : " l'extérieur de Balzac était aussi inculte que son génie : c'était la figure d'un élément " (fig. 15).

Il est rare qu'un sculpteur conserve ainsi les documents témoins de ses essais dans la recherche de l'expression et de la forme d'un monument. C'est le plus souvent par des croquis qu'il fixe peu à peu sa pensée. Or Rodin, s'il dessinait beaucoup, n'a qu'exceptionnellement utilisé le crayon pour la préparation d'une œuvre. (Les dessins pour la *Divine Comédie* ne sont pas des esquisses préparatoires pour la *Porte de l'Enfer* mais le commentaire imagé du texte de Dante.) Les *Bourgeois de Calais*, le *Victor Hugo* ont été comme le *Balzac* l'objet d'études lentes et minutieuses par le moyen d'ébauches plus ou moins poussées.

En plus de ces études il y a eu dans bien des cas chez Rodin un choc émotionnel qui a provoqué la synthèse des expériences antérieures. Y a-t-il eu choc dans le cas du *Balzac*? Peut-être, car il existe, dans la collection d'objets d'art d'Extrême-Orient réunie par Rodin, une petite figure en céramique d'origine japonaise qui lui a été offerte par un ami anglais et dont la ressemblance avec la forme du *Balzac* est troublante (fig. 16).

Telles apparaissent les étapes de la création de la statue de Balzac, la dernière des grandes œuvres de Rodin, représentant le plus authentique pour le XIX<sup>e</sup> siècle de ce grand courant baroque qui n'est pas seulement l'expression d'une époque mais qui ressurgit à tous moments dans l'évolution de l'Art.

Cécile GOLDSCHIEDER.



16. Figure en céramique d'origine japonaise.



15. Rodin. Balzac. Archives, Photo. d'Art et d'Architecture.

ke  
m  
D

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

ANNO II - Nr. 1

CONTO CORRENTE

CON LA POSTA

15 GENNAIO 1914



QUINDICINALE DA OTTOBRE A GIUGNO - MENSILE DA LUGLIO A SETTEMBRE \* ABBONAMENTO ANNUO: NEL REGNO LIRE CINQUE - ESTERO LIRE OTTO - UN NUMERO SEPARATO CENT. 25 SOCIETÀ EDITRICE DI PUBBLICAZIONI D'ARTE • MILANO, VIA MANTEGNA, 6

# CALENDARIO ARTISTICO ≡ ITALIANO

Trecentosessantacinque riproduzioni di opere d'arte esistenti nei musei, gallerie, monumenti e raccolte private d'Italia o dovute ad artisti italiani,

**CON DODICI TAVOLE A COLORI**

Ogni giorno una splendida opera d'arte, scelta in modo da poter essere bell'ornamento in ogni salotto, ufficio, ecc. Confezionato elegantemente, in astuccio di cartone

**PREZZO:**

**LIRE CINQUE**

Franco di porto nel Regno: L. 5.60



Agli abbonati annui alla **Rassegna d'Arte Antica e Moderna e Pagine d'Arte** che invieranno direttamente all'amministrazione l'importo di **Lire 40.**— questo splendido Calendario verrà inviato

**gratuitamente** franco di porto nel Regno.

Agli abbonati annui ad una sola delle riviste: **Rassegna d'Arte - Vita d'Arte - Pagine d'Arte**, esso è offerto in dono semigratuito al

**PREZZO SPECIALE DI LIRE TRE**

franco di porto nel Regno.

Questa speciale offerta è riservata anche agli abbonati a mezzo librai, agenzie ed uffici postali. Le richieste devono in tal caso venir dirette all'ufficio presso il quale l'abbonamento è stato fatto.

DIRIGERE LE RICHIESTE AGLI EDITORI

**ALFIERI & LACROIX - MILANO - VIA MANTEGNA, 6**

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

pur esce da quest'opera grandiosa e che non è davvero dovuto a prontezze superficiali, è ben nuova garanzia della continuità d'intima e forte ispirazione, nell'artista. Così il suo suo lavoro s'è concluso non solo in una ben unita decorazione del monumento, ma pur in un'opera in sé vivamente significativa. Il bel Cristo così originalmente audace non è solo il centro d'un complesso vivace di linee ma veramente un'espressione di divina umanità.

L'opera è piaciuta molto, ed è da ricordare qui anche perchè è una delle non troppo frequenti affermazioni d'arte nel nostro Camposanto.

MILANO. — **La fontana di Wildt**, che all'ultima biennale di Brera destò tanta sorpresa, è stata donata ora alla città di Milano.

Destinata a un gran salone del Palazzo Rose di Doehlav — dove avrebbe trovato una ricca e studiata collocazione, con l'aiuto d'architetture e di mosaici di F. Hüber, nella vicinanza di molt'altre opere di simil' arte — ritorna invece a Milano a cercarsi e trovarsi un altro ambiente. Il sig. Franz Rose, che da tant'anni era stato generoso entusiasta del Wildt, la cui opera interamente raccolse, morì infatti tempo fa improvvisamente, prima d'aver potuto compire i suoi sogni d'arte: e gli eredi — consigliati dal pittore Gerolamo Cairati, che in Germania è sempre di così sollecito ed efficace aiuto per l'arte italiana — hanno donato il gran marmo a Milano.

A Milano, esposto nell'autunno del '12, questo grande gruppo, scolpito con tanto coraggiosa ricerca d'originalità, ottenne giustamente il premio Principe Umberto: e fu oggetto di tutte quelle discussioni aspre e di quei caldi entusiasmi che muovono le improvvise affermazioni degli ignoti. L'opera è stata poi esposta, essendovene invitata, alla Secessione di Monaco: e venne ultimamente chiesta, ma non poté essere concessa, a Vienna per un'altra esposizione. E' ritornata dunque tra noi acclamata vivamente.

Ma a Milano s'è incontrata con i fastidi di una crisi municipale. E mentre il Sindaco subito aveva assicurato il Wildt che il Municipio sarebbe stato lietissimo di spendere anche parecchio per poter adattare la fontana in qualche buon luogo della città, il marmo — tornato dalla Germania in ottime condizioni — ha dovuto poi essere frettolosamente riposto in un sotterraneo dell'Arena.

E altri suggerimenti e altre proposte sono state intanto avanzate, a sostituire quella del Wildt che subito — per la pronta richiesta del Sindaco — aveva pensato di destinare la sua opera ai Giardini Pubblici e ne aveva progettato tutto un insieme architettonico. — Si è detto, per esempio, che la grande fontana avrebbe potuto essere ottimamente collocata nel palazzo nuovo che si costruirà per l'Accademia di Belle Arti: e anche questo forse potrebbe esser vero, se non ci fosse la certezza che ancora non pochi anni dovranno passare prima che questo nuovo palazzo sia costruito.

Ma la nuova amministrazione comunale non vorrà certo lasciare per degli anni nel buio d'un sotterraneo tutto questo bel marmo di Candoglia, e gli troverà una collocazione che, non stonando nella vita cittadina, gli darà tutto il suo valore.

Intanto si può vedere questo gruppo riprodotto in una grande tavola fuori testo del fascicolo di questo mese della *Rassegna d'Arte antica e moderna* la quale dedica a Wildt tutto un articolo ricco di parecchie illustrazioni inedite.

MILANO. — **Un busto di E. A. Butti**. — È stato inaugurato nell'atrio del Teatro Manzoni, per iniziativa di un gruppo d'amici, e non è, per fortuna, uno dei soliti busti commemorativi. E' un vivissimo ritratto che il Carminati aveva fatto al Butti quando era ancora vivo, e che aveva poi regalato all'amico. Ora, ripetuto nel bronzo, e posto vicino al Giacosa di Bistolfi e al Rovetta di Quadrelli, ha servito a commemorare simpaticamente il nome di due morti, e a mettere innanzi agli occhi del pubblico un'altra opera di non consueta bellezza.

MILANO. — **Medardo Rosso per Stendhal?** — L'ottima e simpatica idea di ricordare Stendhal a Milano è vicina a concretarsi. E tra le parecchie proposte che nelle sedute del Comitato finora sono state accennate e discusse, ce n'è una che merita d'essere qui ricordata anche se forse non potrà ottenere l'adesione che le sarebbe necessaria. — Si è pensato a un piccolo monumento nel verde dei Giardini Pubblici, a una lapide nell'abitazione dell'artista, a un medaglione nel ridotto della Scala, a un ricordo nella Piazzetta di San Giuseppe.

Ora lo spirito bizzarro di Stendhal non può davvero essere commemorato con la ripetizione d'un qualche uso accademico stereotipato, con un concorso per un monumento da mettere in qualche piazza. E il pensiero di ricordarlo nel ridotto della Scala è così singolarmente caratteristico che non può davvero essere abbandonato. Ambiente di coltura, e luogo amato da lui, Stendhal non avrebbe potuto scegliere di meglio: e il suo medaglione sorriderrebbe di sottile arguzia tra gli echi di quella vita musicale che tanto amava, e fra tante femminili eleganze. — Ma questa proposta s'è fatta anche più significativa quando Gustavo Botta ha suggerito ai colleghi del Comitato che il medaglione e la originalità della lapide fossero affidati a Medardo Rosso.

Nessuno di noi affiderebbe a Rosso l'incarico di una statua, probabilmente; ma in un lavoro di questa specie nessuno potrebbe trovare un più adatto artista. Adatto per la forza e la schiettezza della sua originalità per la quale è inutile — speriamo — il discutere: adatto perchè Rosso appartiene appunto a quel movimento artistico contemporaneo che in Stendhal ritrova e proclama un audace precursore: adatto perchè questo lavoro efficacemente ricorderebbe che Milano sa giustamente pregiare Rosso che ora vive a Parigi ma che nel movimento milanese si è primamente affermato e col movimento milanese è storicamente unito.

È pur vero che qualcuno ancora lo confonde con i vari Soffici: ma Milano deve mostrare che non ha aspettato nessun chiasso futurista per conoscere questo suo artista, e che ora che l'occasione ottima d'assicurarsene un'opera è giunta, liberamente lo ha fatto.

*Perτροφορο Medardo Rosso non fece né  
la medaglia, né il monumento. Provvide,  
molti anni dopo, Antonio Mariani.  
S. Medardo sarebbe stato con contento di  
interpretare Stendhal!*

**THE REMAINDER OF THIS PUBLICATION HAS NOT BEEN SCANNED.**

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

In margine ad una grande retrospettivaMEDARDO ROSSO A VENEZIA

"Il faut toute une éducation  
pour faire accepter le génie"  
Emilio Zola

A Venezia, Medardo Rosso espose per la prima volta in quella "Esposizione Artistica Nazionale" del 1887 dalla quale ebbe origine, pochi anni dopo, la nostra Biennale: espose sei opere: La Fortinaja, S'la fusa grappa, La mezzana, Cantante a spasso, Aetas aurea, Carne altrui, opere che, nella Rivista di quella Esposizione, un critico, con due parole sulle quali si potrebbe scrivere tutto un capitolo, definì "statuette scapigliatissime". La sopraggiunta Biennale non pensò ad invitare l'artista nemmeno quando, operante a Parigi, egli era ammirato e discusso internazionalmente, ma non in Italia, e, per farcelo riconoscere artista, e artista grande, di casa nostra, ci volle la famosa battaglia di Ardengo Soffici. Fu, allora, invitato con alcune opere per il cui collocamento venne proposta la sala del pittore Mancini: Rosso, guardatosi attorno, disse sta bene, mi servirà egregiamente da tappezzeria. Era già, dopo tutto, un gran passo avanti dall'Esposizione dell'87 in cui le sue sei "statuette scapigliatissime" erano state esposte (ma egli adorava i confronti sul posto) insieme con le sculture del Marsili. La Biennale riparò con una mostra notevole fatta purtroppo dopo la morte del Rosso, ripara oggi, meglio, con questa grande retrospettiva che esalta la genialità del grande italiano innovatore della scultura e ne ripone con ammirato convincimento la discussione su piano internazionale, e particolarmente in raffronto con l'impressionismo francese.

Le otto opere del Rosso alla nostra Galleria d'Arte Moderna non provengono da acquisti, bensì dal dono generoso dello stesso autore e di una signora straniera, Etha Fles, che fu intelligente ammiratrice dell'artista e sua notevolissima biografa. Quando Rosso veniva a Venezia, e passavamo in vaporetto davanti a Ca' Pesare (le sue opere erano allora in una sala prospiciente il Canal Grande), mi diceva vecco il mio appartamento. Egli non aveva una "casa" in Italia; la sua casa era quella delle gallerie o degli amici (diceva che le sue decorazioni erano i suoi amici ch'egli aveva in ogni parte del mondo) che avevano opere sue, era, se mai, il suo studio-officina a Parigi, quello che non

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

<sup>2</sup>avrebbe rivistà mai più, erano, quando ricco solo di giovinezza andò per la prima volta a Roma, le arcate del Colosseo: una casa, una casa vera, tutta sua lo avrebbe troppo limitato e costretto; egli diceva che non si muore, ma soltanto ci si sposta, si cambia d'appartamento, l'appartamento era per lui l'arte, era la vita, la vita tutta da cui l'arte egli traeva. A Venezia, la città italiana ch'egli prediligeva (Vienna fra le straniere), venne spesso nell'ultimo ventennio di sua vita: la définiva magnifique endormeuse aux coffres à bijoux inondés; définiva la gondola son vrai et seul clocher; salle des pas perdus, celle de l'autre clocher, Piazza San Marco; e protestava contro la sparizione dello scialle veneziano quando dalle spalle delle popolane cet autre bijou passò a nobilitare le spalle delle signore del gran mondo: ce serait vouloir te supprimer, Venise!

Io lo conobbi in casa di Mario Marinoni, suo amico di prima categoria. Fra gli altri amici di prima categoria, quelli che più lo capirono e più ne esaltarono la grandezza artistica e morale, Barbantini, Damerini, Fusinato, Soppelsa (guarda, un internazionalista e quattro "nazionalisti" = eppure andavano perfettamente d'accordo). Gli amici di seconda categoria, nemmeno coi quali egli cessava dal prodigare la sua squisita giovialità, non solo facendo per essi e per sé quella famosa e ricchissima frittata ch'egli, come un espertissimo giocoliere, battava in aria per riprenderla intatta nella padella, ma facendoli partecipi della sua propaganda artistica del ben vedere (feci l'operazione della cataratta a tutto il mondo) e della immensa bontà del suo immenso cuore, lo chiamavano venezianamente "una bela màcia", espressione ch'egli non capiva, non ammetteva lecita, e di cui si offendeva: in questo formidabile maestro di vita il ridere = el rid l'è la roba la pussè seria ch'è sta al mund = oltre che espressione di serenità spirituale era dono di letizia consolatrice, la capacità di velare agli altri il dramma della vita, a sé stesso l'amarrezza della lotta diuturna contro l'incomprensione di quella che fu la sua grandiosa intuizione d'Artista.

Ricordi e accenni rapidi e brevi. Ma non dimentico che, a Venezia, nel 1921, io volli dargli ospitalità piena nel giornale Il Popolo per un suo scritto polemico che, per la sua lunghezza o per la sua così giudicata eccentricità, non gli era riuscito di pubblicare, se non in piccola parte, in altri giornali italiani: ed egli mi fu ben grato per la mia rispettosa comprensione. Parto

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

3

di fatica colossale per l'uomo non avvezzo alla penna e ostinato nelle sue espressioni franco-meneghine, e per il correttore delle multiple bozze; documento però straordinario della sua concezione artistica, di uno sfogo che finalmente gli veniva dato contro i suoi detrattori, battaglia anche questa per la conquista non solo della luce dall'opera d'arte ma ancora della luce delle coscienze. Nessun altro artista sentì come Rosso imperiosa la necessità di fondere la concezione artistica con la concezione sociale, illimitatezza dello spazio, illimitatezza del pensiero. La sua concezione sociale patria illimitata, nessun limite al pensiero, e la sua concezione artistica, nessun limite nell'opera d'arte, tutta gioco di luce e d'infinito, egli le volle sempre fuse: errò chi, pur avendolo tanto amato e difeso, credette poterle disgiungere considerando diversa l'altezza dell'artista dalla stamberia del pensatore. Io ho una fotografia del suo Ecce Puer offertami da lui stesso con questo pensiero: il giorno in cui un uomo si vergognerà di portare una decorazione al valore per avere, in guerra, ucciso i suoi simili, gran giorno sarà quello per l'umanità.

Ebbene, è ancora a Venezia che Rosso, con il suo forte spirito polemico che già gli aveva fatto collocare un'opera <sup>suoi</sup> accanto al Prigione di Michelangelo, inviò ad una esposizione d'arte sacra due note <sup>scultore</sup> ~~opere sue~~ La Portinaja che, per l'occasione, era diventata Santa Orsola, e Ecce Puer che poteva essere benissimo San Giovanni Battista. Dissero che le opere erano sempre quelle, che Rosso non sapeva far altro di nuovo, e non capirono ch'egli intendeva significare che non esiste un'arte sacra e un'arte profana, essendo l'arte una sola, proprio con la concezione, ch'egli stesso e per primo definiva religiosa, della vita. Proprio come quando gli dicevano ch'egli faceva pittura e non scultura. Lei è scultore? So no, j'en sais rien, l'importante è che io non sono professore.

