

P. GSELL - A. RODIN

L'ARTE

IL MOVIMENTO NELL'ARTE

Al Museo del Lussemburgo vi sono due statue di Rodin che mi attirano e mi entusiasmano particolarmente: *L'Età del Bronzo* e il *San Giovanni Battista*. Sono, se è possibile, ancora più vive delle altre. Le opere dello stesso autore che fanno loro compagnia in questo museo sono tutte, senza dubbio, frammenti di verità: tutte producono l'impressione della carne reale, tutte respirano; ma quelle due si muovono.

Un giorno, nell'atelier del maestro a Meudon, gli confidai la mia predilezione per quelle due opere.

«Si possono infatti considerare», mi disse, «tra quelle delle quali ho maggiormente accentuato la mimica. Ne ho create anche altre dall'animazione altrettanto evidente: *I Borghesi di Calais*, ad esempio, o il *Balzac*, o *L'Uomo che cammina*.

«Ed anche in quelle opere in cui l'azione è meno accentuata, ho sempre cercato di mettere l'indicazione del movimento: è rarissimo che abbia rappresentato il riposo completo. Ho sempre tentato, con la mobilità dei muscoli, di rendere i sentimenti intimi. Persino ai miei busti ho spesso dato un'inclinazione, un'obliquità, una direzione espressiva tali da aumentare il significato della fisionomia.

«L'arte senza la vita non esiste. Uno scultore che voglia interpretare la gioia, il dolore o una qualunque passione, non potrebbe toccarci l'animo se prima non sa far vivere gli esseri che rappresenta. Che senso avrebbe per noi, infatti, la gioia o il dolore di un oggetto inerte, di un blocco di pietra? E l'illusione della vita, nella nostra arte, si ottiene solo grazie al buon modellato ed al movimento. Queste due qualità sono come il sangue e il respiro di ogni bella creazione».

«Maestro», gli dissi, «mi avete già parlato del modellato e mi sono accorto che, da allora, apprezzo meglio i capolavori della scultura. Vorrei ora chiedervi qualcosa sul movimento, che, me ne rendo conto, non è meno importante.

«Quando osservo il personaggio dell'*Età del Bronzo* che si sveglia, riempie i suoi polmoni d'aria e solleva il braccio, o anche il *San Giovanni Battista* che sembra voler lasciare il suo piedistallo per portare ovunque la sua parola di fede, la mia ammirazione si tinge di stupore. Mi pare che vi sia quasi un po' di stregoneria in questa scienza di far muovere il bronzo. Del resto ho spesso osservato altri capolavori di vostri illustri predecessori, come il *Maresciallo Ney* e la *Marsigliese* di Rude, la *Danza* di Carpeaux o le belve di Barye, e confesso di non aver mai trovato una spiegazione del tutto soddisfacente dell'effetto che queste sculture producono su di me. Continuo a domandarmi come possano delle masse di bronzo o di pietra sembrare realmente in movimento, come delle figure chiaramente immobili sembrano agire e fare persino violenti sforzi».

Modellato come Rodin

«Poiché mi considerate uno stregone», rispose Rodin, «proverò a fare onore alla mia fama eseguendo un'operazione per me assai più difficile dell'animare il bronzo: cioè spiegare come arrivo a farlo.

«Pensate innanzitutto che il movimento è il passaggio da una posizione ad un'altra.

«Questa semplice osservazione ha l'aria di un truisma ma è, a dire il vero, la chiave del mistero.

«Avrete certamente letto in Ovidio come Dafne venga trasformata in lauro e Procne in rondine. L'incantevole scrittore mostra il corpo dell'una che si copre di cortecchia e di foglie, e le membra dell'altra che si rivestono di piume, di modo che in ciascuna di loro si vede ancora la donna che sta per scomparire e l'arbusto o l'uccello che sta per divenire. Vi ricorderete anche come, nell'*Inferno* di Dante, un serpente aderisca al corpo di un dannato convertendosi in uomo, mentre l'uomo si trasforma in rettile. Il grande poeta dipinge così ingegnosamente questa scena che in ognuno dei due esseri si segue la lotta di due nature che si invadono progressivamente e si sostituiscono l'una all'altra.

«È insomma una metamorfosi di questo genere che opera il pittore o lo scultore facendo muovere i suoi personaggi. Riproduce il passaggio da una posizione ad un'altra: fa vedere come la prima trapassa insensibilmente nella seconda. Nella sua opera si distingue ancora una parte di ciò che fu, e si rivela in parte ciò che sta per essere. Un esempio ve lo chiarirà meglio.

«Avete appena menzionato il *Maresciallo Ney*, di Rude. Ricordate abbastanza bene questa figura?»

«Sì», gli dissi. «L'eroe leva la spada e, a squarcia-
gola, grida: 'Avanti!' alle sue truppe».

«Esatto! Ebbene, quando passerete davanti a que-
sta statua osservatela con ancora più attenzione. No-
terete allora che le gambe del maresciallo e la mano
che tiene il fodero della sciabola sono nella posizio-
ne di quando l'aveva sguainata; che la gamba sini-
stra si è scansata per permettere all'arma di offrirsi
più facilmente alla mano destra che stava per estrar-
la; e che, per quanto riguarda la mano sinistra, è
rimasta un po' sospesa come se ancora porgesse il
fodero.

