



## Baudelaire e la noia della scultura

Il celebre XVI capitolo della recensione al Salon del 1846 di Charles Baudelaire ha ricevuto da tempo le dovute esegesi: dal lontano, ma sempre affascinante, saggio di Marcel Raymond, a quello di Wolfgang Drost, fino ai più recenti di Cassandra Hamrick e Arnold Cusmariu.<sup>1</sup> Né si dimenticano altri importanti interventi nel contesto di trattazioni tematiche più ampie, da Jean Pommier a Jean Starobinski, da Claude Pichois a Pierre-Georges Castex, da Mariagrazia Messina ad Alex Potts. Non potrò dunque che avanzare qualche osservazione, non più che marginale.

Al tempo del Salon del 1846 Baudelaire aveva appena compiuto 25 anni, e aveva pubblicato il suo primo saggio di critica d'arte in occasione del Salon dell'anno precedente. Di impostazione molto convenzionale, il resoconto del 1845, nel breve VII capitolo dedicato alla scultura, aveva celebrato su tutti, vincendo un dichiarato pregiudizio sciovinista, Lorenzo Bartolini e la sua *Ninfa dello scorpione* (fig. 1). Per gusto, nobiltà e grazia, questo era per Baudelaire «le morceau capital» dell'esposizione,<sup>2</sup> giudizio non del tutto condiviso da Théophile Thoré e ancor meno da Théophile Gautier, entrambi critici da lui stimati, i quali anteponevano di gran lunga la *Frine* di James Pradier (fig. 2).<sup>3</sup>

Noteremo due passaggi del brano baudelairiano sullo scultore toscano.

Il primo: «Nous savons que quelques-uns des *sculpteurs* dont nous allons parler sont très-aptés à relever les quelques défauts d'exécution de ce marbre [della *Ninfa* di Bartolini], un peu trop de mollesse, **una** absence de fermeté».<sup>4</sup> La parola *sculpteurs* è posta in corsivo, palesemente per evidenziarne il carattere di citazione e di rarità: come è già stato segnalato,<sup>5</sup> essa infatti proviene dal commento al Salon del 1767 di Denis Diderot, il quale, parlando di Au-

gustin Pajou, aveva coniato il termine *sculpterie* per designare in senso dispregiativo «tout ce qui n'est pas de la sculpture».<sup>6</sup> Baudelaire userà ancora una volta questo neologismo, che Diderot attribuiva a «un homme du peuple», nel Salon del 1846, per indicare tutta la dannata schiera degli scultori che non fossero Michelangelo o pochi altri.<sup>7</sup>

Il secondo. La frase che chiude l'elogio di Bartolini rivela un primo pensiero generale di Baudelaire: «Moins l'ouvrier se laisse voir dans une œuvre, et plus l'intention en est pure et claire, plus nous sommes charmés».<sup>8</sup> Oltre a parafrasare l'antico paradigma dell'*ars est celare artem*, questa sentenza evoca il non rimarginabile *vulnus* dell'«esercizio meccanicissimo» per il quale la scultura si era scoperta indifesa, nel certame con la pittura, di fronte agli strali di Leonardo. Agli enunciati di quel suo «faro» Baudelaire si conformerà, come vedremo, sancendo che la pittura «est un art de raisonnement profond».<sup>9</sup> Se nella scultura vi è dissimulazione, questa sta solo nell'eccesso di prosaico virtuosismo tecnico con il quale, secondo il poeta, l'«ouvrier» cela le proprie debolezze di concezione.<sup>10</sup>