Di aneddoti su Rosso, sulle sue originalità, ne sono stati raccontati e stampati parecchi, talvolta anche non capiti, non colti nel vivo e nel giusto dagli stessi compilatori. Rosso aneddotico, più che in certe stamberie con cui si divertiva a divertire gli amici, va visto sotto l'aspetto dell'uomo indipendente e fiero, dell'uomo che, quando gli riuscì di esporre per la prima volta a Parigi, era ammalato in una sala comune di quell'ospedale e doveva nascondere agli altri la propria soddisfazione per non essere scam-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

4

biato per uno di quei malati che hanno i mezzi per farsi curare in casa; sotto l'aspetto dell'uomo che senza un soldo in tasca, e a pancia vuota, sapeva mettersi sulla porta del suo studio con lo stuzzicadenti fra le labbra e con l'aria più soddisfatta di questo mondo per dimostrare ch'egli non aveva bisogno di alcuno. Nella sua lotta contro le Accademie, inventate per avvelenare e far disperare i giovani, contro l'oggettivismo delle opere della seconda Grecia e della sua succursale Roma, e della sottosuccursale di quest'ultima, il Rinascimento, senza contare la sottosottosuccursale giustamente definita en-pire, lotta in cui logicamente doveva manifestarsi la sua decisa intransigenza di innovatore, egli non fu, come si scrisse, il rinnegatore di qualsiasi forma d'arte antica, ammiratore com'era dalle opere della più antica Grecia e degli Etruschi, e, in pittura, dei grandi artisti che gli apparivano meno oggettivi, come, nella musica, detestava le opere e adorava Bach. Fu un Maestro che non volle, nè poteva, avere allievi, chè sarebbero assurdi imitatori, pago di essere riuscito a far spalancare gli occhi nella giusta visione della luce, l'elemento di cui viviamo e di cui siamo fatti; fu un Maestro che disapprovò gli eccessi di un'arte, ormai posteriore alla sua, che non teneva conto del sentimento, della religiosa e umana commozione, di cui tutta l'opera sua era pervasa.

Un aneddoto, evidentemente inedito. Umberto Giordano ebbe occasione di trovarsi con Rosso alla presenza di un decoratissimo generale. Fece al suo fraterno amico il tiro mancino di presentargli così l'alto ufficiale dal petto cosperso di onorificenze: "guarda che costellazione". Rosso mi raccontava: capirai, preso così alla sprovvista, non potevo mancare di riguardo al generale, ma nemmeno evitare di parare il colpo, e dissi, dopo aver lungamente guardato le decorazioni che mi venivano additate: a quante disgrazie lei, signor generale, deve avere assistito!

E ancora un aneddoto, anche questo non pubblicabile. Un illustre critico italiano che non aveva mai compresa, e tanto meno esaltata, anzi disconosciuta, l'opera del Rosso, gli fece sapere da un amico che avrebbe volentieri acquistata una sua scultura. Rosso, sdegnato, rispose con un rifiuto. Ma ~~allora~~ ~~con lui~~, si affrettò ad aggiungere che se per caso quel signore avesse avuto bisogno di ~~aiuto~~ un sussidio, glielo avrebbe dato ben

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

5

volentieri.

E ne avrei altre....Ma, caro Direttore, lasciami un po' più di spazio  
un'altra volta.

Mario Vianello=Chiodo

articolo pubblicato per l'occasione  
in un supplemento della  
Rivista dell'Arte (1950)

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

MEDARDO ROSSO

Nel primo anniversario

31/3/1929  
*di Venezia*  
 "2 Sappellato"

E' un anno. Una data. Egli detestava le date, amava e scriveva la parola "sempre". Egli è qui nel nostro cuore come quand'era anche "materialmente" vivo. "Tutto è luce", e noi "non siamo che scherzi di luce". Vero. Anche il ricordo è luce. Ma quanta pena doverlo vedere soltanto così, nel ricordo che ci pervade l'anima.

Laggiù, al Monumentale della metropoli lombarda, nessun "bussolotto da cimiteri" sulla Sua tomba; la pietà vigile del figlio vi ha posto una riproduzione dell'Ecce Puer, l'opera dinanzi alla quale Egli si compiaceva di pensare ad un preludio di Bach. L'ultima opera di Rosso, la terza gemma del Monumentale: più lontana, nel profilo di Brusco Omnis e nel delizioso ricordo a Filippo Filippi, sopravvivono le testimonianze della giovinezza audace e tempestosa. Ma che dice giovinezza! = se tutta la vita fu lotta.

Cinque giorni prima Gli tagliarono una gamba. S'era guardato nello specchio, sapeva di morire. Ma il dominio di sé era senza limite, e la volontà lottava. Paris! Paris! Poder ancora una volta sola andare a Paris nel Suo studio invaso dalle ragnatele! E chiedeva al chirurgo se, a questo solo fine, Gli garantisse l'esito dell'operazione. Alla risposta necessariamente affermativa, ribatteva: "questi professori! Sono sempre sicuri. Io non sono mai stato sicuro di creare un'opera d'arte, ho sempre avuto paura dinanzi al mio lavoro"! L'artista?

oooooooooooo

Ora ch'Egli ha "cambiato d'itinerario" o, con altra frase Sua, "cambiato di appartamento", noi ricordiamo ch'Egli soleva dire che non si muore, che solo ci si sposta. Questa nostra partecipazione al tutto, questa partecipazione del tutto a noi, sono eterne. L'infinito. L'illimito. "Nulla è materiale nello spazio". Vivere è "pensare senza limiti". Grande è solo il pensiero che non conosce l'angustia del confine. Grande solo l'opera che sconfina nella luce. L'opera che non

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

2)

risente dell'ambiente in cui fu creato, che è isolata nello spazio, non è opera d'arte. Atmosfera. Tonalità che sembra di poterle prendere, che "sembra di poterle mordere". Opere fatte per essere guardate, vedute, non quelle fatte "per i ciechi", che si possono riconoscere al tatto, "girandovi attorno". L'immensità dell'opera non è determinata dalla sua mole. Luce. Colore ("il colore! che bella architettura!"). Aria. Emozione. Rosso solava dire che l'uomo che entra in un ambiente si sente subito piccolo, diminuito, perchè definito, perchè quotato. Ed ecco la Sua fierissima lotta contro il materialismo, contro l'oggettivismo, questo cancro dell'arte, questa rovina dell'educazione dei giovani. Il ritratto oggettivo è "come un'inquisizione, come una falsità, come un amico della fotografia!" diceva, con un crescendo grandioso d'indignazione. Nessuno, quanto Rosso, ha fuso pensiero e opera. "Chi largamente vede, largamente pensa". "L'uomo tanto più si sente niente quanto più ha il senso del grande spazio dell'infinito". Il limite? Ecco la risposta: "la soppressione d'ogni vitalità, la causa di ogni mal vedere, della stabilità, della patria limitata, di ogni negazione di vita, degno di tutta una massa di meschina gente di roditori". Gli altri? "I meteurs della vita". Vita è movimento. Il modello (sta lì, specie che te copi) va lasciato a chi non conosce l'emozione dell'artista, divino tormento del creatore; la concezione stabile (statua), ~~è~~ oggettiva, è falsa come il pensiero circoscritto, falsa perchè non corrisponde a ciò che si vede e quindi non commuove perchè non è dettata da commozione. Ben vedere (feci l'operazione della cataratta a tutto il mondo) equivale dunque a ben pensare. E come l'educazione morale, se ispirata a odio, se preparatrice di universale "bouche-rie", semina tristezza nelle coscienze, così sono avvelenati dall'arte oggettiva (ne è tanto colpevole il Rinascimento) gli sguardi dei giovani cui non basterà tutta la vita per liberarsi dall'imposizione. L'aver limitata l'opera d'un artista - qualunque essa sia - coi segni, coi confini convenzionali voluti dalla tradizione, dalla bottega,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

3)

dall'insegnamento imposto, dal concepimento oggettivo, è la causa degli errori che ci vengono insegnati e che inceppano, difficolzano e talora uccidono la serena spontaneità dell'artista; l'aver limitata la concezione di vita, il rispetto per la vita, la fede che nella vita tutti dobbiamo avere, coi limiti segnati dai dogmi, a qualunque razza appartengano, è la causa della sterilità e della disperazione delle coscienze. L'artista basta che sappia ben guardare = l'uomo basta che sia capace di soffrire. Rosso, nella Sua ansia di luce, immaginava talora che la luce del sole che noi riceviamo possa arrivare a tal potenza luminosa da annullare tutti i toni minori per lasciarne sussistere uno o due per il supremo tentativo dell'artista - e sarebbero i toni comparabili soltanto alla concezione di solidarietà di bontà e di dolore nella quale Egli riusciva a fondere, nel proprio cervello, la sublime aspirazione artistica e umana.

Meyer Graefe nel suo celebre libro "Sviluppo storico dell'arte moderna" esalta = solo fra tutti = questo grande artista nostro, ma pensa ch'Egli abbia raggiunto il limite della Sua stessa concezione perché oltrepassarla sarebbe cadere in un abisso non potendosi distruggere la forma. Timore superfluo per chi consideri quanto Rosso raggiunse e per chi consideri che dall'arte di questo grande - alieno dalle botteghe e dagli allievi - balza a gran linee l'insegnamento al quale soltanto Egli teneva: il valore delle opere meno oggettive delle altre.

Al critico ch'esaltava il "genio" di Rosso e, all'indomani, celebrava Canova (stile "en=pire", diceva Rosso), Rosso rispondeva: "tèdo mi el genio! mi vogliono far passare per matto, per mettermi da parte. Ma io voglio udirli rispondere davanti a questo dilemma: ho torto io o hanno torto loro".

Pur ricordando che ogni Artista porta seco il segno dell'epoca in cui è nato e di cui è l'espressione, Rosso non può più oggi essere definito soltanto scultore impressionista perché gli impressionisti

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

4)

stessi dipinsero quadri nel quadro, com'Egli diceva. Meno che meno, ricordando che Rosso visse intorno al periodo di quella certa scuola lombarda, Egli può essere avvicinato, come altri erroneamente fecero, ai Ranzoni ed ai Cremona perché l'arte superficiale di questi deriva soltanto da una particolare tecnica, mentre l'arte di Rosso è materializzata di pensiero, ha sostanza originale, unica, ed arriva a risultati grandiosi. Non dimentichiamo che Rosso creò capolavori quali il Gavroche, la Mezzana, l'Età d'oro, Bianca da Toledo (qui alla nostra Galleria), Bimbo malato, ed altri del primo periodo, sufficienti a donare immortalità a un artista. Ma Egli non insisteva nel ricordo di queste opere, le rinnegava, diceva ch'erano oggettive, le esponeva soltanto per stabilire su esse la superiorità delle posteriori opere Sue! Le altre derivarono appunto da quella grande crisi di suprema concezione ch'Egli ebbe e da cui nacquero "Carne altrui" e, poi, la poderosa Portinara, Bimbo Ebreo, Donna velata, Bimbo al sole, Bimbo alle cucine economiche, Madame Hoblet, L'uomo che legge, il Bookmaker, Se la fusse grappa, Il malato all'ospedale, Madame X, Ivette Guilbert, Il Signor Fless, Donna ridente, Bambina ridente, gli Effetti di Omphale, il Signor Quart, moltissimi e poco noti ma originalissimi disegni, e, suggello di bellezza, l'Ecce Puer.

Grande caro artista, maestro di vita, fiero nella tua solenne forza morale e fisica e pur sorridente (el rid l'è la roba la pu se seria ch'esista al mund!) di quel tuo vivace riso buono simile alle dita delicate delle tue mani sotto il braccio poderoso, tu ancora mi risollevi paternamente il viso, e mi conforti, così: guarda laggiù quel raggio di luce, guarda "come l'è religios!".

Mario Vianello Chiodo

*(see folder of Vianello)*  
- 1929 -

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Dal Manifesto Tecnico della Scultura Futurista di Umberto Boccioni

Due sono stati i tentativi di rinnovamento moderno della scultura: uno decorativo per lo stile, l'altro prettamente plastico per la materia. Il primo anonimo e disordinato, mancava del genio tecnico coordinatore, e, troppo legato alle necessità economiche della edilizia, non produsse che pezzi di scultura tradizionale più o meno decorativamente sintetizzati ed inquadrati in motivi o sagome architettoniche o decorative. Tutti i palazzi e le case costruite con un criterio di modernità hanno in loro questi tentativi in marmo, in cemento o in placche metalliche.

Il secondo più geniale, disinteressato e poetico, ma troppo isolato e frammentario, mancava di un pensiero sintetico che affermasse una legge. Poichè nell'opera di rinnovamento non basta credere con fervore, ma occorre propugnare e determinare qualche norma che segni una strada. Alludo al genio di Medardo Rosso, a un Italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto.

Degli altri tre grandi scultori contemporanei, Costantin Meunier nulla ha portato di nuovo nella sensibilità scultoria. Le sue statue sono quasi sempre fusioni geniali dell'eroico greco con l'atletica umiltà dello scaricatore, del marinaio, del minatore. La sua concezione plastica e costruttiva della statua e del bassorilievo è ancora quella del Partenone o dell'eroe classico, pur avendo egli per la prima volta tentato di creare e divinizzare soggetti prima di lui disprezzati o lasciati alla bassa riproduzione veristica.

La Bourdelle porta nel blocco scultorio una severità quasi rabbiosa di masse astrattamente architettoniche. Temperamento appassionato, torvo, sincero di ~~esecutore~~ cercatore, non sa purtroppo liberarsi da una certa influenza arcaica e da quella anonima di tutti i tagliapietra delle cattedrali gotiche.

Rodin è di una agilità spirituale più vasta, che gli permette di andare dall'Impressionismo del Balzac all'incertezza dei Borghesi di Calais e a tutti gli altri peccati michelangioleschi. Egli porta nella sua scultura un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso, che sarebbero veramente moderni se Michelangiolo e Donatello non li avessero avuti, con le quasi identiche forme, quattrocento anni or

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. C. 11

-2.-

sono, e se servissero invece ad animare una realtà completamente ricreata.

Abbiamo quindi nell'opera di questi tre grandi ingegni tre influenze di periodi diversi: greca in Meunier; gotica in La Bourdella; della rinascenza in Rodin.

L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi nè simboli, ma il piano di una fronte di donna o di bimbo accenna ad una liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito una importanza ben maggiore di quella che non gli abbia dato il nostro tempo. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto e di bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sè, con base tradizionale e scopi episodici.

La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto troppo esteriormente pittorico, trascura il problema di una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice, che imita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga alla esecuzione rapida dal vero e toglie all'opera d'arte il carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica, la quale, continuandole, se ne allontana fino all'estremo opposto.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

LETTERE DI MEDARDO ROSSO

*At these Maninon's he met Margherita Saffati here - and the name of her Palazzo & Ca Peraro Venice*

(Carta intestata: "Grand Hotel et de Milan").

*Dear, Dear from Venice - Maninon*

(1).

"Et trois milles metres et bien encore toujours plus encore n'empechent l'ami d'etre avec..... de sa affectuese toujours pensée.

Venice. Ma spero presto essere con te non Rosso

Je viens enfin e q'espere meme je crois pour pas dir cette bete espression d'en terminer etre enfin de mia macchina guarito almeno molto meglio.

J'en eu et j'en si encore de la patience.

Elle est une grande force - mais quand l'on en fait trop (dispendio) elle abruti aussi."

(2).

"Vi scrivo da qui Hotel - Dove mi trovo ancora non bene. Tutto questo comincia faticarmi.

Sono due annate secondo chi da ordine (anche al tempo!). Sono 24 mesi già e che non ha fine.

Credo di arrivare a stancare questa noiatura - ma che pazienza. - Questo è come si avrebbe dovuto dire - la vita -.

Bisogna arrivare essere deli armadi di sta mercanzia.

Ciò che non impedisce di pensare dunque d'essere con voi senza distanza ferroviaria cara grande mia amica.

Anche senza i giorni orologeria - Amministrativi.

Verrà il taksi metro anche al pensare - Perchè nò - Speriamo nel ritardo?

Intanto che ancora siamo per momento liberi - di quel pensare mio all'amica vera amica quanto di grande pensare d'amico.

Vostro Rosso

*Di stesso sentimento di bene d'amiziale - di 1<sup>a</sup> categoria - quali mi siete cari miei amici, cara mia amica al bene di vederla presto e sana cubli amici.*

*Mi dia qualche notizia sovente del caro amico Paolo stesso Comendator - e inteso dei figli.*

*Sono affettuosamente rispettosi  
medeo Rosso."*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

(3)

"Ciaou,

..... le elezioni io non meno per mio lavoro sono stato e sono preso ancora.