«Osservate ora il busto. Doveva essere leggermen-
te inclinato verso sinistra nel momento in cui esegui-
va il gesto appena descritto; ma ecco che si raddriz-
za, ecco che il petto si gonfia, ecco che la testa si
volta verso i soldati e ruggisce l'ordine di attaccare,
ecco che infine il braccio destro si alza e brandisce
la sciabola.

«Ecco, è ben provato quello che vi dicevo: il
movimento di questa statua non è altro che la meta-
morfofi da una prima posizione, quella che il mare-
sciallo aveva mentre sguainava la spada, ad un'al-
tra, quella che assume quando si precipita verso il
nemico, l'arma levata.

«È questo il segreto dei gesti interpretato dall'ar-
te. Lo scultore, per così dire, costringe lo spettatore
a seguire lo svilupparsi di un atto attraverso un
personaggio. Nell'esempio che abbiamo scelto, gli
occhi salgono necessariamente dalle gambe al brac-
cio alzato, e siccome nel percorso che fanno incon-
trano le diverse parti della statua che rappresentano

momenti successivi, hanno l'illusione di vedere il
movimento compiersi».

Proprio nella grande sala in cui ci trovavamo vi
erano le fusioni dell'*Età del Bronzo* e del *San Gio-
vanni Battista*. Rodin mi invitò ad osservarle. E
improvvisamente riconobbi la verità delle sue
parole.

Notai che nella prima delle due opere il movi-
mento sembrava salire, come nella statua di Ney.
Le gambe di questo adolescente, non ancora comple-
tamente desto, sono ancora molli e quasi vacillano;
ma, man mano che lo sguardo si alza, si vede la
posizione farsi sempre più salda: le costole si solleva-
no sotto la pelle, il torace si dilata, il viso si volge
verso il cielo e le braccia si distendono per scuotere
del tutto il torpore.

Così il soggetto di questa scultura è il passaggio
dal sopore al vigore dell'essere pronto ad agire.

Questo lento gesto di risveglio appare d'altronde
assai più solenne se se ne coglie l'intento simbolico.
Perché rappresenta, come indica infatti il titolo del-
l'opera, il primo palpito della coscienza nell'umani-
tà appena rinnovata, la prima vittoria della ragione
sulla bestialità delle età preistoriche.

Allo stesso modo studiai poi il *San Giovanni Bat-
tista*. E vidi che il ritmo di questa figura si riduceva
ancora una volta, come mi aveva detto Rodin, ad
una sorta di evoluzione tra due equilibri. Il perso-
naggio, inizialmente appoggiato sul piede sinistro
che preme il suolo con tutta la forza, sembra oscillare
man mano che lo sguardo si porta verso destra. Si
vede allora tutto il corpo inclinarsi in questa direzio-

ne, poi la gamba destra avanza ed il piede si impadronisce energicamente della terra. Contemporaneamente la spalla sinistra si solleva e sembra voler riportare il peso del busto dalla sua parte, per aiutare la gamba rimasta indietro a venire avanti. La scienza dello scultore consiste appunto nell'imporre allo spettatore tutte queste constatazioni nell'ordine in cui le ho indicate, di modo che la loro sequenzia dia l'impressione del movimento.

Del resto anche il gesto del *San Giovanni Battista*, come quello dell'*Età del Bronzo*, nasconde un significato spirituale. Il profeta si muove con una solennità quasi automatica. Sembra di udir risuonare i suoi passi, come quelli della statua del *Commentatore*. Si sente che una potenza misteriosa e terribile lo sommuove e lo incita. Così l'atto del camminare, un movimento in genere tanto banale, qui diventa grandioso, perché è il compimento di una missione divina.

«Avete mai osservato con attenzione delle persone che camminano in una riproduzione fotografica?», mi chiese improvvisamente Rodin.

E, alla mia risposa affermativa:

«Bene! E cosa avete notato?»

«Che non hanno mai l'aria di stare avanzando. In genere sembra che stiano immobili su una gamba sola o che saltino su un piede».

«Giustissimo! E considerate che, per esempio, mentre il mio *San Giovanni* è rappresentato con tutti e due i piedi che toccano terra, è probabile che una fotografia istantanea di un modello che eseguisse lo stesso movimento mostrerebbe il piede di dietro già

L'arti della Foto Grafia

sollevato per portarsi verso l'altro. Oppure, al contrario, il piede davanti non sarebbe ancora a terra se la gamba di dietro avesse nella fotografia la stessa posizione che ha nella mia statua.

«È proprio per questo motivo che un modello fotografato avrebbe il bizzarro aspetto di un uomo improvvisamente colpito da paralisi e pietrificato nella sua posa, come succede ai servitori della *Bella Addormentata nel Bosco* nel bel racconto di *Per rault*, che si immobilizzano di colpo nell'atteggiamento dell'azione che stavano compiendo.

«E ciò conferma quello che vi ho appena detto sul movimento nell'arte. Se, infatti, nelle fotografie i personaggi sembrano, sebbene siano colti in piena azione, improvvisamente irrigiditi a mezz'aria, è perché tutte le parti del loro corpo sono riprodotte esattamente nello stesso ventesimo o quarantesimo di secondo, e non vi è, come nell'arte, un progressivo svolgimento del gesto».

«Vi capisco perfettamente, maestro», gli dissi; «ma mi sembra — scusate l'ardire — che vi contraddiciate».

«In che modo?»