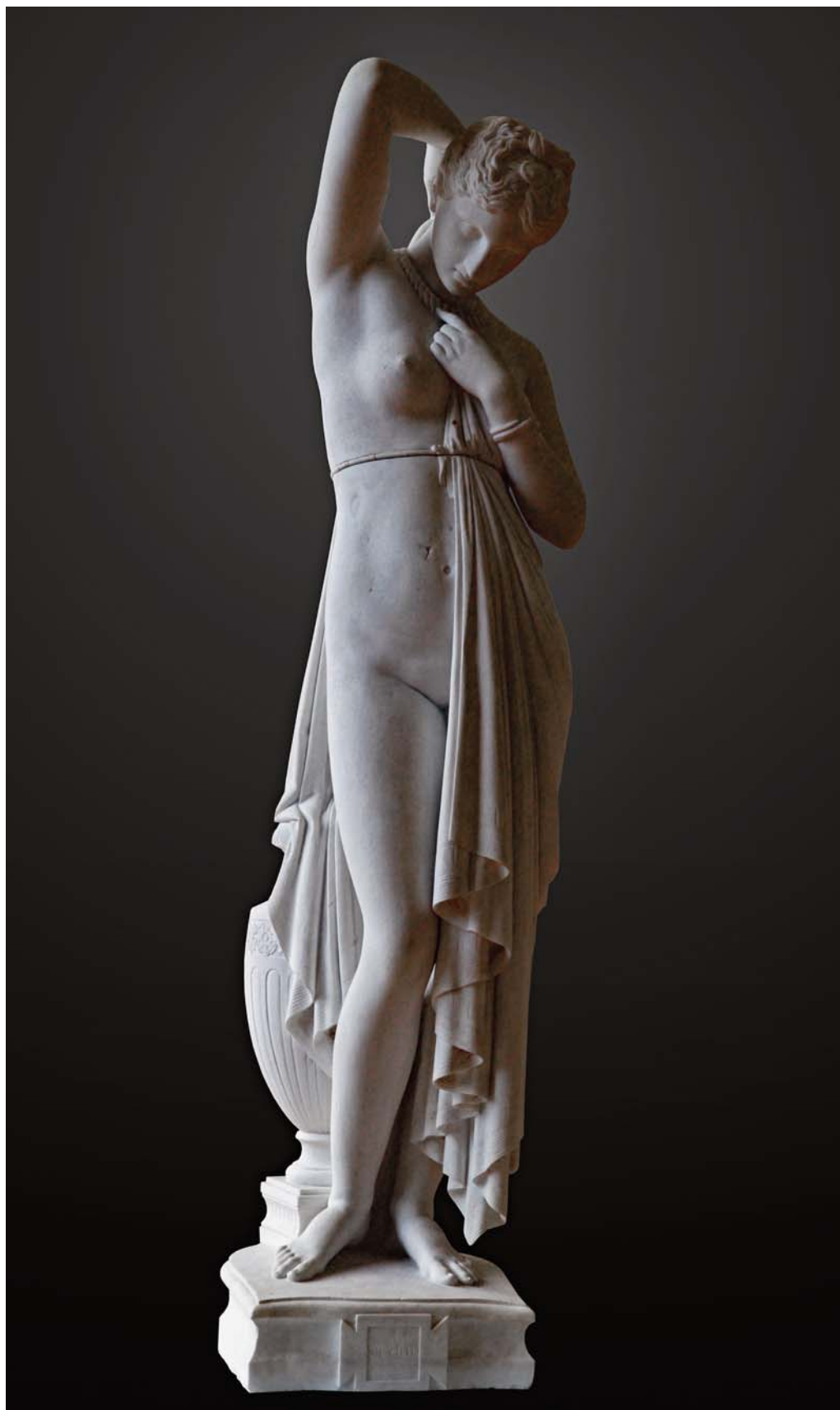
Nel 1846 il resoconto baudelairiano del Salon si presenta in una forma completamente diversa. Introdotto dall'ambiguamente ironica dedica-pamphlet «Aux bourgeois», che qui lasceremo da parte per la sua pertinenza a prospettive di ordine storico-sociale o, al limite, museologico,<sup>11</sup> il volume si ripartisce in diciotto capitoli, tutti con una declaratoria d'argomentazione, che infonde così all'insieme un'apparenza trattatistica.

Come è stato detto,<sup>12</sup> tre di questi si distinguono per una diversa struttura sintattica, con lo scopo di annunciare temi estetici più generali. Il I: «A quoi bon la

1. Lorenzo Bartolini, *Ninfa dello scorpione*, 1843-1844, Parigi, Musée du Louvre

2. James Pradier,  
*Frine*, 1845,  
Grenoble, Musée

3. James Pradier,  
*La Poésie légère*,  
1846, Nîmes,  
Musée des Beaux-  
Arts



critique?»; il II: «Qu'est-ce que le romantisme?»; il XVI: «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse». A questa osservazione aggrungeremo che, mentre i primi due titoli adottano esplicitamente la forma interrogativa diretta, e perciò prospettano un interlocutore (il lettore, o l'autore stesso), il terzo si pone invece come un'argomentazione affermativa, senza possibile dibattito.