E tutto ciò provandomi del bene di rivederti, con amica Louisa. Ma spero presto essere con te con voi dividere cena anche.

Felicitarvi che anche se non essere stato il rappresentarmi di tutto un elemento.

Meglio - tu non meno puoi potrai e anche più far bene più che alla mercé d'una elezione.

Quand l'on est - l'on est et sans besoin d'etre d'une maison attirée (aux autres).

A toi.

(Medardo)."

(4) **X** "Mia cara amica,

ho fatto ricordo dell'opera cera del bimbo a Louisa Marinoni, nostra amica è un piacere, un grande bene che mi son preso di saperla così contenta. E' mio ricordo che le dò per quando ebbe la sua ultima scultura.

Di stesso sentimento di bene d'amicizia - di 1<sup>a</sup> categoria - quali mi siete cari miei amici, cara mia amica al bene di vederla presto e sans oubli amais.

Mi dia qualche notizia sovente del caro amico Paolo senza Commendator - e inteso dei figli.

Sono affettuosamente respectueux  
amico Rosso."

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

(5).

"Mia cara amica,  
pochi giorni fa Cesare mi disse che Marghuerita le aveva detto la cessione amichevole per la quale aveva avuto la mia opera e Mi disse allora Louisa quando ciò intese s'offerse di ciò stesso fare per poter così avere anche lei in tali condizioni amichevoli quell'opera.

Dissi a Cesare di dirvi di sì e di aggiungervi che ero tres flatté que questa mia opera fosse restata presso di voi. Cesare dopo mi disse que le rispondeste che in questo momento non potevate e che ripeteste tutte espressioni di rammarico per ciò dover scrivere. Vi dovete ricordare che pure io vi scrissi che ero tres flatté di quanto Cesare m'annunciava.

Ora mia cara amica, miei cari amici,  
sempre d'accordo all'immesurata affezione stima bene per l'amico - per me mia famiglia e tanto più d'amici di I^ Categoria quali vi credo vi sento e con ragione non dimentico di mia gita Venezia.

Credo, stimo che dirmi - m'avouer di non poter fare quella spesa che avreste fatta a un altro momento - è il tratto più grande d'amico che per questa intimità potete darmi. - Mi faccio dunque piacere di compiere del tutto il tratto d'amico facendovi dunque e con grande soddisfazione mio ricordo di quell'opera. Sarà il mio regalo per ricordare il momento che avete avuto vostra ultima scultura.

Posso permettermi questo piacere me ne prendo l'autorizzazione. E vi prego perdonarmi se ciò non mi son permesso prima. Non mi avevate è vero anche dato prova così d'amicizia, d'intimità.

vostro Rosso.

Caro amico Mario,

Cara amica con un bacio ai bimbi non dimenticate che passai diversi bei momenti a Venezia assieme vostro papà".

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

(in tre foglietti staccati)

(6).

"Completo mio telegramma. Ho avuto molto bene ricevendo vostre espressioni. M'avete levato il dispiacere che provavo se non ricevevo riscontro a mie lettere. Bisognerebbe non amare l'amico per non essere così.

Enfin brava e bravo".

"Sempre ~~mi~~ più a mia amica che a mio amico - perchè questo non mi ha ancora scritto.

Si sarò credo presto la a farvi la sorpresa dividere un giorno la cena con voi.

Non ho esposto perchè non ho mai tenuto le esposizioni per vendita - ma per quando si ha qualche ragione, così che non hanno quelli che hanno il tempo tutti li momenti di esporre diversi lavori - questi a volontà come chi ha la ricetta per le pillole.

Quanto mi fa piacere poter invece dire oggi ancora - Non so lavorare. Non ho ancora come sempre trovato la formula.

Che abbiate e voi come qualche altro così buon ricordo della grande mia espressione. Mi fa piacere ~~Mi~~ fa bene molto.

Moi aussi j'e vous oubli pas C'est mon bien les amis que les autres n'ont pas.

Sont ceux la mes titres ma decoration que j'ai, que ai toujours désiré: così risposi quando vollero sapere questo da me.

Vi abbraccio cari amici e con voi vostra opera.

vostro Rosso."

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



Medardo Rosso. — *Ecce puer.*

— 120 —



Medardo Rosso. — *La portinaia.*

— 121 —

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Sala 24

— 86 —

tenne conto, in iscoltura, degli effetti di luce, di prospettiva, di colore e d'ambiente, donde risulta un soggetto visibile da un solo lato, così come in un quadro.

Nel 1882, espose per la prima volta, a Milano, nella vetrina del negoziante di colori e di stampe Vercesi, alcuni studi pieni di vita e di espressione, che suscitavano non poco stupore per la loro originalità insolita e possente e che dovevano in seguito diventare celebri, come ad esempio *Un monello*, *La portinaia*, *Aetas aurea* e *Cantante senza scrittura*.

Le medesime opere e parecchie altre in cera ed in bronzo, fra cui ci piace di qui ricordare *Fantesca che ride*, *Un ubbriaco*, *Vecchia al sole*, *Madre con bimbo addormentato*, *Interno d'ombibus*, *Una Ebreja* ed *Impressione di donna sotto l'ombrello*, il Rosso espose in seguito a Roma, a Venezia, a Vienna, a Berlino, a Londra e sopra tutto a Parigi, dove si stabilì definitivamente e dove, specie dopo il mirabile gruppo di opere sue che figurarono all'Esposizione Mondiale del 1900, egli riuscì ad accaparrarsi le ammirative simpatie di eminenti artisti, critici ed amatori d'arte.

Dopo che per lungo tempo l'audacia rinnovatrice dell'arte sua personale era stata negata ed anche derisa, ora se ne è compresa la singolare importanza e si è riconosciuto l'influenza da essa esercitata anche su di uno scultore della vigorosa genialità di un Rodin e le sue opere sono, già da parecchi anni, disputate da collezionisti e da musei, tra i quali ultimi menzionerò quelli di Parigi, di Kensington, di Lipsia e di Hogen.

Crediamo che sia non inopportuno il chiudere queste rapide note sull'illustre scultore piemontese con le sagaci parole scritte da Arsène Alexandre sul *Figaro*: « Ma ciò che riesce possibile ad un Medardo Rosso noi non consiglieremo a nessuno di tentarlo dietro il suo esempio ».

## SCULTURE

- 1 *Monello* (1882).
- 2 *La portinaia* (1883).
- 3 « *Chair à plaisir* » (1883).

— 87 —

Sala 24

- 4 « *Aetas aurea* » (1887).
- 5 *Il signor H. Rouart* (1889).
- 6 *L'infermo all'ospedale* (1889).
- 7 *Fanciulla che ride* (1889)
- 8 *Bambino lattante* (1889).
- 9 *Fanciulla che ride* (1890).
- 10 *Bimbo al sole* (1892).
- 11 *Il fanciullo presso l'asilo del Boccone di pane* (1893).
- 12 *Donna dalla veletta* (Sul « Boulevard » verso sera) (1893).
- 13 *Il ragazzo malato* (1893).
- 14 *Il bambino* (1893).
- 15 « *Bookmaker* » (1894).
- 16 *Il signor X* (1894).
- 17 *Yvette Guilbert* (1895).
- 18 *La signora X* (1896).
- 19 *La signora Noblet* (1897).
- 20 « *Ecce puer* » (1901).

## GRUPPO DI OPERE DI ANTONIO MANCINI

## PITTURE

- 21 *Prove di canto*.
- 22 *Per l'onomastico*.
- 23 *Fioraie in carnevale*.
- 24 « *Libera nos a malo* ».
- 25 *Danzatrice*.
- 26 *Suonatrice*.
- 27 « *Maria gratia plena* ».
- 28 *Ritratto di Tina du Chêne De-Vère*.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

Sala 23 — 84 —

\* Cavalli Giovanni

8 *Ultima neve - Campagna Lombarda.*

† Cortese Federico

9 *Poesia marenmmana.*

10 *Discesa.*

Dalbono Edoardo

11 *Posillipo.*

12 *Vecchia Napoli* (acquerello).

13 *La Gioconda!* »

14 *Piccola preda* »

15 *Piccola preda - Notte estiva* »

16 *Nel bosco reale di Portici* »

17 *Pini a Sorrento* »

\* Della Volpe Tommaso

18 *Il barroccio.*

\* Durante Domenico Maria

19 *Andreina.*

Mariani Pompeo

20 *Nelle sale di Montecarlo.*

21 *Teste ombrate.*

22 *Impressione.*

Marius Pictor

23 *Storia di un mercante di scheletri.*

24 *Sole d'inverno - Dintorni di Brena.*

Migliaro Vincenzo

25 *San' Eligio - Napoli.*

— 85 —

Sala 23

Sacheri Giuseppe

26 *Chiesina sul mare.*

Sezanne Augusto

27 *Nella Basilica d'oro - Sulla via che consola.*

28 *Nella Basilica d'oro - In attesa del mezzogiorno.*

29 *Nella Basilica d'oro - All'allare del Crocifisso.*

Tafari Raffaele

30 *San Marco.*

31 *Ricordo di Salerno.*

SCULTURE

Gemito Vincenzo

32 *La Sorgente* (argento e oro).

24. — MOSTRA INDIVIDUALE  
DI MEDARDO ROSSO

Nato a Torino nel 1858, **Medardo Rosso**, apprese da solo le nozioni dell'arte. Da principio coltivò la pittura, dipingendo paesaggi ed interni di chiesa, ma, mentre compiva il servizio militare, si decise a consacrarsi invece alla scultura, che non doveva più lasciare, pure servendosi per essa di una sua tecnica di spiccata visione individuale, che ne ha fatto per eccellenza l'*Impressionista della Scultura*.

Evoluzionista dell'arte, se così può dirsi, egli per primo

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

FROM

THIEME-BECKER

## Bugatti — Bugge

Bugatti, Giovanni Francesco, ital. Kupferstecher, geb. in Mailand und dort tätig 1676–98. Er hat nach Correggio, F. Bianchi, A. Besucci u. a. und auch Bildnisse nach dem Leben gestochen.

Zani, Enc. met., V 100. — Nagler, Ktellerlex., II 193. — Le Blanc, Man. P. K.

Bugatti, Rembrandt, Bildhauer in Paris, 1883 als Sohn des Carlo B. in Mailand geboren; erwies sich schon früh als der glückliche Erbe der väterlichen Anlagen; nur daß bei dem Sohne pietätvolle Naturverehrung die künstl. Phantasie mehr in Schranken hält, wodurch seine Kunst in dem Bestreben getreuester Wiedergabe des typischsten Seelenausdruckes gipfelt. — Durch seine natürliche Begeisterung und eifrige Arbeit in der Werkstätte seines Vaters — seiner einzigen Kunstschule —, wo er sich zum Dekorationsmaler und Möbelschler ausbildete, erwarb sich R. B. eine erstaunliche technische Fertigkeit, die es ihm ermöglichte, schon früh als Meister aufzutreten. Kaum 14jährig, lenkte er, 1897, in Mailand durch eine Reihe von eigenartigen, in seinen Mußestunden geformten Tiermodellen die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf sich. Sodann, durch den Umgang mit namhaften Künstlern bewegt — (vor allem ist der Einfluß des Bildhauers Troubetzkoy zu erwähnen) — wandte er sich ausschließlich der Plastik zu. Vom Wunsche besetzt, sich auf eigene Füße zu stellen, verließ er Mailand 1898, indem er erst in Turin, sodann in Venedig sein Glück versuchte, bis er, 1900, nach Paris kam, wo er in rastloser Arbeit — (mit Vorliebe hielt er sich im „Jardin des Plantes“ auf, wo er das Leben der Tiere studierte und nach der Natur modellierte) — ganz seiner Kunst lebte. Durch Vermittlung seines Freundes und Verehrers, des Kunstgießers A. A. Hébrard, der nach dem „cire-perdue-Verfahren“ mehrere seiner Tiergruppen in Bronze gegossen hatte, gelang es ihm im Frühjahr 1904 zum ersten Male im Salon der „Société Nationale“, die den 20jährigen zu ihrem Mitgliede ernannt hatte, auszustellen. Nun war sein Glück gemacht, was ihn aber nicht hinderte, sich immer mehr zu vervollkommen. Schon anlässlich seiner zweiten Ausstellung, im Oktober 1905, waren seine Fortschritte zu erkennen; mehr aber noch in der Privatausstellung, die sein Freund Hébrard im Frühjahr 1907 in seinen eigenen Ateliers veranstaltet hatte, in der über 20 Modelle und Bronzen des jungen Künstlers ausgestellt waren und wohin ganz Paris strömte. — Wie lebendigste „Augenblicksskulptur“ muteten da den Beschauer seine wunderbar fein beobachteten und bewegten Tiergruppen an, die — mochten sie in der Ruhe, auf der Lauer, im Sprunge, im Laufe, beim Spiele, während der Mahlzeit oder in sonst einem Lebenszustande erfaßt worden

sein — stets mit gleicher Meisterschaft das jeweilig Eigene der Gattung überraschend zum Ausdruck brachten: Elefanten, Löwen, Tiger, Leoparde, Jaguare, Hyänen, Schakale, Wölfe, Hunde, Pferde, Hirsche, Ziegen, Büffel, Zebu, Kamele, Giraffen, Nilpferde, Flamingos, Pelikane, Geier etc., in allen Tiergattungen hatte R. B. sich versucht und bewährt, wobei besonders die „gruppenweise“ Darstellung der Tiere in ihrer lebendigen Wechselbeziehung zueinander auffallend war. Doch ließ es der Künstler hierbei nicht bewenden. Im September 1907, anlässlich des „Salon des artistes Italiens“ sollte er beweisen, daß er nicht nur ein „Tierbildner“ in kleinen Modellen, sondern auch ein „Bildhauer“ größten Stiles sei. Schon anlässlich eines jungen „Mädchenakts“, wie anlässlich der Figur eines „Athleten“ hatte er sich an die Darstellung des Menschen in Lebensgröße gewagt; nun aber erregte er durch seine kühne, symbolische Gestalt „La Brute“ geradezu Sensation, da er damit bewies, daß sein Genie zu den größten Erwartungen berechtigt, wobei ihm sein hoher Ernst, sowie seine persönliche Bescheidenheit, durch die er sowohl an seinen Vater, wie an seinen Onkel, den verstorbenen Maler G. Segantini, erinnert, sehr zustatten kommen wird. — Das Luxembourg-Mus. hat eine seiner kleinen Bronze-Modelle: „Elefant im Geplauder mit 2 Hirschkühen“ 1897 erworben; die Berliner Nationalgal. bewahrt von ihm „Bulldogge“.

Rossi-Sacchetti, Rembr. Bugatti sculpteur, Carlo Bugatti et son art, Paris 1907 (Abb.). — Art et Décoration 1905, II 14 (Abb.). — L'art et les artistes V (1907/08) 171/2; VII (1908) 236–38 (Abb.). — Chron. d. arts 1907 p. 188. — Bull. de l'art anc. et mod. 1904, p. 197. — The Studio, vol. 38 p. 23 ff. (Abb.). Th. Lasius.

Bugatti, Zanetto, s. Zanetto di Bugatto.  
Buge, Hermann, Illuminator von Soest, schrieb u. illuminierte 1347 ein Chorbuch, das angebl. von Rütthen an d. Pfarrkirche zu Brilon kam. Sein Name nebst Herkunftsangabe finden sich in einer Inschr. am Ende d. Buches. Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfreund. i. Rheinh. Heft 47, p. 115. H. V.

Bugeau, Jacques, Zeichner u. Architekt, entwirft die Porte Neuve in Nancy 1928.

Réun. d. Soc. d. B.-Arts XXIII 411. — Bau-cha, Dict. d. Architect. franç. R. C.

Bugge, Johanna, norw. Malerin, geb. in Christiania am 1. 10. 1874. Schülerin d. kgl. Kst- u. Gew.-Schule in Christiania (1891), dann Harr. Backers u. Gerh. Munthes. 1896/97 in Italien, 1902/3 in Kopenhagen bei J. F. Wilumsen, ferner in Paris. Die Natur, das Volksleben u. die Volkskunst Norwegens gaben der Künstlerin die Vorwürfe zu ihren Bildern u. haben auch auf ihre Farbengebung u. Linienführung in dekorativer Hinsicht eingewirkt. Seit 1898 stellt Johanna B. in den Staatsausst. in Christiania aus, 1900 auch in Paris, 1901 im Glaspalast in München.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



"Medardo Rosso"

The Concorde 1883 - lost wax -

Height : 36 cm } given by Mr Rosso  
Base width : 29 cm } to Amel

French writer, author of "Rosalinde  
to Femme" where a chapter is devoted  
to M. Rosso - "L'initiateur"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

ENCICLOPEDIA ITALIANO

LUIGI

631

dopo una disfatta umiliante. Fu «il ritorno nei furgoni degli alleati»; e il carattere umiliante fu accentuato dalla nuova invasione straniera più grave e minacciosa della prima, dalle clausole del secondo trattato di Parigi che diminuiva territorialmente la Francia e le imponeva un'indennità di guerra e l'insediamento di truppe straniere per alcuni anni in una parte del territorio. Tutto ciò, mentre i rancori e gli odi tra realisti e avversari si scatenavano più violenti che mai, e gli estremisti del realismo si abbandonavano al terrore bianco.