«Non avete detto più volte che l'artista deve sempre copiare la Natura con la massima sincerità?»

«Certo, e lo ribadisco».

«Bene! Quando, allora, nell'interpretazione del movimento l'artista si trova in completo disaccordo con la fotografia, che è una testimonianza meccanica indiscutibile, vuol dire che chiaramente altera la verità».

«No», rispose Rodin, «è l'artista che è veritiero

ed è la fotografia che mente. Perché nella realtà il tempo non si ferma: e se l'artista riesce a dare l'impressione di un gesto che si compie in diversi istanti, la sua opera è certamente molto meno convenzionale dell'immagine scientifica in cui il tempo è come bruscamente arrestato.

«Ed è questo che fa disapprovare alcuni pittori moderni i quali, per rappresentare dei cavalli al galoppo, riproducono posizioni prese da fotografie.

«Loro criticano Géricault perché nella sua *Corsa ad Epsom*, che è al Louvre, ha dipinto dei cavalli che galoppano *ventre a terra*, secondo l'espressione comune, cioè lanciando contemporaneamente le zampe all'indietro e in avanti. Dicono che la lastra sensibile non dà mai una simile indicazione. Nella fotografia infatti quando le zampe anteriori del cavallo arrivano avanti, quelle di dietro, dopo aver dato con il loro scatto la spinta a tutto il corpo, hanno già avuto il tempo di tornare sotto il ventre per una nuova falcata, di modo che le quattro zampe si trovano tutte quasi raccolte in aria, in maniera tale da sembrare che l'animale salti sul posto e sia immobilizzato in questa posizione.

«Ed io sono ben convinto che sia Géricault ad aver ragione e non la fotografia, perché i suoi cavalli sembrano correre. E ciò deriva dal fatto che lo spettatore, osservandoli da dietro in avanti, vede dapprima le zampe posteriori compiere lo sforzo che produce lo slancio generale, poi il corpo allungarsi, ed infine le zampe anteriori cercare lontano la terra. L'insieme è falso nella sua simultaneità, ma è vero se le parti vengono osservate in successione; ed è

Silvatore De Luca
1930

questa verità soltanto che ci interessa, perché è quella che vediamo e che ci colpisce.

«Notate d'altronde che i pittori e gli scultori, quando riuniscono in una stessa figura le diverse fasi di un'azione, non procedono né per ragionamento né per artificio. Esprimono ciò che sentono con piena sincerità. La loro anima e la loro mano sono come trascinate nella direzione del gesto, ed istintivamente ne traducono lo sviluppo.

«In questo caso, come in ogni cosa nel campo dell'arte, l'unica regola è dunque la sincerità».

Rimasi qualche momento senza parlare, meditando su ciò che mi aveva appena detto.

«Non vi ho convinto?», mi chiese.

«Sì!... Ma, pur ammirando questo miracolo della pittura e della scultura che arrivano a condensare molti momenti in una sola immagine, mi chiedo ora fino a che punto possano competere con la letteratura e soprattutto con il teatro nella rappresentazione del movimento.

«A dire il vero sono propenso a credere che il confronto non possa reggere e che, in questo campo, i maestri del pennello e dello scalpello siano necessariamente assai inferiori ai maestri della parola».

Lui esclamò:

«Il nostro svantaggio non è affatto così grande come credete. Se pittura e scultura possono far muovere i loro personaggi, non è detto che non possano andare oltre.

«Ed a volte arrivano ad eguagliare l'arte drammatica, rappresentando in uno stesso dipinto o in uno stesso gruppo scultoreo diverse scene successive».

«Sì», gli dissi, «ma in qualche maniera è un trucco. Perché credo che vi riferiate a quelle composizioni antiche che celebrano l'intera storia di un personaggio rappresentandolo diverse volte nello stesso quadro in situazioni differenti.

«Come ad esempio in quel piccolo dipinto italiano del quindicesimo secolo, al Louvre, che racconta la leggenda di Europa. Vi si vede dapprima la giovane principessa che gioca in un prato fiorito con le sue compagne, le quali l'aiutano a salire sul toro, Giove; e più in là la stessa eroina, piena di spavento, trascinata in mezzo alle onde dall'animale divino».

«Questo», disse Rodin, «è un procedimento assai primitivo che fu tuttavia praticato anche da grandi maestri: nel Palazzo Ducale di Venezia, infatti, la stessa favola d'Europa è trattata in maniera identica dal Veronese.

«Malgrado questo difetto la pittura del Caliari è degna di ammirazione; ma non è a un metodo così puerile che alludevo, che ben immaginate quanto disapprovi.

«Per farmi capire, devo prima domandarvi se avete bene in mente *L'Imbarco per Citera* di Watteau».

«Così bene che mi sembra di averlo davanti agli occhi».

«Allora non farò fatica a spiegarmi. In questo capolavoro l'azione, se osservate bene, parte dal primo piano tutto a destra per concludersi sul fondo tutto a sinistra.

«Ciò che per prima cosa si scorge sul davanti del

quadro, sotto fresche ombre ed accanto ad un busto di Venere ornato di rose, è un gruppo composto da una giovane donna e dal suo fervente innamorato. L'uomo indossa una pellegrina d'amore con su ricamato un cuore trafitto, gentile insegna del viaggio che vorrebbe intraprendere. Inginocchiato, supplica ardentemente la sua bella di lasciarsi convincere. Ma lei gli oppone un'indifferenza forse simulata e sembra osservare con grande interesse il décor del suo ventaglio...»