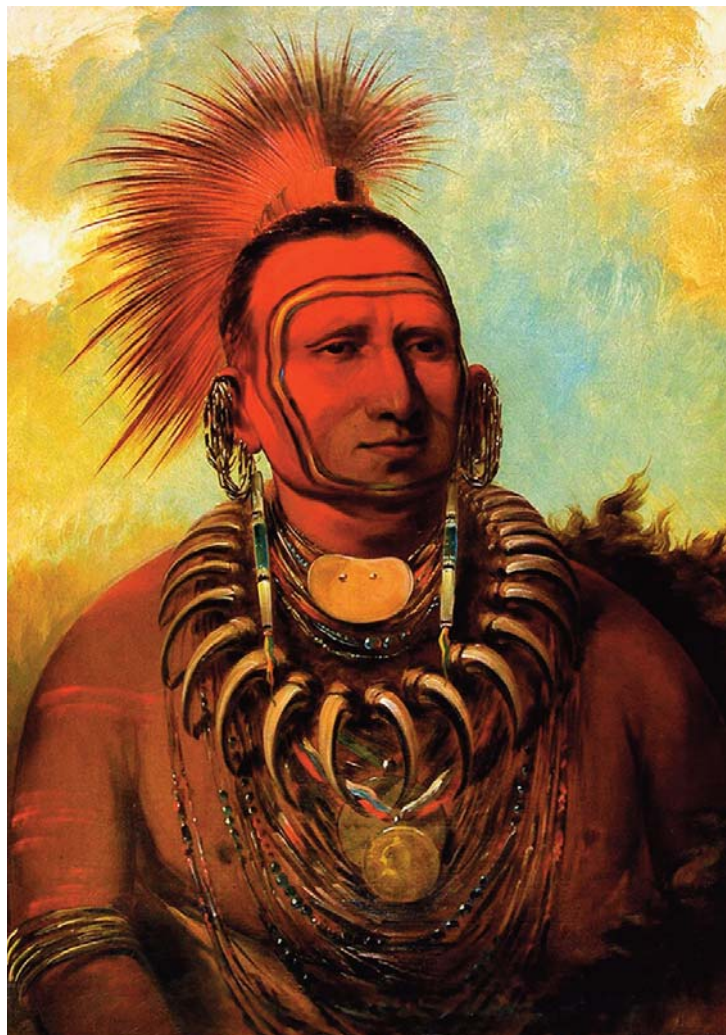
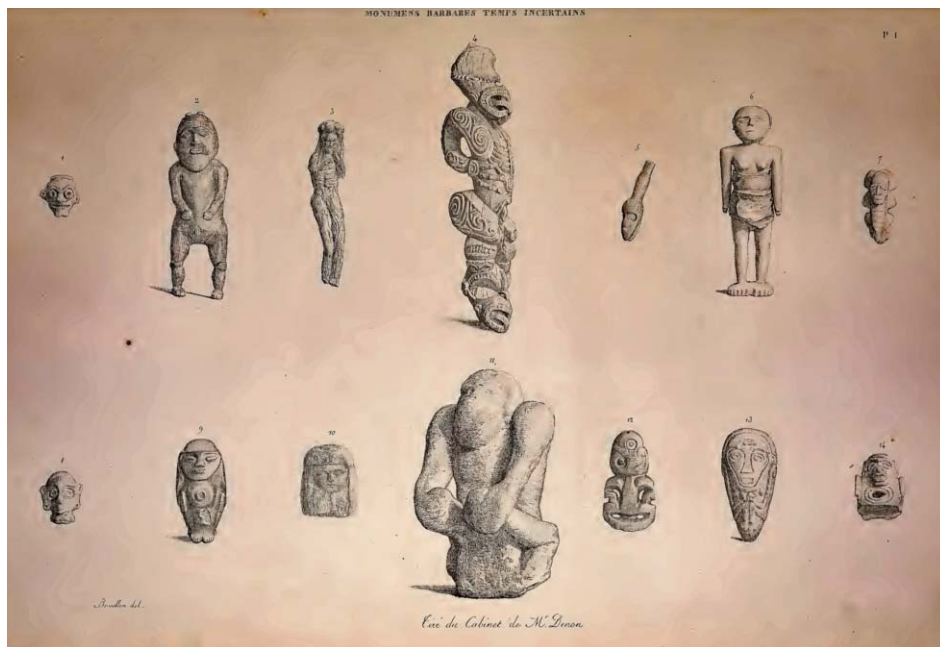
Prima di scendere nel dettaglio delle opere di scultura esposte, nessuna delle quali si salva da ingenerosi giudizi, neppure la *Poésie légère* (fig. 3), il nuovo acclamato marmo di Pradier – ma dileggiato in un volumetto cui aveva collaborato lo stesso poeta (fig. 4)<sup>13</sup> –, Baudelaire antepone quei sei paragrafi diventati celebri. Tanto celebri che possiamo limitarci a riassumerli brevemente.

Il corsivo della frase d'apertura – «*L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps*» – segnala, nuovamente, il prelievo da un testo altrui. Questa volta la fonte è un commento di Dominique Vivant Denon,<sup>14</sup> pubblicato postumo, a un «bloc de granit, de grandeur humaine, représentant un homme»: un monumento, scrive Denon, «dont l'origine se perd dans la nuit des temps». Riprodotto alla Tavola I dedicata a «Fétiches et autres productions de l'art, chez les anciens américains et chez des peuples à peine civilisés», il monumento viene assimilato a testimonianze di un'incerta epoca barbarica e di civiltà semi-selvagge (fig. 5).<sup>15</sup> Perciò è conseguente la celebre chiosa di Baudelaire: «c'est donc un art de Caraïbes». <sup>16</sup> Presterebbe attenzione alla forma «de» e non «des» Caraibi: la scultura non è un'arte prodotta da selvaggi cannibali delle Antille, bensì un'arte adatta a una civiltà di trogloditi, che nutre di feticci le proprie idolatrie.

Certamente quella di Baudelaire appare una sentenza di condanna. Tuttavia, come si sa, il poeta non procede su percorsi lineari. Di fronte a George Catlin e a quel suo capo tribù d'America (fig. 6), egli non nega di subirne un enorme fascino: «Par







leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique». <sup>17</sup> Ma è solo uno spiraglio, per di più sul filo dell'ironia. Altrove Baudelaire rileva la necessità di un ritorno a semplificazioni infantili, primordiali, primitive. Nel VII capitolo «De l'idéal et du modèle», come aveva individuato Jean Pommier, <sup>18</sup> egli trascrive quasi alla lettera un brano dell'*Histoire de la peinture* di Stendhal:

L'artiste sublime doit fuir les détails; mais voilà l'art qui, pour se perfectionner, revient à son enfance. Les premiers *sculpteurs* aussi n'exprimaient pas les détails. <sup>19</sup>

Il est curieux de remarquer que, guidé par ce principe, – que le sublime doit fuir les détails, – l'art pour se perfectionner revient vers son enfance. – Les premiers *artistes* aussi n'exprimaient pas les détails. <sup>20</sup>