La situazione veramente terribile fu superata da L. con una saggezza e un'abilità a cui la storia ha reso omaggio. Mite di carattere, dotato, oltre che di larghezza di vedute, di buon senso e di equità, dimostrato dalle dure esperienze delle traversie sofferte e dellesilio, assunse come direttiva quella d'instaurare un regime in cui il riassetto della Francia dalle scosse formidabili di un ventennio di sconvolgimenti e il suo ritorno a una grande posizione nel campo internazionale avvenissero attraverso una politica di moderazione e di pacificazione.

Queste direttive del re apparvero in pieno quando, dopo avere dovuto subire gli eccessi degli ultrarealisti e degli ultrareazionari durante il terrore bianco, assunse un atteggiamento di resistenza di fronte alla Camera irrovocabile, uscita dalle elezioni dell'agosto 1815, nella quale gli estremisti di destra erano prevalenti, dato l'ambiente infuocato in cui si erano svolte le elezioni. La camera fu sciolta (settembre 1816) e lasciò il posto a un'altra di carattere assai meno acceso, nella quale tra una destra spiccatamente reazionaria e una sinistra in cui si univano bonapartisti e liberali, si trovava una forte massa di tendenze conservatrici moderate su cui il re mirò a impernare la politica della Francia, in contrasto col fratello conte d'Artois, strettamente legato allo spirito del vecchio regime e di tendenze reazionarie.

Le tendenze del re si rivelarono anche nella scelta degli uomini ai quali concesse la fiducia e affidò il carico principale del governo: il duca di Richelieu e il duca E. Decazes. Soprattutto quest'ultimo, che ebbe una posizione nella quale in certo modo si rinnovò l'antica figura del favorito, fu l'espressione caratteristica di quello che poté chiamarsi il periodo liberale della restaurazione durato fino al 1820, e ricco di risultati importanti in politica interna ed estera, quali il riassetto politico e finanziario, l'anticipato sgombrò dei territori occupati dagli alleati nel 1815 e il ritorno della Francia nel concerto europeo.

Col 1820, e precisamente dopo la crisi provocata dall'assassino del duca di Berry, L. modificò in senso più conservatore e restrittivo l'indirizzo della politica, cedendo in certa misura alle pressioni del fratello e della destra reazionaria. Avvenimenti significativi di questo mutamento d'indirizzo furono l'avvento del capo della destra Villele, dopo una breve parentesi impersonata dal Richelieu, le restrizioni nella politica interna, l'atteggiamento assunto dai rappresentanti della Francia al congresso di Verona (1822) e la spedizione di Spagna (1823).

A quest'orientamento a destra in senso conservatore-reazionario, destinato ad aggravarsi nel 1824 con l'avvento al trono del conte d'Artois, era legata l'origine della crisi che poi nel 1830 travolse la dinastia borbonica. Esso si trovò infatti a coincidere, in modo pericoloso per i Borboni, con una evoluzione nella psicologia popolare francese, nella quale il risorgimento benessere del paese e il passare degli anni facevano dimenticare i pesi e gli errori dell'impero e ne lasciavano in vista soltanto lo splendore di epopea, mentre per contro risaltava sempre più quella che per ogni patriota francese era la macchia originaria della monarchia restaurata, e cioè il suo legame con la sconfitta e con l'invasione straniera.

L. nel tramonto della sua vita, che si chiuse il 16 settembre 1824, non fu rattristato dalla sensazione della crisi, ormai preparantissima, egli poté morire col conforto dei risultati conseguiti nei nove anni di regno: la Francia reintegrata nella sovranità del suo territorio e in una grande posizione internazionale, risolta dalla gravissima crisi economico-finanziaria seguita al crollo dell'impero, ripristinata nella sua efficienza militare, perché di nuovo dotata di un solido esercito.

Luigi V. la bibl. gen. della voce FRANCIA. Inoltre: *Correspondance inédite de Louis de Talleyrand et du roi Louis XVIII pendant le Congrès de Vienne*, Parigi 1902; L. Pingaud, *Bernadotte, Napoléon et les Bourbons*, Parigi 1901; Jean, *L'Empire et la restauration des Bourbons (1814-1818)*, Parigi 1908; *Annales de la Cour de Louis XVIII*, Parigi 1906. P. Sil.

**LUIGI** (o **ALUIGI**) **GONZAGA**, santo. - Figlio primogenito di Francesco Ferrante marchese di Castiglione delle Stiviere e di donna Maria Tana Santena da Chieri nel Piemonte, nacque nel castello di Castiglione il 9 marzo 1568. Suo padre, uomo d'arme, lo condusse con lui a Casale Monferrato, nell'intento d'infondergli spirito militare. Ma, prima che compisse gli otto anni, prevalse nel fanciullo, ispirata per i guochi e gli esercizi militari, una singolare propensione alla vita devota, che s'accrebbe in Firenze, dove fece anche voto di perpetua verginità (1578). Trascorso un biennio in Firenze, passò in Mantova, donde passò a Castiglione e nel 1580 a Ca-

sale, di cui suo padre era allora governatore.

Là fece la prima comunione dalle mani di San Carlo Borromeo (1580), e altresì concepì il proposito di rendersi religioso. Frattanto, terminato il governatorato del padre (1581), L. tornò con lui a Castiglione, continuando anche qui un austero tenore di vita. Nell'autunno andò in Spagna alla corte di Filippo II, dove col fratello Ridolfo fu due anni paggio d'onore del principe don Diego figliuolo del re. E poiché si trovava già ben fondato in lettere, cominciò in Madrid lo studio della logica, della cosmografia e della teologia naturale.

Continuando nella sua vita di pietà, il 15 agosto del 1583 stabilì di entrare nella Compagnia di Gesù, ma il padre solo dopo due anni gli concesse di seguire la sua vocazione. Il 2 novembre 1585 L. cedeva il marchesato a suo fratello Ridolfo, e ai 25 dello stesso mese entrava tra i gesuiti accolto a Roma come novizio in S. Andrea al Quirinale. I 6 anni, non interi, che sopravvisse nella Compagnia, dimorando la maggior parte del tempo nel Collegio romano, gli accrebbero l'aureola di giovane santo; valsero pure a mettere in



S. LUIGI GONZAGA (da un quadro dell'epoca)  
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Molto mag. Amico Carissimi.

Bene che tre giorni habbia scritto una lettera. Et nondimeno  
dubitando non darsi buon receipte ho usato con tal'libera mia  
precauzione di non scriverne quanto prima, et che non  
si il padre bavezza cato che lei come gli altri in un bora  
ci ha governati, ma credo in gli usaggi al suo governo,  
il usagio è per Spagna, e di giorno in giorno non  
partirei, e il di sopra della sua patria non usabile  
cardani punto ma subito se ne usasse per mandargli qualche  
sara giunta forgi hanno le denari hanno molti il usagio  
gio (che) facendo fare a tutti mi raccomando e la lettera  
far a me nome i bavezzamani al s. Don Gio. di Casti-  
glione alle 23 giugno 1581

Alli suoi piedi

Luigi Gonzaga

LETTERA DI S. LUIGI GONZAGA A P. FRANCESCO DEL TURCO  
Roma, Chiesa di S. Ignazio, Cappellette di S. Luigi

alla tenera età di soli dieci anni?

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

chiara luce, insieme con le disposizioni del suo ingegno per gli studi delle scienze positive, anche il vigore del suo carattere prudente, atto al governo, come apparve nel 1589 quando, rimandato dai superiori in patria a comporre le gravi liti tra il marchese suo padre e il duca di Mantova, seppe riuscire si bene nell'impresa quanto appena si poteva attendere dal più esperto negoziatore. Rientrò in Roma nel maggio 1590 alla vigilia della mortalità che nel seguente inverno desolò la città e i dintorni, e fu per lui e i suoi confratelli palestra di carità verso i più derelitti tra i colpiti dal morbo. Ma al fervore dello spirito non ressero le forze della natura; nel marzo ammalò e andò lentamente spegnendosi nell'infermeria del Collegio romano, dove spirava alla mezzanotte del 20 giugno 1591. Paolo V nel 1605, vivente ancora la madre, gli diede titolo di beato; Benedetto XIII, nel 1726, lo scrisse tra i santi fissandone la festa al 21 giugno, e nel 1729 lo costituì patrono principale della gioventù cattolica, titolo confermatogli da Pio XI nella ricorrenza del secondo centenario della canonizzazione.

BIBL.: Per gli scritti ascetici e l'epistolario di s. L., v. Sommervogel, *Bibl. de la Comp. de Jesus*, III, coll. 1575-87; alle edizioni ivi elencate sono da aggiungere *Lettere e scritti spirituali raccolti e annotati dal P. E. Roma*, Firenze 1926, tradotti in tedesco da J. Leufkens, Monaco 1928. Per la sua biografia è fondamentale V. Cepari, *Vita del beato L. G.*, Roma 1606, ripubblicata con aggiunte e correzioni dell'autore a Piacenza, 1630. Tra le molte ristampe la più recente, con note, è di L. Rocci (Roma 1926). Uno studio sul carattere e la spiritualità di s. L., presentato spesso sotto ben falsa luce, è quello di F. Crispolti, *San L. G.*, Mantova 1924. Per le fonti, oltre il Cepari, v. *Acta Sanctorum*, V, giugno, Anversa 1797.

**LUIGI I** re di PORTOGALLO. - Nato a Lisbona il 31 ottobre 1838, figlio secondogenito della regina Maria II e del suo secondo marito, il re consorte Ferdinando di Coburgo, fu chiamato al trono il 6 novembre 1861, alla morte del fratello maggiore, re Pedro V. Un anno dopo la sua asunzione alla corona sposò la principessa Maria Pia di Savoia, figlia di re Vittorio Emanuele II. Sotto il regno di L. continuarono le agitazioni interne che succedettero quasi senza tregua alle guerre civili chiuse con la capitolazione del pretendente don Miguel a Evora (23 maggio 1834). Uno dei principali agitatori fu lo stesso vincitore di Evora, maresciallo duca João Carlos di Saldanha, che fu poi ripetutamente presidente del consiglio. Un periodo più tranquillo si aprì per il Portogallo dopo la caduta del maresciallo nel 1871 e l'avvento al potere di Antonio de Fontes Pereira de Nello, che rimase al governo fino al 1886. Furono quelli gli anni più prosperi del regno di L.: s'introdussero opportune riforme, s'iniziarono lodevoli, sebbene poco fruttuosi, tentativi per dare migliore assetto alle finanze, venne abolita (1869) la schiavitù nelle colonie. L. morì a Cascaes il 19 ottobre 1889 e lasciò due figli, don Carlos e don Afonso, il primo dei quali gli succedette con il nome di Carlo I. L. tradusse in portoghese alcuni drammi di Shakespeare.

**LUIGI II** di Taranto, re di SICILIA. - Nato nel 1320, terzogenito di Filippo d'Angiò, principe di Taranto, fratello di re Roberto di Napoli, e di Caterina di Valois, sposò, nel 1347, Giovanna I regina di Sicilia, vedova di Andrea d'Ungheria. Tentò invano di opporsi all'invasione di Luigi il Grande, re d'Ungheria, fratello di Andrea, e, prima che questi occupasse Napoli, ripartì con la moglie in Avignone, presso il pontefice Clemente VI. Rientrato nel regno, alla partenza del re d'Ungheria, attese a combattere i capi dell'esercito da lui lasciato nel Napoletano, ma, innanzi ad una seconda invasione del re ungherese, che occupò di nuovo Napoli, fu costretto a fuggire a Gaeta, per rientrare nella capitale solo quando l'invasore, richiamato da alcuni torbidi in Ungheria, partì definitivamente (aprile 1352). In Napoli, allora, un legato pontificio incoronò solennemente lui e la moglie Giovanna re e regina di Sicilia. Si accinse a ricuperare la Sicilia, perduta per gli Angioini sin dalla guerra del Vespro (1282); fece occupare buona parte del territorio, compresa la capitale Palermo, ma richiamato nel continente dalle lotte che gli movevano i Pipino, conti di Altamura e un suo congiunto, Luigi di Durazzo, dovette abbandonare l'impresa. Vinti nel regno tutti i suoi avversari, non gli fu più possibile proseguire la lotta in Sicilia, dove i suoi nemici si erano notevolmente rafforzati, e attese, invece, a riportare l'ordine e la tranquillità nel regno. Quest'opera fu interrotta dalla morte avvenuta il 26 maggio del 1362.

BIBL.: M. Camera, *Elucidazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889; F. Cerasoli, *Clemente VI e Giovanna I di Napoli*, in *Arch. stor. nap.*, XXI e XXII (1895-97); W. Saint Clair Baddeley, *Robert the Wise and his heirs*, Londra 1897; J. Miskolczy, *A magyar Anjouk trónigénye Népolyra*, Budapest 1928; E. Léonard, *Histoire de Jeanne I<sup>re</sup> reine de Naples, comtesse de Provence*, Parigi 1932.

**LUIGI I** d'Angiò, re titolare di SICILIA. - Nato a Viterbo il 23 luglio 1339, morto a Bari il 20 settembre 1384. Fratello del re di Francia Carlo V, aveva mostrato la sua brama di estendere i suoi domini territoriali sin da quando guerreggiava contro i signori della Provenza. Quando la regina di Sicilia Giovanna I si vide minacciata, nel 1380, dal papa Urbano VI e dal futuro erede del trono, Carlo di Durazzo, che, forte dell'appoggio del papa e di Luigi I re d'Ungheria, muoveva a occupare il regno, nominò L. suo figliuolo adottivo e suo erede, e lo invitò a venire nel Napoletano per difenderla e per difendere la corona che ella gli offriva. La sopraggiunta morte di Carlo V di Francia, sostenitore dell'impresa, ritardò la partenza di L. Morta nel frattempo la regina Giovanna I, L., incoronato (30 maggio 1382) re di Sicilia e di Gerusalemme dall'antipapa Clemente VII in Avignone, ottenne l'appoggio del consiglio di reggenza del nuovo re di Francia Carlo VI, nel giugno del 1382 partì per l'Italia con un forte esercito, nel quale militava anche Amedeo VI di Savoia, il Conte Verde. L. giunse con una marcia quasi trionfale nel regno di Sicilia, mentre molti grandi feudatari correvano, in odio a Carlo di Durazzo, diventato ora Carlo III, ad arruolarsi sotto le sue insegne. Il suo avversario evitò sempre quella battaglia decisiva che L. cercava, sicché questi, lasciato il Napoletano, giunse fino a Bari, dove pagliarda era l'opposizione a Carlo di Durazzo che appunto mosse verso Bari, finalmente, con un suo esercito. Ma prima ancora che gli armati giungessero in contatto, L. moriva.

**LUIGI II** d'Angiò, re titolare di SICILIA. - Figlio di Luigi I e di Maria di Blois, nato a Tolone il 7 ottobre 1377, morto in Provenza il 29 aprile 1417. Successe al padre nei suoi domini francesi e anche nei suoi diritti sul Napoletano. Sostenuto dalla parte avversa a Carlo III di Durazzo, e proclamato da essa, ancora bambino, re di Sicilia e di Gerusalemme, morto nel 1386 il sovrano napoletano, investito nel 1389 dall'antipapa Clemente VII del regno di Sicilia, nel luglio 1390 sbarcava a Napoli, donde la parte contraria al piccolo re Ladislao aveva già scacciato quest'ultimo e la madre, la reggente Margherita. Ma Ladislao, mosso alla riscossa, nel 1399 lo vinceva a Taranto e occupava, poco dopo, anche Napoli, obbligando L. a riparare in Provenza. Occupato dalle lotte nei suoi possedimenti francesi, L. ricomparve sulla scena della politica italiana solo quando, nel 1409, abbandonate le sorti dell'antipapa Benedetto XIII, riconobbe papa Alessandro V. Sbarcato a Pisa, nel luglio di quell'anno, e investito dal nuovo pontefice del regno di Sicilia, entrò con l'esercito pontificio in Roma, scacciandone le forze napoletane che l'avevano occupata. Ritornato in Francia per provvedersi di uomini e di denaro, sbarcò di nuovo in Italia nel marzo del 1410, accolto con grande benevolenza dal nuovo papa Giovanni XXIII, mentre la sua flotta subiva, per opera delle navi napoletane, una terribile sconfitta alla Meloria (17 maggio 1410). Morì l'anno seguente, alla testa di un grande esercito verso il Napoletano, sconfitto (19 maggio 1411) in una memorabile battaglia nella pianura di Roccasecca, re Ladislao, ma, incapace di cogliere il frutto della vittoria, consentiva a quest'ultimo di riorganizzare, si faceva inseguire, mutato da vincitore in vinto, fino alle porte di Roma, donde, tra lo sdegno dei pontifici, rientrava in Provenza. Morto nel 1414 re Ladislao, e successagli la sorella Giovanna I, L. sperò inutilmente di ottenere l'appoggio dell'imperatore Sigismondo, vecchio nemico della casa dei Durazzo, per riconquistare il regno di Sicilia.