«Di fianco a loro», gli dissi, «vi è un piccolo amorino, seduto *cul nu* sulla sua faretra. Pensa che la giovane donna indugi troppo e le tira la gonna per invitarla ad essere meno insensibile».

«Proprio così. Ma fino a questo momento il bastone del pellegrino ed il breviario d'amore sono ancora a terra.

«Questa è una prima scena. Ed eccone una seconda: alla sinistra del gruppo di cui abbiamo appena parlato c'è un'altra coppia. L'amante accetta la mano che le viene tesa per aiutarla ad alzarsi».

«Sì: la donna è vista di schiena ed ha una di quelle nuche bionde che Watteau dipingeva con una grazia così voluttuosa».

«Più in là, terza scena. L'uomo prende l'amata per la vita e la trascina via. Lei si volta verso le sue compagne il cui ritardo rende lei stessa un po' esitante, e si lascia condurre con una condiscendente passività.

«Ora gli amanti scendono sulla riva e, in perfetto accordo, si spingono ridendo verso la barca; ormai

gli uomini non hanno più bisogno di implorare: sono le donne che si stringono a loro.

«Infine i pellegrini fanno salire le loro amiche sulla navicella, che fa ondeggiare sull'acqua la sua chimera dorata, le sue ghirlande di fiori ed i suoi rossi nastri di seta. I nocchieri appoggiati ai remi sono pronti. E piccoli amorini volteggianti, già sospinti dalla brezza, guidano i viaggiatori verso l'isola azzurra che emerge all'orizzonte».

«Vedo, maestro, che adorare questo dipinto: ne ricordate i minimi dettagli».

«È un'estasi che non si può dimenticare.

«Ma avete notato lo svolgersi di questa pantomima? È teatro? O è pittura? Non lo si saprebbe dire. Vedete bene dunque che un artista può, se vuole, rappresentare non soltanto dei gesti transitori, ma una lunga azione, per adoperare il termine in uso nell'arte drammatica.

«Per riuscirvi gli basta disporre i suoi personaggi in modo che lo spettatore veda per primi coloro che iniziano questa azione, poi quelli che la continuano ed infine quelli che la concludono.

«Ne volete un esempio in scultura?»

Dopo aver aperto una cartella ed avervi cercato dentro, tirò fuori una fotografia.

«Ecco la *Marsigliese*», mi disse, «che il vigoroso Rude ha scolpito su uno dei pilastri dell'Arco di Trionfo.

«All'armi, cittadini!» urla a pieni polmoni la Libertà corazzata di bronzo che fende l'aria con le sue ali spiegate. Leva alto in cielo il braccio sinistro per

La Liberté de la ville
et de la République de Marsiglia

chiamare a raccolta ogni coraggio, e con l'altra mano tende la spada verso il nemico.

«È lei, senza dubbio, che si scorge per prima perché domina tutta l'opera, e le sue gambe che si discostano come per correre coronano di uno straordinario accento circonflesso questo sublime poema della guerra.

«Sembra persino di sentirla: la sua bocca di pietra urla talmente da spezzare i timpani.

«Ed ha appena lanciato il suo appello che si vedono i guerrieri precipitarsi.

«È la seconda fase dell'azione. Un gallo dalla criniera leonina agita il suo elmo come a salutare la dea. Ed ecco che il suo giovane figlio chiede di seguirlo: 'Sono forte abbastanza, sono un uomo; voglio partire!' sembra dire il ragazzo stringendo l'elsa di una spada. 'Vieni!' dice il padre guardandolo con orgogliosa tenerezza.

«Terza fase dell'azione. Un veterano curvo sotto il peso dei suoi armamenti cerca di raggiungerli: perché chiunque abbia anche solo un poco di vigore deve andare a combattere. Un altro vecchio, carico d'anni, accompagna i soldati con i suoi voti, ed il gesto della sua mano sembra ripetere i consigli che dà loro la sua esperienza.

«Quarta fase. Un arciere inarca la schiena muscolosa per tendere la sua arma. Un trombettiere incita le truppe con frenetici squilli. Il vento fa sbattere i vessilli, in pari tempo le lance si piegano in avanti. Il segnale è dato e già la battaglia ha inizio.

«Così, anche qui, siamo in presenza di un'autentica composizione drammatica che si recita davanti a

noi. Ma mentre *L'Imbarco per Citera* evoca le delicate commedie di Marivaux, *La Marsigliese* è un'ampia tragedia alla Corneille. Non so d'altronde quale delle due opere preferisco: perché vi è tanto genio sia nell'una che nell'altra».

E guardandomi con un'ombra di maliziosa sfida:

«Ora non direte più, credo, che la scultura e la pittura non possano competere con il teatro».

«No di certo!»

In quel momento scorsi, nella cartella in cui stava riponendo la riproduzione della *Marsigliese*, una fotografia dei suoi stupendi *Borghesi di Calais*.

«Per dimostrarvi», dissi, «che ho tratto profitto dal vostro insegnamento, permettete che lo applichi ad una delle vostre opere più belle: perché vedo bene che i principi che mi avete appena esposto li avete messi in pratica voi stesso.

«Nei *Borghesi di Calais* si riconosce una sequenza scenica del tutto simile a quella che avete messo in rilievo nei capolavori di Watteau e di Rude.