Noteremo, nella trasposizione del modello stendhaliano, la sostituzione del soggetto dell'ultima frase: per Baudelaire, in un processo di ricerca del sublime, non può esservi un posto riservato ai soli scultori. Con altre proposizioni, talora innescate dalla critica di Théophile Gautier, in par-

ticolare dalla recensione al Salon del 1844,<sup>21</sup> il poeta prosegue nel suo verdetto. In quanto analogia diretta della natura – rispetto alla pittura «la sculpture se rapproche bien plus de la nature», osservazione condivisa con Gautier –,<sup>22</sup> talvolta addirittura suo sostituto, la scultura ha un impatto immediato sulle persone semplici, vedi ignoranti, come «nos paysans eux-mêmes, que réjouit la vue d'un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné».<sup>23</sup> Appropriandosi di alcuni luoghi tipici della trattatistica rinascimentale, leonardesca in particolare, Baudelaire si avventura poi in argomenti propri del 'paragone' e del 'primato' tra le arti. Brutale e prosaica per la sua stessa natura materiale, la scultura, pur sottoposta alla certezza del tatto, a un tempo sfugge:<sup>24</sup> all'osservatore, per i troppi punti di vista che essa offre, e all'autore stesso, che non riesce a far riscontrare i propri intenti con l'occasionalità delle infinite possibili percezioni, e che può essere persino sorpreso e sopraffatto da un lampo di un'impresvisa bellezza. Ecco dunque sancita la superiorità della pittura, che «est un art de raisonnement profond» – affiora il leonardesco «maggior discorso mentale» –, e che «demande une initiation particulière».<sup>25</sup> Tuttavia – Baudelaire lo ammette –, la scultura ha attraversato epoche di «magnifique développement».<sup>26</sup> Quali siano questi momenti sublimi egli lo dirà nel Salon del 1859, sul quale torneremo: la misteriosa sacralità dell'antico Egitto, la fascinosa misura dell'antica Grecia, la prodigiosa arte di Michelangelo, la maestria dei settecentisti francesi. In precedenza, 1855-57, nel sin troppo celebre pantheon de *Les Phares*, avevano conquistato una loro strofa, unici scultori, Michelangelo – per la verità più come pittore del *Giudizio* **sistino** e Pierre Puget, il Michelangelo di Francia – malinconico «homme débile et jaune», ma superbo per aver saputo cogliere la bellezza di villani ed ergastolani.<sup>27</sup> Eppure anche in queste epoche magnifiche la scultura è sorella minore, al servizio della pittura e dell'architettura: «Les ca-

thédrales montent vers le ciel, et comblent les mille profondeurs de leurs abîmes avec des sculptures, qui ne font qu'une chair et qu'un corps avec le monument».<sup>28</sup> Oppure le statue popolano i giardini, come a Versailles, dove ombreggiano nelle verzure o scintillano sotto i diamanti di luce delle acque. Quindi, in conclusione, la scultura o è un'ancella, o è solitaria come un totem tribale: «A toutes les grandes époques, la sculpture est un complément; au commencement et à la fin, c'est un art isolé».<sup>29</sup> Chiusi nel '46 i battenti del Louvre, e superata l'Esposizione Universale del '55, alla quale Baudelaire dedicò tre articoli,<sup>30</sup> fondamentali nello sviluppo della sua «méthode de critique», ma privi di spunti pertinenti al nostro tema, egli tornò a commentare un Salon nel 1859.<sup>31</sup> Wolfgang Drost, che ha dedicato un attento studio a questo nuovo testo, lo ha interpretato quale un «revirement», una retromarcia rispetto alla presunta radicale avversione alla scultura espressa dal poeta nel '46.<sup>32</sup> Mi sento di condividere questo giudizio, solo qualora si riesca a intendere lo spazio dell'immaginazione in cui Baudelaire vede animarsi la sua nuova visione della scultura. Questa volta egli ha modo di apprezzare alcune opere: l'*Andromède* di Jules Franceschi,<sup>33</sup> che egli difende dall'accusa di plagio michelangiolesco; il *Saint-Sébastien* di Just Becquet;<sup>34</sup> e soprattutto il gruppo *Jamais et Toujours* di Émile Hébert (fig. 7),<sup>35</sup> la cui figura di scheletro è postillata, secondo il gusto ossimorico proprio del poeta,<sup>36</sup> come un «fantôme [...] plein de vide».<sup>37</sup> A queste statue, tutte accomunate dal protagonismo di un corpo in volo, sollevato, rapito, esalante, Baudelaire ne aggiunge due non presenti all'esposizione, entrambe di Ernest Christophe, ed entrambe legate a componimenti scritti dal poeta nello stesso '59. La prima è *Comédie humaine* (fig. 8), in seguito rinominata *Le Masque*,<sup>38</sup> in omaggio al titolo del poema baudelairiano che dalla statua traeva spunto.<sup>39</sup> Questa esibisce un affascinante corpo femminile, potente e snello, di una bellezza rinascimen-