BIBL.: V. LUIGI III di SICILIA.

**LUIGI III** d'Angiò, re titolare di SICILIA. - Figlio di Luigi II (v.) e di Iolanda d'Aragona, nato il 25 settembre 1403, morto a Cosenza il 15 novembre 1434. Ottenne, per l'appoggio del papa angioino di Napoli, che papa Martino V lo proclamasse, nel 1410, erede della regina di Sicilia Giovanna II. Ma l'anno seguente, assoldati molti valenti capitani di ventura, tra i quali Muzio Attendolo Sforza, con il segreto appoggio del pontefice mosse da Provenza a conquistare, senz'altro, il reame, onde Giovanni chiamò a difenderla, promettendogli la successione, Alfonso re d'Aragona. Nel 1423, per la mutata politica della regina Giovanna nei riguardi del re d'Aragona, ella annullava i patti stretti con quest'ultimo e proclamava di nuovo Luigi III suo erede e successore, investendolo, come tale, del ducato di Calabria. Morì durante la sua assenza, i suoi domini francesi erano governati dalla madre, egli combatteva con alterna vicenda, contro l'Aragona. Ritornava saltuariamente in Francia, assisteva a una nuova spedizione e a una nuova sconfessione di Alfonso d'Aragona da parte

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

# Harper's MAGAZINE

---

## CONTEMPORARY ART and the plight of its public

LEO STEINBERG

*Discomfort, bewilderment, anger, and boredom in the face of new departures in art are not confined to the ignorant or the "Philistines." A distinguished critic redefines the public for art and the ways in which understanding and acceptance of "the outrageous" come about.*

A FEW words in defense of my topic, because some of my friends have doubted that it was worth talking about. One well-known abstract painter said to me, "Oh, the public, we're always worrying about the public." Another asked, "What is this plight they're supposed to be in? After all, art doesn't have to be for everybody. Either people get it, and then they enjoy it; or else they don't get it, and then they don't need it. So what's the predicament?"

Well, I shall try to explain what I think it is, and before that, *whose* I think it is. In other words, I will try to explain what I mean by "the public."

In 1906, Matisse exhibited a picture which he called "The Joy of Life" (now in the Barnes Foundation in Merion, Pennsylvania). It was, as we now know, one of the great breakthrough

paintings of this century. The subject was an old-fashioned bacchanal—nude figures outdoors, stretched on the grass, dancing, making music or love, picking flowers, etc. It was his most ambitious undertaking—the largest painting he had yet produced; and it made people very angry. Angriest of all was Paul Signac, a leading modern painter, who was the vice-president of the Salon des Indépendants. He would have kept the picture out, and it was hung only because that year Matisse happened to be on the hanging committee, so that his painting did not have to pass a jury. But Signac wrote to a friend, "Matisse seems to have gone to the dogs. Upon a canvas of two-and-a-half meters, he has surrounded some strange characters with a line as thick as your thumb. Then he has covered the whole thing with a flat, well-defined tint, which, however pure, seems disgusting. It evokes the multi-colored shop fronts of the merchants of paint, varnishes, and household goods."

I cite this old story merely to suggest that Signac, a respected modern who had been in the avant-garde for years, was at that moment a member of Matisse's public, acting typically like a member of his public.

One year later, Matisse went to Picasso's studio to look at Picasso's latest painting, the "Démouelles d'Avignon," now in the Museum of Modern Art in New York. This, we now know, was another breakthrough for contemporary art;

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## 32 CONTEMPORARY ART

and this time it was Matisse who got angry. The picture, he said, was an outrage, an attempt to ridicule the whole modern movement. He swore that he would "sink Picasso" and make him regret his hoax. It seems to me that Matisse, at that moment, was acting, typically, like a member of Picasso's public.

Such incidents are not exceptional. They illustrate a general rule that whenever there appears an art that is truly new and original, the men who denounce it first and loudest are artists. Obviously, because they are the most engaged. No critic, no outraged bourgeois, can match an artist's passion in repudiation.

The men who kept Courbet and Manet and the Impressionists and the Postimpressionists out of the salons were all painters. They were mostly academic painters. But it is not necessarily the academic painter who defends his own established manner against a novel way of making pictures or a threatened shift in taste. The leader of a revolutionary movement in art may get just as mad over a new departure, because there are few things so maddening as insubordination or betrayal in a revolutionary cause. And I think it was this sense of betrayal that made Matisse so angry in 1907 when he saw what he called "Picasso's hoax."

It serves no useful purpose to forget that Matisse's contribution to early Cubism—made at the height of his own creativity—was an attitude of absolute and arrogant incomprehension. In 1908, as juror for the avant-garde Salon d'Automne, he rejected Braque's new landscapes "with little cubes"—just as, by 1912, the triumphant Cubists were to reject Duchamp's "Nude Descending a Stair." Therefore, instead of repeating that only academic painters spurn the new, why not reverse the charge? Any man becomes academic by virtue of, or with respect to, what he rejects.

The academization of the avant-garde is in continuous process. It has been very noticeable

---

*Leo Steinberg has been writing and lecturing on the history and theory of art for the past ten years and has recently joined the faculty of Hunter College. Born in Moscow, he moved as a child with his family to Berlin and London, then settled in New York after World War II. He has been a drawing instructor, a translator, and a columnist for "Arts." He wrote his doctoral thesis at NYU on the Roman Baroque architect, Borromini. This article is based on the first of a series of lectures which Mr. Steinberg gave at the Museum of Modern Art in the spring of 1960.*

in New York during the past few years. May we not then drop this useless, mythical distinction between—on one side—creative, forward-looking individuals whom we call artists, and—on the other side—a sullen, anonymous, uncomprehending mass, whom we call the public?

In other words, my notion of the public is functional. The word "public" for me does not designate particular people; it refers to a role played by people, or to a role into which people are thrust or forced by a given experience. And only those who are beyond experience should be exempt from the charge of belonging to the public.

As to the "plight"—here I mean simply the shock of discomfort, or the bewilderment, or the anger, or the boredom, which some people always feel, and all people sometimes feel, when confronted with an unfamiliar new style. When I was younger, I was taught that this discomfort was of no importance, firstly because only philistines were said to experience it (which is a lie), and secondly because it was believed to be of short duration. This last point certainly appears to be true. No art seems to remain uncomfortable for very long. At any rate, no style of these last hundred years has retained its early look of unacceptability. Which could lead one to suspect that the initial rejection of so many modern works was a mere historical accident.

Ten years ago, certain avant-garde writers tried to argue differently about Abstract Expressionism. They suggested that rawness and violence were inalienable qualities of some of these pictures, which should therefore be understood as inherently unacceptable. And as proof they pointed out, with a satisfied gnashing of teeth, that very few people bought these pictures. Today we know that this early reluctance to buy was but the normal time lag of ten years or so. The present market for Abstract Expressionist art is very firm. There was nothing inherently unacceptable about these paintings after all. They just looked outrageous for a spell while we of the reluctant public were coming around.

This rapid domestication of the outrageous is the most characteristic feature of our artistic life, and the time lag between the shock received and the caress returned gets progressively shorter. At the present rate of taste adaptation, it takes about seven years for a young artist with a streak of wildness in him to turn from *enfant terrible* into elder statesman—not so much because he changes, but because the challenge he throws to the public is so quickly met.

So then the shock value of any violently new

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

BY LEO STEINBERG 33

contemporary style is quickly exhausted. Before long, the new look looks familiar, then normal and handsome, finally authoritative. All is well, you may say. Our initial misjudgment has been corrected; if we, or our fathers, were wrong about Cubism a half-century ago, that's all changed now.

Yes, but one thing has not changed: the relation of any new art—while it is new—to its own moment; or, to put it the other way around: every moment during the past hundred years has had an outrageous art of its own, so that every generation, from Courbet down, has had a crack at the discomfort to be had from modern art. And in this sense it is quite wrong to say that the bewilderment people feel over a new style is of no great account since it doesn't last long. Indeed it does last; it has been with us for a century. And the thrill of pain caused by modern art is like an addiction—so much of a necessity to us, that societies like Soviet Russia, without any outrageous modern art of their own, seem to us to be only half alive. They do not suffer that perpetual anxiety, or periodic frustration, or unease, which is our normal condition, and which I call "The Plight of the Public."

I therefore conclude that this plight does matter because it is both chronic and endemic. That

is to say, sooner or later it is everybody's predicament, whether artist or philistine, and therefore well worth taking seriously.

When a new, and apparently incomprehensible, work has appeared on the scene, we always hear of the great critic who hailed it at once as a "new reality." Let me, for once, consider those others who just didn't get it.

Confronting a new work of art, they may feel a sense of exclusion from something they thought they were part of—a sense of being thwarted, or deprived of something. And it is again a painter who put it best. When Georges Braque, in 1908, had his first view of the "Demoiselles d'Avignon," he said: "It is as though we were supposed to exchange our usual diet for one of tow and paraffin." The important words here are "our usual diet." No use saying to a man, "Look, if you don't like modern painting, why don't you leave it alone. Why do you worry about it?" For some people, an incomprehensible shift in art, something that really baffles or disturbs, is more like a drastic change—or better, a drastic reduction in the daily ration on which one has come to depend—as during a forced march, or while in prison. And so long as there are people who feel about art in this way, it is uninteresting to be told that there also are snobs who



"Joy of Life" (1905-06), by Henri Matisse. Barnes Foundation, Merion, Pa.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## 34 CONTEMPORARY ART

pretend to feelings they do not possess.

I know that there are people enough who are quite genuinely troubled over certain shifts as they occur in art. And this ought to give to what I call "The Plight of the Public," a certain dignity. There is a sense of loss, of sudden exile, of something willfully denied—sometimes a feeling that one's accumulated culture or experience is hopelessly devalued, leaving one exposed to spiritual destitution. And this experience can hit an artist even harder than an amateur. This sense of loss, or bewilderment, is too often described simply as a failure of aesthetic appreciation or an inability to perceive the positive values in a novel experience. Sooner or later, we say, the man—if he has it in him—will catch on, or catch up. But there is no dignity or positive content in his resistance to the new.

But suppose you describe this resistance as a difficulty in keeping up with another man's sacrifices, or another man's pace of sacrifice. Let me try to explain what I mean by the "sacrifice" in an original work of art. I think again of the "Joy of Life" by Matisse, the picture that so offended his fellow painters and critics. Matisse here disturbed certain habitual assumptions. For instance, one had always assumed that, faced with a figurative painting, one was entitled to look at the figures in it, that is, to focus on them one by one, as he wished. The painted figures offered enough illusion of density to receive the long gaze. Thus, from all his experience with art, a man felt entitled to some pleasurable reward if he focused on painted figures, especially if these figures were joyous, female, and nude. But in this picture, if one looks at the distinct figures, there is a curious lack of reward. There is something withheld, for the figures lack coherence or structural articulation. Their outlines are traced without regard to the presence or the function of the bone within, and some of the figures are accosted by wandering, calligraphic waves—those lines "as thick as your thumb" that Signac complained about.

## DROP A STONE IN WATER

**I**N THE old days, one's first reaction would have been to exclaim—"This man can't draw." But we have the painter's preliminary studies for the individual figures of this picture—a succession of splendid drawings—and these show Matisse to have been one of the most knowing draftsmen who ever lived. Yet, after so many preparatory sketches, he arrives, in the completed painting, at a kind of draftsmanship

in which his skill seems deliberately mortified or sacrificed. The heavy outlines that edge some of these figured nymphs prevent any materialization of bulk or density. They seem to drain energy away from the core of the figure, making it radiate into the space about them. Or perhaps it is our vision that is shunted away, so that a figure is no sooner recognized, than we are forced to let it go to follow an expanding, rhythmical system. It is somewhat like watching a stone drop into water: your eye follows the expanding circles, and it takes a deliberate, almost a perverse, effort of will to keep focusing on the point of first impact—perhaps because it is so unrewarding. And perhaps Matisse was trying to make his individual figures disappear for us, like that swallowed stone, so that we should be forced into recognizing a different system.

For the analogue in nature to this kind of drawing is not a scene or a stage on which solid forms are deployed; a truer analogue would be any circulatory system, as of a city, or of the blood, where stoppage at any point implies a pathological condition, like a blood clot or traffic jam. And I think Matisse must have felt that "good drawing" in the traditional sense—that is, line and tone designating a solid form of specific character with concrete location in space—that such drawing would have tended to trap and arrest the eye, to stabilize it at a concentration of density, thereby drawing attention to the solids themselves, and reducing their colors to mere surface wrappings; and this was not the kind of vision that Matisse wanted brought to his pictures.

It is lucky for us not to have been polled in 1906, because we should certainly not have been ready to discard visual habits which had been acquired in the contemplation of real masterpieces, and to toss them overboard, overnight, for one painting. Today this kind of analysis has become easy and obvious, because an enormous amount of this century's painting derives from Matisse's example. The free-flowing color forms of Kandinsky and of Miró, and all of that painting since, which represents reality or experience as a condition of flux, owe their parentage to this work.

But in 1906 this could not have been foreseen. And one almost suspects that part of the value of a painting like this comes to it in retrospect, as its potential is gradually actualized, sometimes in the action of others. But when Matisse painted this picture, Degas was still around, with ten more years of life in him. It was evidently still possible to draw with bite and pre-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

BY LEO STEINBERG 35

cision. No wonder that few were ready to join Matisse in the kind of sacrifice that seemed implied in his waved, invertebrate line. And the first to acclaim the picture was no fellow painter but a man with much time on his hands: Leo Stein, the brother of Gertrude, who began, like everyone else, by disliking it, but returned to it again and again—and then, after some weeks, announced that it was a great painting and proceeded to buy it. He had evidently become persuaded that the sacrifice here was worthwhile in view of a novel and positive experience that could not otherwise be had.

So far as I know, the first critic to speak of a new style in art in terms of sacrifice is Baudelaire. In his essay on Ingres he mentions a "shrinkage of spiritual faculties" which Ingres imposes on himself in order to reach some cool, classic ideal—in the spirit, so he imagines, of Raphael. Baudelaire doesn't like Ingres; he feels that all imagination and movement are banished from his work. But, he says, "I have sufficient insight into Ingres' character to hold that with him this is a heroic immolation, a sacrifice upon the altar of those faculties which he sincerely believes to be nobler and more important." And then, by a remarkable leap, Baudelaire goes on to couple Ingres with Courbet, whom he also doesn't have much use for. He calls Courbet, "a mighty workman, a man of fearsome, indomitable will, who has achieved results which to some minds have already more charm than those of the great masters of the Raphaelesque tradition, owing, doubtless, to their positive solidity and their unabashed indelicacy." But Baudelaire finds in Courbet the same peculiarity of mind as in Ingres, because he also massacred his faculties and silenced his imagination. "But the difference is that the heroic sacrifice offered by M. Ingres, in honor of the idea and the tradition of Raphaelesque Beauty, is performed by M. Courbet on behalf of external, positive, and immediate nature. In their war against the imagination, they are obedient to different motives; but their two opposing varieties of fanaticism lead them to the same immolation."

Baudelaire has rejected Courbet. Does this mean that his sensibility was unequal to that of the painter? Hardly, for Baudelaire's mind was if anything, subtler, more sensitive, more adult than that of Courbet. Nor do I think that Baudelaire, as a literary man, can be accused of being typically insensitive to visual or plastic values. His rejection of Courbet simply means that, having his own ideals, he was not prepared

to sacrifice the things that Courbet had discarded. Courbet himself, like any good artist, pursued only his own positive goals; the discarded values (*e.g.*, fantasy, "ideal beauty") had long lost their positive virtue for him, and thus were no loss. But they were still felt as a loss by Baudelaire, who perhaps imagined that fantasy and ideal beauty were yet unexhausted. And I think this is what it means, or may mean, when we say that a man, faced with a work of modern art, isn't "with it." It may simply mean that, having a strong attachment to certain values, he cannot serve an unfamiliar cult in which these same values are ridiculed.

And this, I think, is our plight most of the time. Contemporary art is constantly inviting us to applaud the destruction of values which we still cherish, while the positive cause, for the sake of which the sacrifices are made, is rarely made clear. So that the sacrifices appear as acts of demolition, or of dismantling, without any motive—just as Courbet's work appeared to Baudelaire to be simply a revolutionary gesture for its own sake.

## BULL'S EYE IN A GALLERY

LET me take an example from nearer home and from my own experience. Early in 1958, a young painter named Jasper Johns had his first one-man show in New York. The pictures he showed—products of many years' work—were puzzling. Carefully painted in oil or encaustic, they were variations on four main themes:

Numbers, running in, regular order, row after row all the way down the picture, either in color, or white on white.

Letters, arranged in the same way.

The American flag—not a picture of it, wind-blown or heroic, but stiffened, rigid, the pattern itself.