«Tra i personaggi del vostro gruppo, quello che occupa la posizione centrale attira per primo lo sguardo. È, non ci sono dubbi, Eustache de Saint-Pierre. Piega l'austero capo dai lunghi capelli venerandi. Non ha nessuna esitazione, nessun timore. Avanza lentamente, gli occhi rivolti all'interno, all'anima. Se vacilla un po', è a causa delle privazioni che ha patito durante il lungo assedio. È lui che ispira gli altri, è lui che per primo si è offerto di far parte dei sei notabili la cui morte, secondo le condizioni poste dal vincitore, avrebbe salvato i loro concittadini dal massacro.

«Il borghese che gli è accanto non è meno intrepido. Ma se non si lamenta della sua sorte, la resa della sua città gli provoca un dolore spaventoso. Tenendo in mano le chiavi che sta per consegnare agli inglesi, irrigidisce tutto il corpo per trovare la forza di sopportare l'inevitabile umiliazione.

«Sul loro stesso piano, a sinistra, c'è un uomo meno coraggioso; cammina quasi troppo svelto e si direbbe che, presa ormai la sua decisione, cerchi di ridurre il più possibile il tempo che lo separa dal supplizio.

«E dietro di loro viene un borghese che, stringendosi la testa tra le mani, si abbandona ad una violenta disperazione. Forse pensa a sua moglie, ai suoi figli, alle persone che gli sono care, a quelli che sta lasciando senza risorse per vivere.

«Un quinto notevole si passa la mano davanti agli occhi come per scacciare un incubo spaventoso. E vacilla, tanto lo spaventa la morte.

«Ecco infine un sesto borghese, più giovane degli altri. Sembra ancora indeciso. Una pena tremenda contrae il suo volto. È l'immagine dell'amata che occupa i suoi pensieri?... Ma i suoi compagni vanno avanti: li raggiunge ed allunga il collo come per offrirlo alla scure del Destino.

«D'altronde, sebbene questi tre notabili siano meno coraggiosi dei primi tre, non meritano meno ammirazione. La loro dedizione è tanto più degna quanto più è sofferta.

«Così, attraverso la serie dei vostri *Borghesi* si segue l'azione più o meno immediata che l'autorità e l'esempio di Eustache de Saint-Pierre esercitano

su di essi a seconda della tempra del loro animo. Si vedono quelli che, conquistati poco a poco dalla sua influenza, si decidono uno dopo l'altro ad avanzare.

«E c'è qui, senza dubbio, la migliore conferma delle vostre idee sul valore scenico dell'arte».

«Se la vostra benevolenza nei confronti della mia opera non fosse eccessiva, converrei, mio caro Gsell, che avete perfettamente compreso le mie intenzioni. Soprattutto avete notato assai bene il disporsi dei miei *Borghesi* secondo il loro grado d'eroismo. Per accentuare ancor più quest'effetto io volevo, di certo lo sapete, far cementare le mie statue, una dietro l'altra, davanti al Municipio di Calais, proprio in mezzo al selciato della piazza, come un corteo vivente di sofferenza e di sacrificio.

«Sarebbe così sembrato che i miei personaggi si dirigessero dal Municipio al campo di Edoardo III; e gli attuali abitanti di Calais, quasi sfiorandoli nel passare, avrebbero meglio sentito l'antica solidarietà che li lega a questi eroi. Sarebbe stato, credo, di grande effetto. Ma rifiutarono il mio progetto e mi imposero un piedistallo tanto deforme quanto inutile. Hanno sbagliato, ne sono certo».

«Gli artisti», gli dissi, «devono purtroppo sempre fare i conti con il misoneismo dell'opinione pubblica. Troppo bello sarebbe se potessero realizzare anche solo una parte dei loro sogni meravigliosi!»

PER L'ARTISTA TUTTO È BELLO IN NATURA

Un altro giorno, trovandomi da Rodin nel suo grande atelier di Meudon, osservavo quel piccolo bozzetto, così *splendido di bruttezza*, che egli fece prendendo come testo la poesia di Villon sulla *Bella Elmiera*.

La cortigiana che fu già raggiante di giovinezza e grazia, è ora ripugnante e decrepita; quanto era orgogliosa del suo fascino, tanto adesso ha vergogna della sua laidezza.

Ha! vieillesse felonne et fiere,

Pourquoi m'as si tot abatue?

Qui me tient, qui, que ne me fiere.

*Et qu'a ce coup je ne me tue?*⁵

Lo scultore ha seguito il poeta parola per parola. La sua vecchia prostituta, più raggrinzita di una mummia, si lamenta della sua decadenza fisica.

Piegata in due, mezzo seduta, lascia vagare lo sguardo disperato sui seni, pietose sacche vuote, sul ventre spaventosamente solcato da pieghe, sulle braccia e sulle gambe più nodose di ceppi di vite:

Quant je pense. lasse! au bon temps,

Quelle fus, quelle devenue!

Quant me regarde toute nue.

più di me questa figura stupefacente, ma spero che non me ne vorrete se vi riferisco l'effetto che ha prodotto al Museo del Lussemburgo ⁷ su molti visitatori e soprattutto visitatrici...»

«Anzi, mi farete un piacere».

«Ebbene, in generale il pubblico si volta gridando: 'Mio Dio, quant'è brutta!'»