4. Raymond Pelez, *La Poésie légère*, in 1846. *Le Salon caricatural*, Charpentier, Paris 1846, p. 24

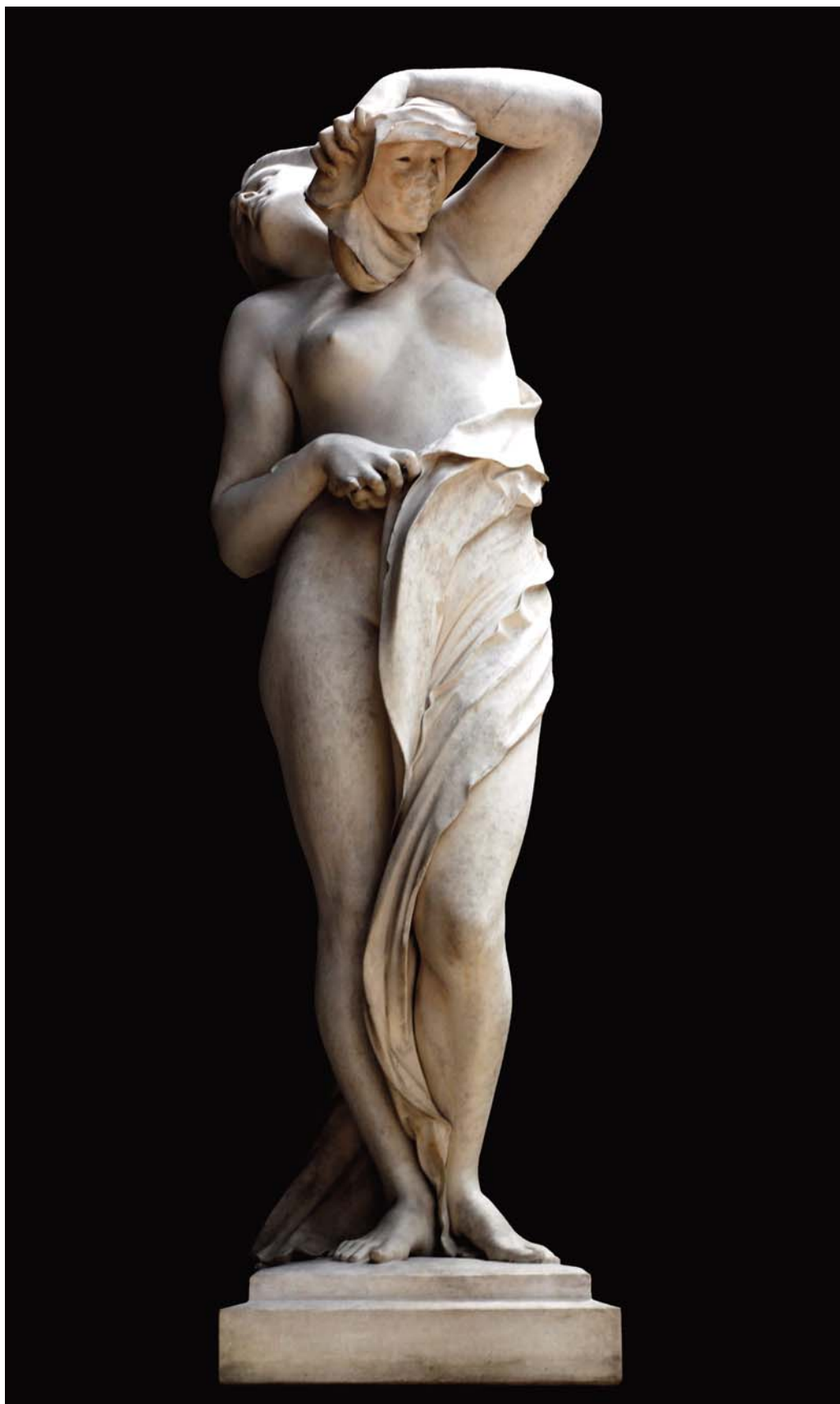
5. Pierre Bouillon, *Monumens barbares temps incertains*, in Vivant Denon, *Monuments des arts du dessin...*, I, Brunet Denon, Paris 1829, tav. 1

6. George Catlin, *Shon-ta-yi-ga (Petit-Loup)*, 1845, Parigi, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac



7. Émile Hébert,  
*Jamais et Toujours*,  
1859, Providence,  
Rhode Island  
School of Design  
Museum (photo:  
Courtesy of the  
RISD Museum,  
Providence, RI)





8. Ernest  
Christophe,  
*Comédie humaine*  
(*Le Masque*), 1859,  
Parigi, Musée  
d'Orsay





9. Étienne Duval, da *Danse macabre* di Ernest Christophe, in Féli Gautier, *Charles Baudelaire 1821-1867*, Éditions de la Plume, Paris 1903, p. 85

10. Ernest Christophe, *Danse macabre*, 1859, in Ernest Raynaud, *Le Cinquantenaire de Charles Baudelaire*, Maison du livre, Paris 1917, frontespizio

tale per forza ed eleganza, di una bellezza voluttuosa, da ghermire girandole attorno, in un eccitante crescendo. Ma quando il desiderio tocca il culmine e la statua, come quella di Pigmalione, sta per farsi carne, ecco che cade la maschera dell'arte, cadono le sue menzogne, e si disvela la verità. Quella bellezza divina, riversa nelle lacrime, mostra il suo mistero: il male della vita, il dolore di un vissuto che si prolunga in un domani senza fine.

La seconda è *Danse macabre*, un bozzetto di Christophe per una statua raffigurante uno scheletro agghindato per un ballo, noto attraverso una riproduzione grafica e una fotografia di quando apparteneva a Robert de Montesquiou (fig. 9-10).<sup>40</sup> La fama del corrispondente poema di Baudelaire, dedicato allo scultore,<sup>41</sup> e il numero delle sue interpretazioni sono tali che non v'è bisogno di dilungarvisi. Noteremo soltanto



che, come nel caso precedente, anche qui l'ecfrasi di un'allegoria delle ingannevoli finzioni della vita è costruita da Baudelaire intorno a una scultura.