And finally, targets, tri-colored, or all-white or all-green, sometimes with little boxes on top into which the artist had put plaster casts of anatomical parts, recognizably human.

A few other subjects turned up in single tries—a wire coat hanger, hung on a knob that projected from a dappled gray field. A canvas, which had a smaller stretched canvas stuck to it face to face, so that all you saw was its back; and the title was "Canvas." Another, called "Drawer," where the front panel of a wooden drawer with its two projecting knobs had been inserted into the lower part of a canvas, painted all gray.

How did people react? Those who had to

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## 36 CONTEMPORARY ART

say something about it tried to fit these new works into some historical scheme. Some shrugged it off and said, "More of Dada, we've seen this before; after Expressionism comes nonsense and anti-art, just as in the 'twenties." One hostile New York critic saw the show as part of a sorrowful devolution, another step in the systematic emptying out of content from modern art.\* A French critic wrote: "We mustn't cry 'fraud' too soon." But he was merely applying the cautions of the past; his immediate inclination was to feel that he was being had.

On the other hand, a great number of intelligent men and women in New York responded with intense enthusiasm, but without being able to explain the source of their fascination. A museum man said to me that perhaps it was just the relief from Abstract Expressionism, of which one had seen so much in recent years, that led him to enjoy Jasper Johns; but such negative explanations are never serious. Some people thought that the painter chose commonplace subjects because, given our habits of overlooking life's simple things, he wanted, for the first time, to render them visible. Others thought that the charm of these paintings resided in the exquisite handling of the medium itself, and that the artist deliberately chose the most commonplace subjects so as to make them *invisible* (i.e., to induce absolute concentration on the sensuous surface alone). But this didn't work for two reasons. First, because there was no agreement on whether these things were, in fact, well painted. (One New York critic of dependable originality said that the subjects were fine, but that the painting was poor.) And, secondly, because if Johns had wanted his subject matter to become invisible through sheer banality, then he had surely failed—like a debutante who, to be inconspicuous, wears her jeans to a ball. Had reticent subject matter been his intention, he would have done better to paint a standard abstraction, where everybody knows not to question the subject. But in these new works, the subjects were overwhelmingly conspicuous, if only because of their context. Hung at general headquarters, a Jasper Johns flag might well have achieved invisibility; set up on a range, a target could well be overlooked; but carefully remade to be seen point-blank in an art gallery, these subjects struck home.

It seems that during this first encounter with Johns's work, few people were sure of how to

\* Since this critic believed that abstract art had long ago been voided of content, he should have seen that it was at least a feat to empty a vacuum.

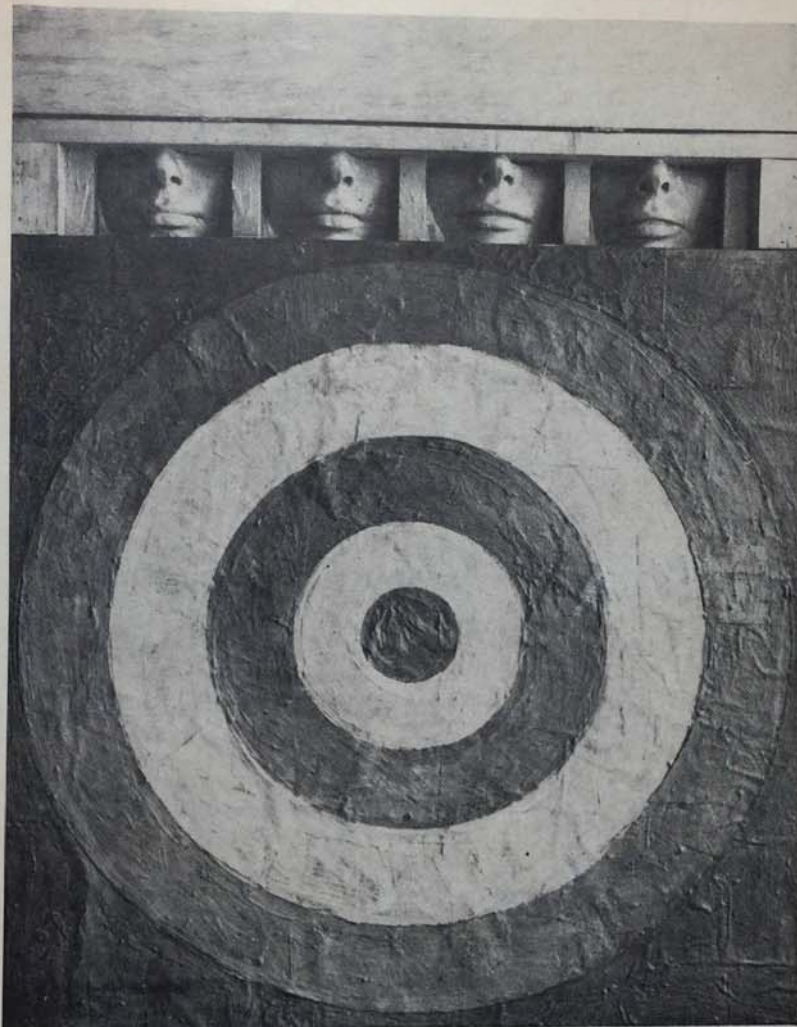
respond, while some of the avant-garde critics applied avant-garde standards—which seemed suddenly to have grown prematurely old and ready for dumping.

My own first reaction was normal. I disliked the show, and would gladly have thought it a bore. Yet it depressed me and I wasn't sure why. Then I began to recognize in myself all the classical symptoms of a philistine's reaction to modern art. I was angry at the artist, as if he had invited me to a meal, only to serve something uneatable, like tow and paraffin. I was irritated at some of my friends for pretending to like it—but with an uneasy suspicion that perhaps they did like it, so that I was really mad at myself for being so dull, and at the whole situation for showing me up.

And meanwhile, the pictures remained with me—working on me and depressing me. The thought of them gave me a distinct sense of threatened loss or destruction. One in particular there was, called "Target with Four Faces." It was a fairly large canvas consisting of nothing but one three-colored target—red, yellow, and blue; and above it, boxed behind a hinged wooden flap, four life casts of one face—or rather, of the lower part of a face, since the upper portion, including the eyes, had been sheared away. The picture seemed strangely rigid for a work of art and recalled Baudelaire's objection to Ingres: "No more imagination; therefore no more movement." Could any meaning be wrung from it? I thought how the human face in this picture seemed desecrated, being brutally thingified—and not in any acceptable spirit of social protest, but gratuitously, at random. At one point, I wanted the picture to give me a sickening suggestion of human sacrifice, of heads pickled or collected as trophies. Then, I hoped, the whole thing would come to seem hypnotic and repellent, like a primitive sign of power. But when I looked again, all this romance disappeared. These faces—four of the same—were gathered there for no triumph; they were chopped up, cut away just under the eyes, but without any suggestion of Procrustean cruelty, merely to make them fit into their boxes; and finally they were stowed away on that upper shelf like a standard commodity. But was this reason enough to get so depressed? If I disliked these things, why not ignore them?

But it was not that simple. For what really depressed me was what I felt these works were able to do to all other art. The pictures of deKooning and Kline, it seemed to me, were suddenly tossed into one pot with Watteau and

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



*"Target with Four Faces" (1955), by Jasper Johns. Museum of Modern Art, N. Y.*

Rembrandt and Giotto. All alike suddenly became painters of illusion. After all, when Franz Kline lays down a swath of black paint, that paint is transfigured. You may not know what it represents, but it is at least the path of an energy or part of an object moving in or against a white space. Paint and canvas stand for more than themselves. Pigment is still the medium by which something seen, thought, or felt, something other than pigment itself, is made visible. But here, in this picture by Jasper Johns, I seemed to feel the end of illusion. No more manipulation of paint as a medium of trans-

formation. This man, if he wants something three-dimensional, resorts to a plaster cast and builds an actual box to contain it. When he paints on a canvas, he can only paint what is flat—numbers, letters, a target, a flag. Everything else, it seems, would be make-believe, a childish game—"let's pretend." So, the flat is flat and the solid is three-dimensional, and these are the facts of the case, art or no art. There is no more metamorphosis, no more magic of medium. It looked to me like the death of painting, a rude stop, the end of the track.

I am not a painter myself, but I was interested

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## 38 CONTEMPORARY ART

in the reaction to Jasper Johns of two well-known New York abstract painters: One of them said, "If this is painting, I might as well give up." And the other said, resignedly, "Well, I am still involved with the dream." He, too, felt that an age-old dream of what painting had been, or could be, had been wantonly sacrificed—perhaps by a young man too brash or irreverent to have dreamed yet. And all this seemed much like Baudelaire's feeling about Courbet, that he had done away with imagination.

## PICTURES THAT WAIT

THE pictures, then, kept me pondering, and I kept going back to them. And gradually something came through to me, a sense of solitude more intense than anything I had seen in pictures of mere desolation. In "Target with Faces," I became aware of an uncanny inversion of values. With mindless inhumanity or indifference, the organic and the inorganic had been leveled. A dismembered face, multiplied, blinded, repeats four times above the impersonal stare of a bull's-eye. Bull's-eye and blind faces—but juxtaposed as if by accident, in perfect innocence of any expressive intent. As if the values that would make a face seem more precious or eloquent or remarkable had ceased to exist; as if those who could hold and impose such values just weren't around.

Then another inversion. I began to wonder what a target really was, and concluded that a target can only exist as a point in space "over there," at a distance. A target ceases to be one if you can't miss it. But the target of Jasper Johns is always "right here"; it is all the field there is. It has lost its essential "Thereness." I went on to wonder about the human face and came to the opposite conclusion. A face makes no sense unless it is "here." At a distance, you may see a man's body, a head, even a profile. But as soon as you recognize a thing as a face, it is an object no longer, but one pole in a situation of reciprocal consciousness; it has, like one's own face, absolute "Here-ness." So then surely Jasper Johns's "Target with Faces" performs a strange inversion of here and there, because a target, that needs to exist at a distance, has been allotted all the available "Here-ness," while the faces are shelved.

And once again, I felt that this leveling of the categories of here and there, which are the subjective markers of space, implied a totally nonhuman point of view about space. It is as if the subjective consciousness, which alone can

give meaning to the words "here and there," had ceased to exist.

And then it dawned on me that all of Jasper Johns's pictures conveyed a sense of desolate waiting. The face-to-the-wall canvas waits to be turned; the drawer waits to be opened. That rigid flag—does it wait to be recognized? I'm not sure, but it looks both unused and ready. And certainly the targets wait to be shot at. Johns made one painting of a window shade pulled down, which, like any window shade in the world, waits to be raised. The empty hanger waits to receive somebody's clothes. These letters, neatly set forth, wait to spell something out; and the numbers, arranged as on a tot board, wait to be scored. Even those plaster casts have the look of things temporarily shelved for some purpose. And yet, as you look at these objects, you know with absolute certainty that their time has long passed, that nothing will happen, that that shade will never be lifted, those numbers will never add up again, and the coat hanger will never be clothed.

There is in all this work, not simply an ignoring of human subject matter, as in much abstract art, but an implication of absence, and—this is what makes it most poignant—of human absence from a man-made environment. In the end, these pictures by Jasper Johns come to impress me as a dead city might—but a dead city of terrible familiarity. Only objects are left—man-made signs which, in the absence of men, have become objects. And Johns has anticipated their dereliction.

These, then, were some of my broodings as I looked at Johns's pictures. And now I'm faced with a number of questions, and a certain anxiety.

All that I have said—was it *found* in the pictures, or read into them? Does it accord with the painter's intention? Does it tally with other people's experience, to reassure me that my feelings are sound? I really don't know. I can see that these pictures don't necessarily look like art—which has been known to solve far more difficult problems. I don't know whether they are art at all, whether they are great, or good, or likely to go up in price. And whatever experience of painting I've had in the past seems as likely to hinder me as to help. I am challenged to estimate the aesthetic value of, say, a drawer stuck into a canvas. But nothing I've ever seen can teach me how this is to be done. I am alone with this thing, and it is up to me to evaluate it in the absence of all available standards. The value which I will put on

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

this painting tests my authenticity as an individual. Here I can discover whether I am man enough to sustain an encounter with a completely original experience. Am I escaping it by being overly clever? These things that I see—are they really me, or have I been eavesdropping on conversations? I have been trying to formulate certain meanings seen in this art; are they designed to demonstrate something about myself, or are they really an inward experience? Do the things I have just written seem very good to me? This threat of vanity is more serious than the mere risk of nonsense; and yet I wonder—ten years from now, will I look very silly if it should become universally obvious that all this was junk? Or have I failed myself already in asking these questions, being overly conscious about myself, instead of surrendering to an experience which is reaching out to me?

The questions are without end, and their answers nowhere in storage. It is a kind of self-analysis that a new image can throw you into and for which I am grateful. I am left in a state of anxious uncertainty by the painting, about painting, about myself. And I suspect that this is all right. In fact, I have little confidence in people who habitually, when exposed to new works of art, know what is great and what will last. Alfred Barr, of the Museum of Modern Art, has said that if one out of ten paintings that the Museum of Modern Art has acquired should remain valid in retrospect, they will have scored very well. I take this to be, not a confession of inadequate judgment, but an assertion about the nature of contemporary art.

#### BORN IN ANXIETY

MODERN art always projects itself into a twilight zone where no values are fixed. It is always born in anxiety, at least since Cézanne. And Picasso once said that what is most important to us in Cézanne, more than his pictures, is his anxiety. It seems to me a function of the look of modern art to transmit this anxiety to the spectator, so that his encounter with the work is—at least while the work is new—a genuine existential predicament. Like Kierkegaard's God, the work molests us with its aggressive absurdity, the way Jasper Johns presented himself to me some four years ago. It demands a decision in which you discover yourself, your own quality as a man; and this decision is always a "leap of faith," to use Kierkegaard's famous term. And like Kierkegaard's God, who demands a sacrifice from Abraham in violation

BY LEO STEINBERG 39

of every moral standard; like Kierkegaard's God, the picture seems arbitrary, cruel, irrational, demanding your faith, while it makes no promise of future rewards. In other words, it is in the nature of original contemporary art to present itself as a bad risk. And we, the public, artists included, should be proud of being in this predicament, because nothing else would seem to us quite true to life; and art, after all, is supposed to be a mirror of life.

I was reading Exodus, chapter 16, which describes the fall of manna in the desert; and found it very much to the point:

In the morning, the dew lay round about the host, and when [it] was gone up, behold, upon the face of the wilderness there lay a small round thing, as small as the hoar-frost on the ground. And when the children of Israel saw it, . . . they wist not what it was. And Moses said unto them, This is the bread which the Lord hath given to you to eat. . . . Gather of it every man according to his eating. . . . And the children of Israel did so, and gathered, some more, some less. And when they did mete it with an omer, he that gathered much had nothing over, and he that gathered little had no lack; they gathered every man according to his eating. . . . But some of them left of it until the morning, and it bred worms and stank. . . .

And the House of Israel called the name thereof Manna; . . . and the taste of it was like wafers made with honey. And Moses said, . . . Fill an omer of it to be kept for your generations; that they may see the bread [that] fed you in the wilderness. . . . So Aaron laid it up before the testimony to be kept. . . .

When I had read this much, I stopped and thought how like contemporary art this manna was; not only in that it was a God-send, or in that it was a desert food, or in that no one could quite understand it—for "they wist not what it was." Nor even because a part of it was immediately put away in a museum—"to be kept for your generations"; nor yet because the taste of it has remained a mystery, since the phrase here translated as "wafers made with honey," is in fact, a blind guess; the Hebrew word is one that occurs nowhere else in ancient literature, and no one knows what it really means. Whence the legend that manna tasted to every man as he wished; though it came from without, its taste in the mouth was his own making.

But what struck me most as an analogy was this Command—that you were to gather of it every day, according to your eating, and not to lay it up as insurance or investment for the future, making each day's gathering an act of faith.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

*Jeune des B-A. Dec. 1960.*

# LES SALONS DE LA ROSE-CROIX

PAR JACQUES LETHÈVE

*« Ce qu'il y a de plus drôle dans le Salon de la Rose-Croix, c'est que l'on était venu pour rire, et qu'il a fallu admirer! »*

(LA VIE PARISIENNE, 12 mars 1892).

LES dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas manqué de personnages pittoresques, mais parmi tous ceux qu'un mémorialiste a appelé « les fous de 1900 », nul n'a été l'objet de plus de sarcasmes que Joséphin Péladan. Il faut reconnaître qu'il s'y est prêté par ses extravagances vestimentaires, par son goût effréné de la réclame, par ses prétentions à se nommer le « Sâr » et à faire revivre des traditions ésotériques remontant aux Chaldéens! Son œuvre d'écrivain dont les meilleurs romans forment la série de *La Décadence latine*, a certes bien vieilli. Et pourtant on ne devrait pas oublier le rôle qu'a joué Péladan en organisant six années de suite, de 1892 à 1897, d'importantes expositions artistiques. Ces Salons de la Rose-Croix ont fait courir tout Paris; des artistes, comme Bourdelle, comme Vallotton, comme Rouault n'ont pas hésité à y présenter leurs œuvres. Si petite qu'elle soit, leur contribution au renouveau d'un art idéaliste ne saurait sans injustice être passé sous silence<sup>1</sup>.