«Ed ho più volte notato delle donne che si coprivano gli occhi con le mani per sottrarsi a questo spettacolo».

Rodin rise di cuore.

«C'è da credere», disse, «che la mia opera sia eloquente, per provocare delle impressioni così vive; e senza dubbio queste persone temono le verità filosofiche troppo crude.»

«Ma a me interessa solo l'opinione delle persone di gusto, e ho avuto già il piacere di raccogliere i loro consensi riguardo alla mia *Vecchia Elmiera*. Io sono come quella cantante romana che rispondeva ai fischi del popolo: '*Equitibus cano!*', 'Canto per i cavalieri!', vale a dire per i conoscitori.»

«La gente crede assai spesso che ciò che giudica brutto nella realtà non possa essere materia artistica. Vorrebbe vietarci di rappresentare quello che in Natura le dispiace e l'offende.»

«È un grave errore da parte sua.»

«Ciò che comunemente si considera *brutto* in Natura, può divenire una grande beltà in arte.»

«Nell'ordine delle cose reali, viene chiamato *brutto* ciò che è deforme, ciò che è malsano, ciò che suggerisce l'idea di malattia, di debolezza, di sofferenza, ciò che è contrario alla regolarità, segno e

condizione di salute e di forza; un gobbo è *brutto*, uno storpio è *brutto*, i miserabili in stracci sono *brutti*.

«*Brutte* sono anche l'anima e la condotta dell'uomo immorale, dell'uomo criminale e vizioso, dell'uomo anormale che nuoce alla società; *brutta* è l'anima del parricida, del traditore, dell'ambizioso senza scrupoli.»

«Ed è legittimo che quegli esseri e quegli oggetti dai quali non ci si può aspettare che del male siano designati con un epiteto odioso.»

«Ma fate che un grande artista o un grande scrittore si impadronisca di una qualsiasi di queste *bruttezze*: allora istantaneamente la trasfigura... con un colpo di bacchetta magica la trasforma in bellezza: è un'alchimia, una magia!»

«Quando Velázquez dipinge Sebastian, il nano di Filippo IV, lo dota di uno sguardo così commovente che noi vi leggiamo subito il doloroso segreto di questo infermo costretto, per poter vivere, ad alienare la sua dignità umana, ad essere un trastullo, una vivente mazza da giullare. E più è straziante il martirio della coscienza che abita quel corpo mostruoso, più l'opera dell'artista è bella.»

«Quando François Millet rappresenta un povero bifolco che riprende un attimo fiato appoggiandosi al manico della zappa, un miserabile rotto dalla fatica, cotto dal sole, abbruttito come una bestia da soma sfinita dalle percosse, basta che metta in rilievo, nell'espressione di questo dannato, la rassegnazione al supplizio prescritto dal Destino, perché que-

sta creatura d'incubo divenga un magnifico simbolo dell'umanità intera.

«Quando Baudelaire descrive una carogna immonda, viscida e rosa dai vermi, e quando immagina sotto quest'orrendo aspetto la sua amante adorata, niente eguaglia in splendore il terribile contrasto tra la Bellezza che si vorrebbe eterna e l'atroce disfacimento che l'attende:

Et pourtant vous serez semblable à cette
[ordure,

*A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

*Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons*
[grasses,

Moisir parmi les ossements.

*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés! »*

«Ed anche quando Shakespeare dipinge Iago o Riccardo III, quando Racine dipinge Nerone o Narciso, la bruttezza morale interpretata da spiriti così luminosi e così penetranti diviene un meraviglioso tema di Bellezza.

«Perché infatti, in Arte, è bello soltanto ciò che ha carattere.

«Il carattere è la verità profonda di uno spettacolo

1. ARTISTA

lo naturale qualsiasi, bello o brutto: è, anzi, ciò che si potrebbe chiamare una *duplice verità*: perché è quella interiore tradotta da quella esteriore; è l'anima, il sentimento, l'idea, che esprimono i tratti di un volto, i gesti e le azioni di un essere umano, le tonalità di un cielo, le linee di un orizzonte.

«E per il grande artista, tutto in Natura ha carattere: perché l'intransigente sincerità della sua osservazione penetra il senso nascosto di ogni cosa.

«E ciò che in Natura viene considerato brutto spesso presenta più *carattere* di ciò che è qualificato come bello, perché nelle contrazioni di una fisionomia malata, nei solchi di una maschera viziosa, in ogni deformazione, in ogni macchia d'infamia, la verità interiore riluce con più evidenza che non su lineamenti regolari e sani.

«E siccome è soltanto la potenza del *carattere* che fa la bellezza dell'Arte, accade spesso che quanto più un essere è brutto in Natura, tanto più è bello in Arte.

«Brutto, in Arte, è soltanto ciò che è senza carattere, vale a dire che non offre nessuna verità, né esteriore né interiore.

«È brutto in Arte ciò che è falso, ciò che è artificiale, ciò che cerca di essere grazioso o bello invece di essere espressivo, ciò che è lezioso e ricercato, ciò che sorride senza motivo, ciò che è manierato senza scopo, ciò che si curva e si raddrizza senza ragione, tutto quello che è senz'anima e senza verità, tutto quello che è solo sfoggio di bellezza o di grazia, tutto ciò che mente.

«Quando un artista, con l'intenzione di abbellire

B

la natura, aggiunge verde alla primavera, rosa all'aurora, rosso a delle giovani labbra, produce bruttezza, perché mente.