Se ora risaliamo all'inizio dell'VIII capitolo del *Salon de 1859* dedicato alla scultura (divenuto il IX nell'edizione del 1868), troviamo, secondo lo schema già adottato nel *Salon de 1846*, una parte introduttiva di carattere generale, nella quale Baudelaire, con una magnifica prosa metaforica e "figurativa", espone la sua visione della scultura, che si conclude con un rigo isolato, quasi un titolo: «Tel est le rôle divin de la sculpture».<sup>42</sup> Nei cinque paragrafi precedenti egli indicava chiaramente quali fossero, a suo giudizio, i temi e i contesti di pertinenza della scultura: per lui, spettatore *rêveur*, il palcoscenico della finzione scultorea è essenzialmente fisso, buio, arredato di silenzi, attraversato da fantasmi,

dove gli squarci di luce sono solo illuminazioni sul passato.

Ecco le statue di Baudelaire, nell'ordine:

– Arpocrate, che, solenne nell'oscurità di una biblioteca, ordina il silenzio, mentre nella penombra vegliano i fantasmi di Apollo e delle Muse;

– la Malinconia, che non lenisce la propria pena neppure nella densa ombra di un giardino;

– il Lutto, che attende, mentre dal profondo di una cappella diruta uno scheletro si erge sul suo sepolcro;

– la Bellezza, Venere scintillante di acque e luci, che appartiene a giardini d'un tempo che fu, perché oggi l'abuso del marmo ha estinto l'immaginazione, mutando ogni cosa in fantasmi di pietra;

– il Monumento, *sursum ad sidera*, che fissa leggende di gloria in immobili colossi.

Insomma, conclude Baudelaire, la statua «vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre». <sup>43</sup>

Se l'arte è «une mnémotechnie du beau», come il poeta aveva scritto nel 1846, <sup>44</sup> a maggior ragione può esserlo la scultura, che, in virtù della «dureté de la matière employée», <sup>45</sup> assicura la persistenza dei suoi significati. È un luogo comune, dalla trattatistica rinascimentale fino a Théophile Gautier: «A cause de ces conditions de solidité et de durée, la sculpture est vraiment un art divin, héroïque et royal». <sup>46</sup> Ancora una volta Baudelaire calca Gautier, ma volgendone in ambiguità la sentenza: «la sculpture, la vraie, solemnise tout, même le mouvement; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel». <sup>47</sup> Perciò, celebrazione e morte al tempo stesso, questo è il «rôle divin» della scultura.

Questa ambigua considerazione che il poeta ha della scultura si rivela anche dalla collazione dei testi del '46 e del '59. Riprendiamo il celebre *incipit* del '46: «*L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps*», che nel '59 viene ripetuto, ma non più in apertura, con alcune varianti: «Singulier art [la scultura] que celui qui s'en-

fonce dans les ténèbres du temps». <sup>48</sup> La sostituzione del verbo «se perd» con «s'enfonce», per cui lo smarrimento diventa un inabissamento, è significativa. E ancor più lo è quella della formula, relativamente stereotipa, «*la nuit des temps*», con «les ténèbres du temps», dove la parola “ténèbres”, stando anche ai lemmi dei dizionari normativi di Émile Littré e di Pierre Larousse, <sup>49</sup> designa, in senso letterale, la completa assenza di luce: il che sottintende un'interpretazione della scultura ribaltata rispetto a quella di Gautier, che per la scultura reclamava, nel 1844, «le soleil; – le soleil, c'est le vêtement du marbre», <sup>50</sup> o rispetto a quella di Thoré, che nel '45 sosteneva che «la statuaire exige l'espace et la grande lumière». <sup>51</sup> In senso figurato “ténèbres” indica uno stato di ignoranza, quella – per l'appunto – del contadino, del selvaggio, dell'uomo primitivo, che non hanno esitazioni dinanzi alla scultura, la quale, invece, lascia stupefatto un «esprit civilisé». <sup>52</sup> Nel linguaggio poetico “ténèbres” significa oscuramento della vista, quella cecità che induce l'uso del tatto, attributo canonico della scultura, mentre la pittura è «un mystère singulier qui ne se touche pas avec les doigts», come aveva scritto Baudelaire nel '46; <sup>53</sup> ma nel '59 egli resta ammirato da «ces yeux sans prunelles», dallo sguardo vuoto delle statue, «fantômes immobiles». <sup>54</sup> “Ténèbres” sono anche la parte nascosta dell'animo umano, paura, abisso, orrore, e infine morte. In chiusura delle loro voci, sia Littré che Larousse rubricano l'espressione «œuvre de ténèbres» per indicare un'opera diabolica, ispirata dal demonio, infernale. «C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!»: <sup>55</sup> in definitiva le “tenebre della scultura” colgono appieno un tema centrale delle *Fleurs du mal*, che, ricordiamolo, al momento del Salon del '59, erano uscite in prima edizione da due anni.

È evidente che dalle *Fleurs* non si può prescindere. Abbiamo già menzionato *Les Phares*, *Le Masque* e *Danse macabre*. Si possono aggiungere almeno altri sette componimenti in cui, in modo più o meno

esplicito, è presente la scultura. Ne *L'Idéal*, del 1851,<sup>56</sup> è nuovamente evocato Michelangelo, stavolta come scultore della *Notte*: posta a fianco di Lady Macbeth, la potente statua medicea si fa simbolo di quella bellezza tragica e torbida alla quale ambiva il cuore del poeta. Ne *La Beauté*, del 1857,<sup>57</sup> la figura allegorica è sì una statua, un «rêve de pierre», ma incompresa come una sfinge. La statua, dal cuore di marmo, è disumana nella sua fissità, un'immagine questa che Baudelaire riproporrà nel poemetto in prosa *Le Fou et la Vénus*, edito nel 1862, prima di confluire ne *Le Spleen de Paris*.<sup>57</sup> La statua, insomma, non ha sentimenti: «jamais je ne pleure et jamais je ne ris». Illuminante, infine, è *Spleen II* («J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans».)<sup>59</sup> Stipo di ricordi, piramide, sacello, cimitero senza luna, il poeta sprofonda nella noia, figlia dell'uggiosa inedia: «L'ennui [...] prend les proportions de l'immortalité». Ma se ci ha detto, poc'anzi, che la prero-