Adeptes des sciences occultes par tradition familiale, Joséphin Péladan tient une place très particulière dans l'histoire de l'ésotérisme. Il a voulu relancer le mouvement de la Rose-Croix, existant depuis le moyen âge et secret par nature. Mais il se sépara très vite de ses premiers amis pour fonder un groupement autonome dont il fut le Mage suprême et bientôt presque l'unique représentant. Ses principes étaient en effet d'essence contradictoire : ce mouvement souterrain, il l'entoure d'une voyante publicité, cette secte hérétique, il la proclame catholique et parfaitement orthodoxe; enfin plus encore qu'ésotérique et que religieuse, il la nomme « esthétique ».

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MSB	III. c. 11

Ce dernier point nous intéresse particulièrement: on n'a pas assez mis en valeur jusqu'ici la nature exacte de la tentative de Péladan. Son but final était la constitution d'une confrérie d'artistes, s'apparentant à plusieurs entreprises contemporaines.

Sans remonter à l'exemple anglais des « Preraphaelite brothers » qu'il n'a pourtant pas oublié, qu'on songe aux Nabis dont la première exposition date de 1891 ou à ce phalanstère d'artistes que J.-K. Huysmans aurait voulu constituer autour de lui lorsqu'il se retira à Ligugé. Ce que Péladan cherche à créer c'est bien « un tiers-ordre d'intellectuels militants, de ligueurs esthètes... ». L'idée lui en vint à son retour de Bayreuth en 1888; et certes l'atmosphère mystique qui entourait là-bas les représentations wagnériennes, devait également inspirer son projet. En provoquant la scission de la Rose-Croix à laquelle adhéraient avec lui, Paul Adam, Papis, Stanislas de Guaita, il ne favorisait pas seulement ses ambitions personnelles, mais devenait libre de proclamer au grand jour ses aspirations esthétiques.

Or depuis 1881, Péladan s'adonnait à la critique d'art au bénéfice de différents journaux<sup>2</sup>. De ses « Salons » successifs on aurait pu dégager une doctrine d'art assez cohérente. Persuadé, comme nombre de ses contemporains, d'appartenir à une époque d'incontestable décadence, il estimait du moins que l'Art offrait une possibilité de salut. D'essence divine, celui-ci rapproche l'homme de Dieu: « Cherche Dieu, mon disciple, lui seul est réel et vivant; mais pour le trouver perceptible à ta faiblesse, cherche-le, là où les plus grands l'ont trouvé, dans l'art. » Et encore: « Au croulement du monde, Dieu sauvera en l'âme des justes, l'âme des œuvres. Le ciel aura son Louvre et le cœur des chefs-d'œuvre adorera pendant l'éternité son créateur l'artiste, comme nous-mêmes Dieu<sup>3</sup>. »

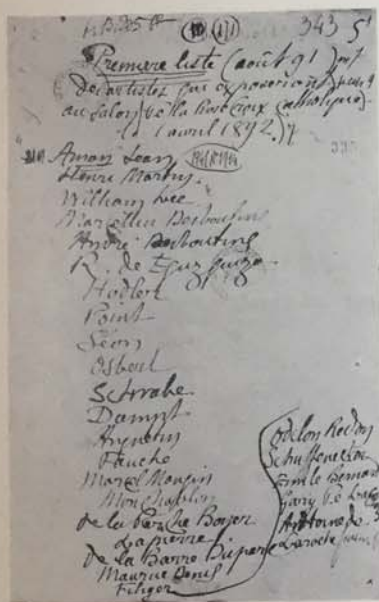


FIG. 1. — Liste des artistes qui exposèrent au Salon de la Rose-Croix, en 1892. Bibliothèque de l'Arsenal. Phot. E. Maz.

Curieuse mystique de l'art qui ne peut d'ailleurs s'exercer qu'à la condition de rejeter la multitude des œuvres qui envahissent les Salons annuels, ce flot de médiocrité et de vulgarité qu'avec son goût des vocables savants, Péladan nomme l'« art ochlocratique »<sup>4</sup>. Au réalisme et à l'anecdote, il voudrait opposer un art noble, chargé d'intentions et de pensée, un art idéaliste et mystique. En créant la Rose-Croix esthétique, il pouvait espérer lui donner les moyens nécessaires à son développement. Péladan allait faire appel aux artistes pour réaliser des œuvres conformes à un idéal qui sur le plan plastique est hanté par le Quattrocento et qui abomine aussi bien les théories impressionnistes que les sujets naturalistes.

Ce projet d'organiser des expositions annuelles doit être replacé lui aussi dans les perspectives contemporaines. Après l'unique Salon traditionnel, l'année 1890 avait vu l'ouverture d'un deuxième Salon, organisé par la dissidente Société nationale des beaux-arts: l'exposition de la Rose-Croix voulait s'affirmer comme un troisième Salon, ce qui était faire bon marché de l'exposition des Artistes indépendants, annuelle depuis 1886.

Toujours est-il que le 23 août 1891, *Les Petites Affiches* enregistraient sous le n° 9256, la constitution d'une société peu banale dont les statuts étaient signés non seulement de Péladan et d'Antoine de la Rochefoucauld, mais de deux écrivains qui devaient par la suite atteindre la renommée: Elémir Bourges et Saint-Pol-Roux. Le 2 septembre *Le Figaro*, toujours accueillant aux idées nouvelles, quitte à les accabler ensuite sous d'ironiques commentaires, acceptait une présentation par Péladan de la nouvelle société: « Le Salon de la Rose-Croix sera un temple dédié à l'Art-Dieu avec les chefs-d'œuvre pour dogme et pour saints les génies. » Et après avoir dénoncé l'influence de « Médan », c'est-à-dire de la littérature naturaliste sur l'art contemporain, Péladan poursuit: « La Rose-Croix n'exige que l'idéalité des œuvres. (...) Il faut faire BEAU pour entrer au Salon de la Rose-Croix. » Il énumère « 80 artistes choisis déjà et presque tous adhérents à cette heure », parmi lesquels « le grand Puvis de Chavannes », Dagnan-Bouveret, Henri Martin, Odilon Redon, Louis Anquetin, le statuaire Jean Dampf et le musicien Erik Satie. Il ajoute: « Nous irons à Londres inviter Burne-Jones, Watts et les cinq préraphaelistes; nous convierons les Allemands Lenbach et Boecklin »<sup>5</sup>. Sur une autre liste de la même époque mais demeurée manuscrite (fig. 1), Péladan faisait également figurer Maurice Denis et Schuffenecker<sup>6</sup>.

En dehors du choix des artistes, peut-on préciser davantage ce que souhaitait le Sâr? Les règles édictées et les proclamations se sont succédées au point de fournir surtout aux commentateurs matière à ironie. Incontestablement les contradictions sont nombreuses. Tout en souhaitant faire de son Salon un club fermé réservé à des élus, les vrais artistes, que par un quasi-jeu de mot il appelle les « aristes », les meilleurs, Péladan souhaite voir venir à lui les hommes qu'il admire. Or dès la publication du manifeste du *Figaro*, ce journal reçut de Puvis de Chavannes une lettre ainsi conçue: « Je proteste de toutes mes forces contre la mention qui a été faite de moi dans l'article paru ce matin, *Le Salon de la Rose-Croix...* » Bientôt Dagnan-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11



FIG. 2. — J. M. W. TURNER. — De jouge generatie, 1809.  
Salon de la Rose-Croix, 1892. Rotterdam,  
Musée Boymans-van Beuningen. Phot. A. Freyria.

Bouweret protesta à son tour, bien qu'il eût d'abord promis, si l'on en croit Péladan, de prêter sa *Madone* peinte en 1889. Finalement ni Odilon Redon, ni Maurice Denis, ni Schuffenecker, ni Anquetin, ni les préraphaélites anglais ne devaient jamais figurer non plus aux Salons de la Rose-Croix<sup>9</sup>.

Faute de pouvoir attirer les artistes souhaités, Péladan dut se résigner à accepter les autres, et les règlements complexes qu'il avait élaborés reçurent dans la pratique divers adoucissements. Certes le premier des « V articles publics de la règle des Rose-Croix esthètes », exigeait le parrainage de deux artistes de talent. Mais les élus de cette secte fermée restaient libres d'exposer où bon leur semblait ; et les principes catholiques n'empêchèrent pas la publication par la presse de la curieuse note sui-

vante : « Après réunion, le *Sâr* a décidé : les sémites et les orthodoxes grecs seront admis après purification partielle. » Il ne semble pas que quelque artiste ait accepté de se livrer à cette cérémonie expiatoire !

Moins exigeant sur le choix des hommes, Péladan pouvait le rester sur celui des œuvres. Le règlement publié en vue du deuxième Salon fournit sur ce plan toutes les précisions nécessaires<sup>9</sup> :

#### « ... IV. — SUJETS HONNIS

Voici les sujets repoussés, quelle que soit l'exécution, même parfaite :

- |  |   |
|--|---|
| 1° La peinture d'histoire, prosaïque et illustrative de manuel, tel que les Delaroche.                     | 6° Tout paysage, sauf celui à la Poussin.   |
| 2° La peinture patriotique et militaire telle que les Meissonier, Neuville, Detaille, sauf la Chouannerie. | 7° La marine, les marins.   |
| 3° Toute représentation de la vie contemporaine ou privée ou publique.                                     | 8° Toute chose humoristique.  |
| 4° Le portrait, — sauf comme honneur iconique.   | 9° L'orientalisme seulement pittoresque.  |
| 5° Toute scène rustique.   | 10° Tout animal domestique et se rattachant au sport.   |
|  | 11° Les fleurs, les bonnages, les fruits, accessoires et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'insolence d'exposer. |

#### V. — SUJETS ACCUEILLIS

L'ordre favorisera d'abord l'Idéal catholique et la mysticité. Au-dessous, la Légende, le Mythe, l'Allégorie, le Rêve, la Paraphrase de grand poète et enfin tout le lyrisme en préférant comme d'essence supérieure l'œuvre d'un caractère mural (...) »

Un autre article (XVIII) précisait encore : « Suivant la loi magique, aucune œuvre de femme ne sera jamais ni exposée, ni exécutée par l'Ordre<sup>10</sup>. »

Le premier Salon de la Rose-Croix s'ouvrit le 10 mars 1892 à la Galerie Durand-Ruel, rue Le Pelletier. De cette manifestation la postérité a surtout retenu les côtés anecdotiques : la messe préliminaire à Notre-Dame au cours de laquelle l'insigne de l'Ordre fut croisé avec un poignard pendant l'évangile de saint Jean, la tenue du *Sâr* présidant le vernissage en pourpoint moiré aux manchettes et aux fraises de dentelles, ses acolytes — l'« archonte » La Rochefoucauld et Larmandie « commandeur de Geburah » — munis des décorations de leurs « grades », le succès de la soirée inaugurale à laquelle ne refusèrent pas de participer les ambassadeurs des États-Unis et de Suède, la ruée surtout des invités : 22 600 personnes le premier jour selon le témoignage des Rose-Croix, 11 000 selon *Le Figaro* du 11 mars, — provoquant des embouteillages jusque sur les boulevards. Le cérémonial de Bayreuth avait inspiré la présentation de l'exposition : vapeurs d'encens, orgues invisibles, prélude de *Parsifal*

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

MSB

Series.Folder:

III. c. 11



FIG. 1. — Affiche de Schwabe pour le Salon de la Rose-Croix, 1891. B.N., Ed. Pâot. E. Max.

foucauld avait imposé ses goûts, et bien qu'il fût d'abord comparé au roi Louis II de Bavière et nommé « commandeur de Tiphreth », ce fut avec lui la rupture<sup>14</sup>.

Une partie de ces œuvres auraient pu figurer dans une exposition d'art sacré parfaitement orthodoxe : *Le Christ portant sa croix* ou *l'Annonciation* d'Emile Ber-

joué aux trompettes, fleurs à profusion : tout devait donner au visiteur l'impression d'entrer dans une sorte de sanctuaire<sup>15</sup>.

La cimaise offrait 200 œuvres présentées par 60 exposants<sup>16</sup>. Préoccupé du sujet plus encore que de l'exécution, Péladan que secondait Antoine de La Rochefoucauld, avait accueilli sous un même toit des artistes de tendances très diverses : des traditionalistes comme La Lyre qui peignait des Vénus grassouillettes dans la lignée de celles de son maître Cabanel, des imitateurs de Puvis de Chavannes tels qu'Osbert et Maurice Chabas, des peintres qui appartenaient plus ou moins au « groupe de Pont-Aven » et avaient subi la leçon de Gauguin : Emile Bernard, Filiger<sup>17</sup>, Félix Vallotton<sup>18</sup>. Des artistes aussi qui allaient se faire un nom dans l'art décoratif et apporter leur pierre à la naissance du modern-style : Armand Point, Carlos Schwabe, Eugène Grasset, Alexandre Charpentier. Le nombre des participants étrangers était assez remarquable : les Belges Fernand Khnopff, Jean Delville, George Minne, les Suisses Vallotton et Hodler, le Finlandais Vallgren, le Hollandais Jan Toorop (fig. 2). — artistes de manières aussi diverses que les pays dont ils venaient. Dans la masse s'étaient glissés des peintres inspirés par la technique impressionniste et plus encore néo-impressionniste ou pointilliste, pour qui Péladan y voyant l'influence de Médan, n'avait que trop de malédictions ! « On m'a trahi » affirme-t-il : « le subalterne honoré de toute ma confiance », Antoine de La Roche-

nard, la *Vierge* de Filiger, la *Nativité* de Schwabe, la statue d'Antoine Bourdelle intitulée *Sainte Femme au pied d'une croix*. Mais à cette époque où le satanisme se mêlait si volontiers à la religion — en 1891, Huysmans publiait son roman *La-bas* —, on ne s'étonne pas de rencontrer des sujets comme *L'Ange de la Perversité* de Jean Delville, *Le Pêché d'Aman-Jean*, sans oublier l'ambigu *Ange de la Rose-Croix* de La Rochefoucauld. A côté de ces œuvres dominent les thèmes allégoriques ou symboliques, chargés d'influences littéraires : la *Sphinge* de Khnopff, *Ames déçues* de Hodler, *Erraticité* (!) de Maurice Chabas, et les compositions d'Alexandre Séon destinées à illustrer les divers romans de Péladan. « C'est d'un putrescent ! » déclare, non sans admiration d'ailleurs, un personnage de Jean Lorrain<sup>19</sup>. Pourtant, bien qu'Odilon Redon, absent du Salon, ait exercé sur certains son influence, les expositions de la Rose-Croix n'apporteront rien de bien valable dans le domaine de l'art fantastique, mis à part, à condition d'être indulgent, les projets d'architecture visionnaire d'Albert Trachsel<sup>20</sup>.

Enfin l'exclusion de principe des portraits contemporains s'était adouci au bénéfice des amis de la maison ; c'est ainsi qu'on pu voir le Sâr lui-même peint par Séon, *Erik Satie* par André Desboutin, un buste de *Verlaine* par Niederhäusern-Rodo.

Au total ce Salon sut remuer une énorme curiosité mais il déçut. Les uns, venus dans l'espoir de visiter quelque cabinet secret d'alchimiste ou de démonologue, ne trouvèrent rien de bien piquant. D'autres qui avaient espéré un renouveau cohérent de la peinture, ne furent pas non plus satisfaits. Et les grands artistes n'étaient pas là. Mais il fallut convenir que sous les dehors d'une farce, la Rose-Croix avait offert



FIG. 4. — E. KUCORFF. — I look my doom upon myself. Munich, Neue Pinakothek. Phot. du Musée.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MSB	III. c. 11



FIG. 3. — MARCELIN DESBOUTS. — Portrait de Péladan.  
Musée d'Angers. Phot. J. Evera.

Arts, vestige de l'Exposition de 1889 et depuis 1890 siège du Salon dissident dit « du Champ-de-Mars », fut mis pour 1893 à la disposition des organisateurs de la seconde « geste esthétique », c'est-à-dire du deuxième Salon<sup>18</sup> (fig. 3). Trop vaste et peu commode, ce local les obligea à installer une cimaise de planches, longue de cent mètres où prirent place, du 28 mars au 30 avril, 275 pièces. La curiosité étant un peu retombée, le succès fut moindre. Pourtant Péladan, vigilant, n'avait accepté cette fois que les œuvres conformes à la « Très-Sainte tradition des chefs-d'œuvre » ; c'est sans doute pourquoi on y retrouve surtout les artistes les plus sensibles à un mysticisme qui n'exclut pas les maladresses techniques, mais qui représentent l'apport le plus caractéristique de la Rose-Croix : Chabas, A. Point, Séon, Khnopff (fig. 4), de Feure, des Gachons. Et le nombre des portraits, nouvelle entorse à la Règle, était plus élevé qu'au premier Salon : *V'erlaine* par le Hollandais Zilcken, médaillon de *Barbey d'Aurevilly* par G. Tonio, de *Wagner* par Marquet de Vasselot, et surtout nombreuses

au public une exposition intéressante. « Il sera beaucoup pardonné au mystificateur Péladan pour avoir contribué à mettre en lumière quelques jeunes artistes aux aspirations nouvelles », écrivit par exemple le chroniqueur de *La Presse*. Et le *Mercure de France* n'hésita pas à en parler comme de « la grande manifestation de l'année ». Le poète Albert Samain, dans ses *Carnets*, notait qu'il avait vu « des tentatives quelquefois téméraires, le plus souvent dignes d'intérêt »<sup>17</sup>.