«Quando attenua le smorfie del dolore, lo sforsarsi della vecchiaia, l'orrore della perversità, quando accomoda la Natura, quando la maschera, la traveste, la mitiga per piacere al pubblico ignorante, produce bruttezza, perché ha paura della verità.

«Per l'artista degno di tal nome, tutto è bello in Natura; perché i suoi occhi, che accettano con coraggio ogni verità esteriore, vi leggono senza fatica, come in un libro aperto, ogni verità interiore.

«Gli è sufficiente osservare un volto umano per decifrare un'anima; nessun tratto l'inganna, l'ipocrisia è per lui trasparente quanto la sincerità; il chinarsi di una fronte, il minimo aggrottarsi di sopracciglia, la fugacità di uno sguardo gli rivelano i segreti di un cuore.

«Egli sente il nascosto spirito dell'animale. Abbozzi di sentimenti e di pensieri, sorda intelligenza, rudimenti di tenerezza: egli percepisce tutta l'umile vita morale della bestia nei suoi sguardi e nei suoi movimenti.

«Egli è anche il confidente della Natura insensibile. Gli alberi, le piante gli parlano come se fossero degli amici.

«Le vecchie querce nodose gli raccontano del loro affetto per l'umanità, che proteggono con i loro rami spiegati.

«I fiori discorrono con lui per mezzo della graziosa curva del loro stelo, delle sfumature musicali dei loro petali: ogni corolla nell'erba è una parola affet-

tuosa che la Natura gli rivolge.

«Per lui la vita è un godimento infinito, un rapimento perpetuo, un'ebbrezza travolgente.

«Non che gli sembri tutto buono, poiché la sofferenza che così spesso assale coloro che gli sono cari e lui stesso, smentirebbe crudelmente un tale ottimismo. Ma per lui tutto è bello, perché egli procede continuamente nella luce della verità spirituale.

«Sì, anche nella sofferenza, anche nella morte delle creature amate e persino nel tradimento di un amico, il grande artista, e con questa parola intendo sia il poeta che il pittore o lo scultore, trova la tragica voluttà dello stupore.

«A volte ha il cuore straziato, ma ancora più forte della sua pena sente l'aspra gioia di comprendere e di esprimere. In tutto ciò che vede coglie chiaramente i disegni del destino. Sulle proprie angosce, sulle sue più brucianti ferite, fissa lo sguardo entusiasta dell'uomo che ha intuito i voleri della sorte. Ingannato da un essere caro, dapprima barcolla sotto il colpo, poi, tornato saldo, contempla il perfido come un bell'esempio di bassezza, saluta l'ingratitudine come un'esperienza che arricchisce la sua anima. La sua estasi è a volte terrificante, ma rimane sempre degna d'ammirazione, perché è l'adorazione continua della verità.

Il suo metodo di lavoro è singolare.

Nell'atelier vagano o si riposano diversi modelli nudi, uomini e donne. Rodin li paga perché gli forniscano costantemente l'immagine di nudità agenti con tutta la libertà della vita. Li contempla in continuazione, ed è così che si è familiarizzato da tempo con lo spettacolo dei muscoli in movimento. Il nudo, che per i moderni è una rivelazione straordinaria e che, anche per gli scultori, generalmente non è che un'apparizione la cui durata si limita alla seduta di posa, è diventato per Rodin una visione abituale. Quest'intima conoscenza del corpo umano, che gli antichi greci acquisivano osservando gli esercizi delle palestre, il lancio del disco, le lotte di cesto, il pancrazio e le corse a piedi, e che permetteva ai loro artisti di parlare naturalmente il *linguaggio del nudo*, l'autore del *Pensatore* se l'è assicurata con la presenza continua di esseri umani svestiti che vanno e vengono sotto i suoi occhi. In tal modo è giunto a decifrare l'espressione dei sentimenti in ogni parte del corpo.

Il volto è generalmente considerato l'unico specchio dell'anima; la mobilità dei tratti del viso ci sembra la sola esteriorizzazione possibile della vita spirituale. In realtà non vi è un solo muscolo del corpo che non traduca i mutamenti interiori. Ogni

muscolo esprime la gioia o la tristezza, l'entusiasmo o la disperazione, la serenità o il furore... Delle braccia che si tendono, un busto che si abbandona, sorridono con la stessa dolcezza degli occhi o delle labbra. Ma per poter interpretare tutti gli aspetti della carne, bisogna essersi pazientemente esercitati a compitare ed a leggere le pagine di questo bel libro. È ciò che fecero gli antichi maestri, aiutati dalle usanze della loro civiltà. È ciò che fa oggi Rodin, con la sua forza di volontà.

Egli segue con lo sguardo i suoi modelli; assapora silenziosamente la bellezza della vita che in essi si mostra; ammira la provocante flessuosità di questa ragazza che si curva a raccogliere uno scalpello, la grazia delicata di quell'altra che distende le braccia sollevando la chioma dorata sopra la testa, il nervoso vigore di un uomo che cammina; e quando questo o quelle *danno* un movimento che gli piace, chiede loro di rimanere in questa posizione. Allora prende rapidamente la sua argilla... ed un bozzetto è presto fatto; poi con altrettanta prontezza passa a modellarne un altro.