gativa della scultura è dare eternità, allora Baudelaire può identificare l'«ennui» con la scultura. E difatti il poeta, materia viva ormai priva di impulsi verso la vita, si muta in una vecchia sfinge di granito, immortale, dimenticata in un Sahara brumoso, che canta solo al calar del sole. Ecco l'ennesimo ribaltamento: questa statua della sfinge serotina si fa calco negativo della mitica statua colossale di Memnone, la quale si animava e parlava quando era sfiorata dai raggi dell'aurora. La statua si inabissa nella notte: specularmente, l'«ennui» rima con «nuit».<sup>60</sup> Il famoso titolo del 1846, «la sculpture est ennuyeuse», dunque, era davvero una sentenza di condanna? o piuttosto, al pari dell'«Ennui! ce monstre délicat»,<sup>61</sup> pianura profonda e deserta nella quale si manifesta il poeta, non poteva essere l'espressione – in forma ossimorica, come a lui era caro – di una fascinazione inconfessabile in modo diretto?

#### Note

- <sup>1</sup> M. RAYMOND, *Baudelaire et la sculpture*, in *Journées Baudelaire*, Actes du colloque (Namur-Bruxelles, 1967), Académie Royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles 1968, pp. 66-74; W. DROST, *L'Évolution du concept baudelairien de la sculpture*, «Gazette des Beaux-Arts», 136, septembre 1994, pp. 39-52; L.C. HAMRICK, *Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps*, in «Nineteenth-Century French Studies», 35, 1, *Sculpture et poétique: Sculpture and Literature in France, 1789-1859*, (Fall 2006), pp. 110-131; A. CUSMARIU, *Baudelaire's Critique of Sculpture*, in «Journal of Aesthetic Education», 49, 3, (Fall 2015), pp. 96-124.
- <sup>2</sup> [C.] BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1845*, Jules Labitte, Paris 1845, p. 67.
- <sup>3</sup> T. THORÉ, *Le Salon de 1845, précédé d'une lettre à Béranger*, Alliance des Arts, Paris 1845, pp. 154-156; T. GAUTIER, *Salon de 1845 (Huitième article)*, in «La Presse», 18 avril 1845.
- <sup>4</sup> BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1845*, cit., pp. 67-68.
- <sup>5</sup> HAMRICK, *Baudelaire et la sculpture*, cit., p. 122.
- <sup>6</sup> D. DIDEROT, *Salon de 1767*, in ID., *Ceuvres complètes. X. Salons*, vol. III, J.L.J. Brière, Paris 1821, p. 82.
- <sup>7</sup> [C.] BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1846*, Michel Lévy Frères, Paris 1846, p. 116.
- <sup>8</sup> BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1845*, cit., p. 68.
- <sup>9</sup> BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1846*, cit., p. 115; «[la peinture] c'est un art complexe», aveva scritto Théophile GAUTIER (*Salon de 1844. VII*, in «La Presse», 3 avril 1844).
- <sup>10</sup> «Cette préoccupation excessive du métier absorbe aujourd'hui nos sculpteurs comme nos peintres» (BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1845*, cit., p. 67).
- <sup>11</sup> Come punto di partenza è sempre valido A. BECQ, *Baudelaire et "l'Amour de l'Art": La dédicace "aux bourgeois" du Salon de 1846*, in «Romantisme. Revue du Dix-neuvième siècle», 17-18, 1977, pp. 71-78.
- <sup>12</sup> HAMRICK, *Baudelaire et la sculpture*, cit., p. 111.
- <sup>13</sup> 1846. *Le Salon caricatural. Critique envers et contre tous*, Charpentier, Paris [avril 1846], attribuito alla collaborazione di Baudelaire, Théodore de Banville, Auguste Vitu e del disegnatore Raymond Pelez.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 125.
- <sup>15</sup> [D.] VIVANT DENON, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, vol. I, Brunet Denon, Paris 1829, pp. 1-2.
- <sup>16</sup> BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1846*, cit., p. 115.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 47.
- <sup>18</sup> J. POMMIER, *Un plagiat de Baudelaire*, in «Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg», XV, 7, mai-juin 1937, pp. 262-264: 263.
- <sup>19</sup> M.B.A.A. [STENDHAL], *Histoire de la peinture en Italie*, vol. II, Didot, Paris 1817, p. 126 (il corsivo è mio).
- <sup>20</sup> BAUDELAIRE DUFAYÛS, *Salon de 1846*, cit., p. 63 (il corsivo è mio).
- <sup>21</sup> GAUTIER, *Salon de 1844*, cit.