La fortune personnelle d'Antoine de La Rochefoucauld avait simplifié l'organisation matérielle du premier Salon. Sa mise à l'écart posa à Péladan un difficile problème, aggravé encore par le refus de Durand-Ruel d'abriter pour la seconde fois une exposition du même genre. Un prêt permit pourtant de résoudre la question d'argent : l'appui d'un conseiller municipal des Champs-Élysées, Quentin-Bauchart, fit aboutir de nombreuses démarches auprès du préfet ; le dôme central du palais des Beaux-

effigies du *Sâr* dominées par le portrait que Marcelin Desbouts — abusivement appelé « marquis » par Péladan — avait déjà exposé au Salon de la Société nationale en 1891, s'attirant de la part du modèle ce jugement dénué de modestie : « Ce portrait du *Sâr* semble venu du Louvre ou du Pitti, par gageure, étonner les murs de cette exposition ; le *Jeune Homme en satin noir* se tiendrait en face de l'*Homme au gant*. Aucun vivant n'a été la matière d'un pareil chef-d'œuvre » (fig. 5).

En 1894 et 1895 eurent lieu les troisième et quatrième Salons : d'ampleur plus réduite, abrités dans une petite salle située 5, rue de la Paix, ils furent financés par un prêteur généreux après qu'on se fût inutilement adressé à trois nobles parmi lesquels certainement le comte Robert de Montesquiou<sup>20</sup>. Sur 83 numéros que comporte le catalogue en 1894 et 106 en 1895 ne figurait aucune révélation, mais les marchands de tableaux manifestèrent ces années-là plus de curiosité pour les œuvres.

Malgré huit mille visiteurs dénombrés le jour du vernissage, le cinquième Salon, celui de 1896, fut certainement le plus médiocre. Pourtant l'affiche qui l'annonçait, offrait une singularité provocante : une femme casquée, sorte de Minerve préraphaélite, y brandissait à bout de bras la tête fraîchement coupée d'un homme barbu, où il n'était pas difficile de reconnaître Emile Zola, lui-même...<sup>21</sup>. La Galerie des arts réunis, 28, avenue de l'Opéra, bénéficia cette année-là, d'une nouveauté, la lumière électrique et les louanges furent générales devant « l'effet de cette clarté de féerie et de rêve ». En revanche le Salon fut privé de la présence du *Sâr* que ses attaques bien connues contre les femmes n'avait pas empêché de se marier et qui se trouvait alors en voyage de noces ; le « mandement » qu'il adressa de Rome à ses chers fidèles ne put racheter cette défection inattendue<sup>22</sup>.

Sixième et dernier, le Salon de 1897 (fig. 6), termina la série des expositions de la Rose-Croix par une sorte d'apothéose. Déjà le



FIG. 6. — Couverture du Catalogue du Salon de 1897.  
Bibliothèque de l'Arsenal. Phot. E. Mar.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MSB	III. c. 11

choix de la salle était heureux puisqu'on fut invité par la Galerie Georges Petit, la plus mondaine de Paris. Une invitation spéciale à la Presse permit de rassembler 191 journalistes, précédant de peu 15 000 invités au vernissage. Parmi les auteurs des 217 œuvres exposées, on retrouve une fois encore les fidèles habitués de Chabas à Osbert et de Khnopff à Valgren; parmi les portraits « tolérés »,



FIG. 7. — E. DELACROIX. — Le Christ mort, finis. Coll. Mus. G. Rouault. Salon de la Rose-Croix, 1897. Phot. E. Max.

deux effigies de *Barbey d'Aurevilly* par Zacharie Astruc, l'ami de Manet, qu'on est un peu étonné de voir figurer dans cette galère. La nouveauté principale consistait dans la présence d'un petit groupe d'élèves de Gustave Moreau; le vieux maître idéaliste, sans vouloir répondre personnellement aux invites du Sâr, avait dû les inciter à profiter de l'occasion. Parmi eux, avec une *Cléopâtre* et une *Judith*, Antonin Bourbon qui devait peu de temps après devenir, auprès de Huysmans, oblat à Ligugé. Mais la personnalité la plus intéressante, celle dont la gloire devait s'affirmer avec le plus d'éclat, c'est Georges Rouault alors âgé de vingt-six ans. Bien que Rouault ait présenté treize ouvrages à ce Salon, ses biographes ont jusqu'ici ignoré sa participation au dernier Salon de la Rose-Croix; pourtant son *Christ mort* (fig. 7) ou son *Baiser de Judas* sont des œuvres qui étaient capables d'insuffler à l'art idéaliste, tel que l'entendait Péladan, sa véritable signification<sup>22</sup>.

Il n'eut malheureusement pas l'occasion de l'affirmer une nouvelle fois, puisque la « geste esthétique de 1897 » ne fut suivie d'aucune autre. L'historiographe du groupe, Larmandie, n'a pas cherché d'explication à cette rupture; « Le Grand Maître prononça la rentrée en sommeil, nullement la dissolution de l'ordre intellectuel et chevaleresque qui avait accompli si brillamment une hexade créatrice et informatrice. Les Rose-Croix n'ont pas l'habitude de discuter les mesures prises par leur chef, confiants qu'ils sont et demeurent, dans les raisons de sa sagesse et dans le réveil de Brunehilde. »

Sans connaître les mobiles exacts de Péladan on peut supposer que sa fantaisie n'excluant pas une certaine lucidité, il fut conscient de l'échec de la tentative qu'il

avait mise sur pied à grand renfort de réclame. A l'exception de deux ou trois fidèles, il n'était pas parvenu à grouper autour de lui cette chevalerie esthétique dont il avait un instant rêvé. Quant à l'art idéaliste?... Déjà dans le catalogue du Salon de 1897 il avait rédigé un appel « à l'honnête visiteur » : « Toi qui entres avec cette question à l'esprit : en quoi ce Salon diffère-t-il des autres? — promène ton regard et constate d'abord l'absence de vulgarité. » Mais tout en insistant sur le caractère mystique et « idéal » des œuvres présentées, il concluait : « Est-ce à dire que tout y soit admirable ou même conforme aux canons ou même un rassemblement prodigieux d'iconostases? Non certes. Je prétends que ce groupement d'efforts idéalistes est un exemple, un enseignement et une protestation contre l'époque. » Conscient d'un malaise, il était peut-être *in petto* d'accord avec ce que les meilleurs critiques avaient dit dès le début et que redisait encore *La Vie Parisienne* du Salon de cette année-là : « Il est simplement ennuyeux par ses innombrables contrefaçons : contrefaçons des quattrocentistes, contrefaçons des maîtres flamands, contrefaçons de Turner, contrefaçons de Gustave Moreau<sup>23</sup>. » Plutôt que de laisser s'enliser la tentative dans l'indifférence, Péladan préféra la clore sur un relatif succès<sup>24</sup>.

Les partis pris du Sâr, la phraséologie de son esthétique trop détachée des problèmes techniques n'avaient pas permis de dégager une doctrine d'art cohérente, des Salons de la Rose-Croix. Les artistes qui pouvaient apporter une solution se détournèrent pour la plupart d'exhibitions qu'ils ne prenaient pas au sérieux. Car la peinture telle que la rêvaient les Rose-Croix, c'est au fond celle que réalisaient non loin d'eux des hommes qu'ils ne surent pas retenir, comme Filiger ou Emile Bernard, ou qu'ils ne surent pas attirer, comme Maurice Denis. Les Nabis, embarrassés eux aussi par le goût un peu puéril des mystères initiatiques, recherchaient de leur côté un mysticisme esthétique et pratiquaient d'une manière identique un équilibre difficile entre une naïveté idéaliste et d'artificielles complications, reflets de la littérature contemporaine.

En cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle si riche en révolutions esthétiques, la vraie peinture allait s'engager dans des directions différentes de celle que lui indiquait Péladan. Et pourtant il a voulu combattre l'impressionnisme et le naturalisme confondus dans ses anathèmes, et dégager l'art d'une imitation stricte du réel; par là, n'a-t-il pas contribué à le diriger vers des ambitions qui seront les siennes au XX<sup>e</sup> siècle? J. L.

#### SUMMARY: The Rosicrucian Salons

At the end of the 19th century Joséphine Péladan, an obscure but not untalented writer, sought to revive the Rosicrucian esoteric movement for his own ends.

Péladan wished to replace the art of his time, which he considered decadent, by a noble idealistic form of art, that would exclude naturalist and contemporary subjects. With this aim in mind he founded a new Salon that opened for the first time on March 10th 1892 and aroused great curiosity. This Salon, however, disappointed both lovers of the eccentric (being more sober than the circumstances of its opening would have led one to suppose), and amateurs of good painting, since the best artists ignored the Sâr appeal. The same fate befell the five following Salons, and Péladan, realizing his semi-failure, abandoned his experiment in 1897. But new blood had nevertheless been introduced that year by a tiny group of pupils of Gustave Moreau, among whom was the young Georges Rouault. Furthermore, among the artists exhibiting at the Rosicrucian Salon, names like Eugène Grasset, Armand Point, Carloz Schwage, F. Khnopff, Georges Minne, Félix Vallotton and Toorop are proof that this experiment was not entirely vain. It was eventually to merit a place of importance in the artistic effervescence, around contemporary movements like that of the Nabis that characterized the end of the 19th century.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MSB	III. c. 11

## NOTES

1. Les Salons de la Rose-Croix ont été rarement mentionnés par les historiens d'art. Seul à notre connaissance, Jonh REWALD leur a consacré deux pages dans *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, The Museum of modern art, 1956, p. 514-516. Une chronique malheureusement souvent imprécise et de caractère quasi hagiographique a été laissée par un des principaux témoins : C. de Larmandie, *L'Entracte idéal*, Chacornac, 1903. Sur Péladan, on consultera encore une biographie objective, à côté de tant d'ouvrages fantaisistes : R. L. DOYON, *La douloureuse aventure de Péladan*, A la Connaissance, 1946 (mais l'auteur cite à peine les Salons). L'ouvrage le plus complet mais de tendances occultistes est celui du Dr Ed. BERTHOLET, *La pensée et les secrets du Sâr J. P.*, Lausanne-Paris, Ed. rosicrucienne (t. III, l'action artistique de P.), 1955.
2. Définition de PÉLADAN en tête de son roman *Cœur en peine*, 1890, p. XIII.
3. D'abord dans *L'Artiste* puis dans la *Revue du Monde latin* (1885) et dans *Le Clairon* (1889); les « salons » de PÉLADAN ont été réédités par lui en volume à partir de celui de 1882.
4. PÉLADAN, *Comment on devient artiste*, 1894, p. 160, et *La Queste du Graal*, 1892, p. X.
5. Du grec *ochlos* : la foule, la multitude.
6. PÉLADAN écrit d'ailleurs « Lenhardt » et « Boeckling ».
7. Cette liste à la Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Péladan, Ms 13205, pièce 171.
8. Burne-Jones préféra exposer aux salons officiels malgré l'invitation précise qui lui fut adressée et renouvelée : « Si le grand maître veut bien en 1893 faire au second salon de la Rose+Croix l'honneur de quelque-une de ses œuvres, je lui promets quelque invention digne de l'Ordre et de lui, et qu'il sera traité avec d'autres honneurs qu'en ce Champ-de-Mars où on le mêle à tous le monde. » (*La Rose+Croix*, organe trimestriel, 2<sup>e</sup> fasc. 1892.) Sur Burne-Jones en France, cf. J. LETHÈVE, *La Connaissance des préréphaélites en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959).
9. Les 5 articles publics de la règle des Roses+Croix (sic) *esthètes* (in *Le Salon de Joséphin Péladan*, 10<sup>e</sup> année, le 14 mai 1891.) Cf. *Règle du second Salon de Rose+Croix* (in *La Rose+Croix*, organe trimestriel de l'Ordre 2<sup>e</sup> fasc., 1892); *Salons de la Rose+Croix, règles et monitoires*, DENTU, 1891; *Constitutions de la Rose+Croix, le Temple et le Groul*, Paris, Secrétariat, 2, rue de Commaille, 1893.
10. L'exclusion des femmes empêcha la présence d'artistes qui auraient pourtant exposé des œuvres conformes à l'idéal de Péladan, telle Jeanne Jacquemin, comme le remarquait A. Dayot dans *Le Figaro illustré* d'avril 1892.
11. Pour être complet, il ne faudrait pas omettre qu'à l'occasion des différents Salons, Péladan organisa des concerts et des conférences et fit jouer des pièces de sa composition.
12. Les différents Salons ont été l'objet de catalogues, aujourd'hui devenus rares; on les trouve reliés en un volume à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 8°NF. 82530, Rés.
13. Charles Filiger (1863-1928) que ne citent pas les répertoires habituels d'artistes est un peintre assez mystérieux. Cf. André Breton, in *Arts*, 2 novembre 1951 et B. Dorival, in *Musées de France*, décembre 1950, p. 241-251 : nous nous séparons de ce dernier qui veut qu'on écrive Filiger (avec deux l) sur la foi de l'acte de décès du peintre; mais tous les documents contemporains écrivent ce nom avec un seul l.
14. Sur la « trahison » de la Rochefoucauld, cf. *La Rose+Croix...*, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> fasc., 1892. Ce peintre fonda avec Jules Bois la revue *Le Cœur* où, avec les sciences occultes, il défendit l'art de Filiger, de Signac et de Redon.
15. J. Lorrain, *La Petite Classe*, 1895, p. 65.
16. Sur l'art de Trachsel, cf. Stuart Merrill, *A. T.* (in *La Plume*, 1<sup>er</sup> février 1893).
17. *La Presse*, 12 mars (sous la signature d'A. Tavernier); *Mercur de France*, mai 1892. Parmi d'autres articles, il faut citer R. de La Sizeranne, *Rose+Croix, préréphaélite et esthète* (in *Le Correspondant*, 25 mars 1892); A. Samain, *Carnets. Mercure de F.*, 1939 (la date de 1887 donnée par l'éditeur est évidemment erronée).
18. « La geste esthétique » : l'expression empruntée au vocabulaire du Moyen Age fut en général mal comprise et on la mit naturellement au masculin.
19. *Le Salon de Joséphin Péladan*, 10<sup>e</sup> année, Dentu, 1891, p. 5. Le portrait est aujourd'hui au Musée d'Angers.
20. Larmandie, *L'Entracte idéal*, p. 72, le nomme le « Marquis de Tournesol ».
21. Cette affiche, dessinée par Armand Point, fut gravée par Léonard Sarlius (reprod. in *Cahier du Collège de pataphysique*, 10, 1953). Th. Natanson s'est moqué de cette affiche in *R. Blanche*, 1<sup>er</sup> avril 1896, p. 336.
22. Parmi les nouveaux exposants de 1896, on relève le nom de Jean de Caldain qui comme Antonin Bourbon et Rouault fit partie du groupe d'artistes que J. K. Huysmans voulait réunir à Ligugé; Caldain devint vingt ans plus tard son secrétaire et il fut quelque temps le collaborateur de Forain.
23. La participation de Rouault au Salon de la Rose-Croix n'a pas été signalée jusqu'ici par ses biographes. Les œuvres qu'il exposa sous les numéros 152 à 164 du catalogue étaient les suivantes : *Déposition de Croix*, *Jesus parmi les docteurs*, *L'Enfant prodigue* (esquisse), *L'Enfant prodigue* (carton), *Le Baiser de Judas* (carton), *Christ mort* (carton), *Citharède* (dessin), *Adoration des bergers*, *Parabole du Prodigue*, *Baiser de Judas*, *Portement de croix*, *Vision nocturne*, *Vision diurne*. *Le Baiser de Judas* et *Le Christ mort* appartiennent toujours à la collection de Mme G. Rouault; *L'Enfant prodigue* a été reproduit par J.-T. Soby, *G. R.*, New York. The Museum of modern art, 1945, p. 8.
24. *La Vie Parisienne*, 13 mars 1897.
25. En Belgique, l'action de Péladan se prolongea grâce au peintre Jean Delville « consul de la Rose+Croix ». *L'Art moderne de Bruxelles* (20 mars 1898) signale l'ouverture de la « geste 3<sup>e</sup> des salons d'art idéaliste » à la Maison d'art.