Una sera, mentre la notte aveva cominciato a felpare di tratti d'ombra l'atelier, e mentre i modelli si rivestivano dietro dei paraventi, ragionai con il maestro intorno al suo metodo artistico.

«Ciò che mi stupisce in voi», gli dissi, «è che vi comportate in maniera completamente diversa dai vostri colleghi. Ne conosco molti di loro e li ho visti al lavoro. Fanno salire il modello su quel piedistallo che chiamano tavola e gli ordinano di mettersi in questa o quella posa. Il più delle volte essi stessi gli

piegano o gli tendono le braccia e le gambe come vogliono loro, gli inclinano o gli raddrizzano il busto e la testa secondo i loro desideri, proprio come se avessero a che fare con un manichino articolato. E poi si mettono all'opera.

«Voi, al contrario, aspettate che i vostri modelli prendano un atteggiamento interessante, per poi riprodurlo. Sicché sembra che siate voi ai loro ordini, piuttosto che loro ai vostri».

Rodin, che stava avvolgendo le sue figure in dei panni bagnati, mi rispose dolcemente:

«Non sono ai loro ordini, ma a quelli della Natura.

«I miei colleghi hanno senza dubbio le loro buone ragioni per lavorare nella maniera che dite. Ma, violentando così la Natura, trattando degli esseri umani come fossero delle bambole, rischiano di produrre opere artificiali e morte.

«Quanto a me, cacciatore di verità e in appostamento alla vita, mi guardo bene dall'imitare il loro esempio. Attingo dal vivo dei movimenti che osservo, ma non sono io che li impongo.

«Anche quando il soggetto che tratto mi costringe a sollecitare da un modello una posizione determinata, io gliela indico, ma evito accuratamente di toccarlo per metterlo in quella posa, perché voglio rappresentare solo ciò che la realtà mi offre spontaneamente.

«Obbedisco alla Natura in tutto e non pretendo mai di darle degli ordini. La mia sola ambizione è di esserle servilmente fedele».

«Tuttavia», feci con un po' di malizia, «non è

proprio la Natura tale e quale che voi mostrate nelle vostre opere».

Smise bruscamente di maneggiare le fascette umide:

«Proprio lei, tale e quale!» rispose aggrottando le sopracciglia.

«Siete costretto a modificarla...»

«In nessun modo! Mi maledirei se lo facessi!»

«Ma, infine, la prova che la modificate è che i vostri bozzetti non danno affatto la stessa impressione dell'opera compiuta».

Rifletté brevemente, poi disse:

«È vero! Ma il fatto è che il bozzetto, modellato, è meno *vero* della scultura.

«Per un modello sarebbe impossibile conservare una posa vivente per tutto il tempo che ci vorrebbe a scolpire. Invece io tengo a memoria l'insieme della posa e chiedo continuamente al modello di conformarsi al mio ricordo.

«E c'è di più.

«La modellatura dal vivo non riproduce che l'esterno; io riproduco anche lo spirito, che fa ben parte pure lui della Natura.

«Io vedo tutta la verità, e non soltanto quella della superficie.

«Accentuo i tratti che meglio esprimono la condizione spirituale che interpreto».

Dicendo ciò, mi mostrava, su di un trespolo vicino a me, una delle sue più belle statue: un giovane in ginocchio che leva al cielo le braccia supplicanti. Tutto il suo essere è teso dall'angoscia. Il corpo si rovescia. Il torace si gonfia, il collo si tende con

disperazione, e le mani sono come proiettate verso qualche essere misterioso al quale vorrebbero aggrapparsi.

«Guardate!», mi disse Rodin, «ho messo in risalto il rilievo dei muscoli che rendono la disperazione. Qui, qui, e là... ho esagerato lo scostarsi dei tendini che rivelano lo slancio della preghiera...»

E con la mano sottolineava le parti più nervose della sua opera.

«Ah, maestro, vi ho colto in fallo!», feci ironicamente. «Voi stesso dite che avete messo in risalto, accentuato, esagerato. Dunque vedete bene che avete modificato la Natura».

Si mise a ridere della mia ostinazione.

«Ma proprio no!», rispose. «Non l'ho modificata. O meglio, se l'ho fatto, è stato senza che lì per lì lo sospettassi. Il sentimento che influenzava la mia visione mi ha mostrato la Natura come l'ho riprodotta...»

«Se avessi voluto modificare ciò che vedevo, e fare qualcosa di più bello, non avrei prodotto niente di buono».

Dopo un momento, continuò:

«Vi concedo che l'artista non percepisca la Natura nello stesso modo in cui essa appare alla gente, e ciò perché la sua emozione gli rivela le verità interiori sotto le apparenze.

«Ma, infine, in arte il solo principio è di copiare ciò che si vede. E non dispiaccia ai mercanti di estetica, ma ogni altro metodo è funesto. Non esiste nessuna ricetta per abbellire la Natura.

«Si tratta solo di vedere.

«Oh, senza dubbio, una persona mediocre, copiando, non produrrà mai un'opera d'arte: il fatto è che egli guarda senza vedere, e potrà ben riprodurre ogni dettaglio con minuzia, il risultato sarà piatto e senza carattere. Ma il mestiere d'artista non è fatto per i mediocri, ed i migliori consigli non potrebbero dar loro il talento.

«L'artista invece vede: il suo occhio congiunto al cuore legge in profondità in seno alla Natura.

~~«Ecco perché l'artista non deve credere che ai suoi occhi».~~