- <sup>22</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 115. GAUTIER (*Salon de 1844*, cit.): «[la sculpture] se rapproche de la nature».
- <sup>23</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 115. Sorprende l'affinità di questo brano con la celebre apertura del *De Statua* di Leon Battista Alberti, il quale poneva alle origini della scultura la *voluptas* del veder nascere una forma «ex trunco glebave». Ma è difficile sapere se e come Baudelaire conoscesse il trattato albertiano, tradotto in francese per la prima volta solo nel 1868 da Claude Popelin. Un'ipotesi da verificare potrebbe essere la versione inglese curata da John Evelyn (in R. FRÉART DE CHAMBRAY, *A Parallel of the Antient Architecture with the Modern [...] With Leon Baptista Alberti's Treatise of Statues*, Thomas Roycroft for John Place, London 1664, più volte ristampato), che, traducendo il primo paragrafo albertiano dall'italiano di Cosimo Bartoli, aveva introdotto il termine «industriously»: forse non fortuitamente, dunque, Baudelaire usa l'avverbio «industriusement» in riferimento a una primordiale lavorazione del legno o della pietra.
- <sup>24</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 116. Anche GAUTIER aveva formulato una doppia essenza della scultura: «La statuaire est pleine d'abstraction et de réalité», ma definendone diversamente i termini, perché alla «realità» del rilievo («un aveugle peut l'apprécier») egli contrapponeva la riduzione dei mezzi espressivi a disposizione dello scultore (*Salon de 1844*, cit.).
- <sup>25</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 115; cfr. GAUTIER (*Salon de 1844*, cit.): «la peinture [...] c'est un art complexe». L'evocazione leonardesca era già stata colta da Marcel RAYMOND (*Baudelaire et la sculpture*, cit., p. 67).
- <sup>26</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 116.
- <sup>27</sup> [C.] BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di Y.-G. Le Dantec, C. Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1968, p. 13.
- <sup>28</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., pp. 116-117.
- <sup>29</sup> Ivi, p. 117.
- <sup>30</sup> I tre articoli, usciti su «Le Pays» il 26 maggio e il 3 giugno, e su «Le Portefeuille» il 12 agosto 1855, furono riuniti, con alcune modifiche, in C. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy, Paris 1868, pp. 211-244.
- <sup>31</sup> C. BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur de la "Revue française" sur le Salon de 1859*, in «Revue française», V, XVII, 1859, pp. 258-266, 321-334, 385-398, 513-534; riuniti, con varianti, in BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, cit., pp. 245-358.
- <sup>32</sup> DROST, *L'Évolution du concept baudelairien*, cit., pp. 46 e ss.
- <sup>33</sup> Il gesso dell'opera si trova al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Troyes, mentre la versione in pietra si vede in un giardinetto di Saint-Gratien en Val d'Oise, avenue Terré 1.
- <sup>34</sup> Il marmo, eseguito nel 1884, si trova al Musée de Tessé di Le Mans; allo scultore è stata dedicata una recentissima mostra: *Just Bequet. Sculpteur bisontin (1829-1907). Le geste sûr*, catalogo della mostra (Besançon, 2019), a cura di M. Zito, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.
- <sup>35</sup> Il gruppo, di cui Hébert aveva presentato il gesso al Salon del 1859, è stato poi fuso in bronzo nel 1863 (Lawrence, Spencer Museum of Art), tradotto in marmo (già Toronto, collezione Tanenbaum) e in varie repliche ridotte in terracotta (Montréal, Musée des Beaux-Arts; Providence, Rhode Island School of Design Museum).
- <sup>36</sup> L. CELLIER, *D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron*, in «Cahiers internationaux de symbolisme», 8, 1965, pp. 3-14.
- <sup>37</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 531.
- <sup>38</sup> Il marmo, datato 1876, è conservato a Parigi, Musée d'Orsay, RF 285.
- <sup>39</sup> BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 22-23.
- <sup>40</sup> La fotografia illustra il frontespizio del volume curato da E. RAYNAUD, *Le Cinquantenaire de Charles Baudelaire*, Maisson du livre, Paris 1917.
- <sup>41</sup> BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 92-94.
- <sup>42</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 525.
- <sup>43</sup> Ivi, pp. 524-525.
- <sup>44</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 61.
- <sup>45</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 526.
- <sup>46</sup> GAUTIER, *Salon de 1844*, cit.
- <sup>47</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 526.
- <sup>48</sup> Ivi, p. 525.
- <sup>49</sup> É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, vol. IV, Hachette, Paris 1874, p. 2179; P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. XIV, Administration du Grand dictionnaire universel, Paris 1875, pp. 1601-1602.
- <sup>50</sup> GAUTIER, *Salon de 1844*, cit.
- <sup>51</sup> THORÉ, *Le Salon de 1845*, cit., p. 9.
- <sup>52</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 526.
- <sup>53</sup> BAUDELAIRE DUFAY'S, *Salon de 1846*, cit., p. 116.
- <sup>54</sup> BAUDELAIRE, *Lettre à M. le Directeur*, cit., p. 526. GAUTIER aveva usato termini simili, riferendosi al pessimo allestimento delle sculture al Salon del '44: «spectres de plâtre ou de marbre au regard blanc, à la physionomie morte» (*Salon de 1844*, cit.).
- <sup>55</sup> BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 5.
- <sup>56</sup> Ivi, p. 21.
- <sup>57</sup> Ivi, p. 20.
- <sup>58</sup> [C.] BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., pp. 236-237.
- <sup>59</sup> BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 69-70.
- <sup>60</sup> Per tre volte il poeta associa in rima le due parole: in *Réversibilité* (1853), *La cloche fêlée* (1851), *Spleen IV (1857)* (BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 42, 68, 70-71).
- <sup>61</sup> BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 6 (*Au lecteur*).