



Rodin scultore: una stagione all'inferno

Antoinette Le Normand-Romain



Nella pagina a fianco:
Il bacio
(1888-1889),
marmo;
Parigi,
Musée Rodin.

Qui sopra:
Rodin in una foto
scattata
il 15 dicembre 1906.

G

LI ESORDI DI

Rodin furono difficili. Di modestissima estrazione sociale, non riuscì a farsi ammettere all'Ecole des Beaux-Arts, con il vantaggio di sfuggire al suo rigidissimo insegnamento. «Respinto all'Ecole des Beaux-Arts. Gran fortuna», diceva, e l'amico Dalou faceva eco rispondendogli: «Ogni volta che faccio qualcosa di brutto, l'attribuisco a ciò che [vi] ho imparato»⁽¹⁾. Rodin si era formato alla Petite Ecole, la scuola di disegno gratuita creata nel 1766 per gli operai e gli artigiani parigini, che nel 1850 si era trasformata nell'Ecole spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux Arts industriels. Il suo insegnamento metteva l'accento sulla memoria visiva e sul modellato e furono molti, nell'Ottocento, gli scultori che la scuola accolse ai loro esordi: Rude (1774-1855), che Rodin ammirava in particolare modo, Carpeaux (1827-1875), Carrier-Belleuse (1824-1887) e, più vicino a Rodin, Dalou, di due anni più vecchio (1838-1902). La bocciatura all'Ecole des Beaux-Arts costrinse Rodin a guadagnarsi presto di che vivere lavorando per altri (fu nello studio di Roubaud che, fra il 1858 e il 1862, conobbe Jules Dalou). Pur rimpiangendo il tempo perduto, Rodin riconosceva che questa necessità gli era servita ad acquisire un'estrema abilità: «Fin dalla giovinezza avevo una mano prodigiosamente veloce, come Carrier-Belleuse e Dalou», confidava a Dujardin-Beaumetz, e proseguiva: «Quelli che sono stati poveri come me, non avendo sussidio statale né pensione, hanno lavorato per tutti. Ho fatto così una sorta di tirocinio mascherato; volta a volta, ho realizzato sia orecchini nella bottega di un orefice che figure decorative con torsì di tre metri, e in tal modo ho imparato tutte le branche del mestiere»⁽²⁾. Nel 1864 Rodin entrò nello studio di Carrier-Belleuse, scultore la cui abilità nel modellare faceva dire che «Dio gli aveva messo uno scalpello in ogni dito». Carrier-Belleuse produceva graziosi busti di donna in cui i particolari, come capelli, merletti, ghirlande di fiori, erano resi con estrema abilità. Rodin lo seguì su questa strada, e un'opera come la *Fanciulla coi fiori sul cappello*, eseguita verso il 1865, dimostra come in questo campo egli fosse diventato un

vero maestro. La guerra franco-prussiana del 1870 mise fine a questo periodo: Dalou, che aveva partecipato alla Comune rivoluzionaria sorta a Parigi all'indomani della sconfitta francese, andò in esilio a Londra; Rodin raggiunse Carrier-Belleuse a Bruxelles nel febbraio del 1871 e ricominciò a eseguire opere a carattere decorativo da lui firmate. Ma il loro sodalizio in terra belga finì a partire dal 1872, quando Rodin cercò di ottenere una qualche indipendenza. Il futuro artefice della *Porta dell'inferno* fece tuttavia ritorno a Parigi solo alla fine degli anni Settanta per partecipare ai vari concorsi legati all'avvento della Terza repubblica: a quello per il monumento alla difesa opposta da Parigi durante l'assedio prussiano presentò un gruppo di due figure, il genio della libertà (o della patria), con un berretto frigio, la bocca aperta in un urlo di rabbia, le braccia tese e i pugni stretti, davanti al quale scivola un soldato morente in cui si ritrovava il ricordo delle *Pietà* di Michelangelo fuso all'espressionismo gesticolante della *Marsigliese* di Rude. Era un omaggio ai suoi maestri d'elezione: Michelangelo, che aveva scoperto a Firenze nell'inverno 1875-1876 e che ammirava più di ogni altro, e Rude. Era, soprattutto, un monumento all'orrore della guerra, alla vendetta, lontanissimo dalle idee di sacrificio e di coraggio espresse dalla maggior parte dei monumenti eretti dopo la guerra del 1870. Esposto con un centinaio di altri all'École des Beaux-Arts nel novembre del 1878, venne eliminato al primo turno e il concorso fu vinto da Barrias, che aveva proposto un gruppo decisamente scontato, composto da una figura che rappresentava la città di Parigi, nella divisa della Guardia nazionale, con in mano una bandiera e appoggiata a un cannone, un soldato della Guardia nazionale mobile ancora armato di fucile e una ragazzina che simboleggiava il popolo parigino.

Fin dal 1865 Rodin aveva cercato di farsi conoscere, inviando l'*Uomo col naso rotto* al Salon, unico possibile luogo d'incontro fra i giovani artisti e il pubblico; ma questo tentativo era fallito, in quanto l'opera era stata rifiutata dalla commissione esaminatrice. Nel 1875 ci riprovò, stavolta con successo (busto marmoreo dell'*Uomo col naso rotto*). Ma fu solo con l'*Età del bronzo*, il cui modellato preciso ricorda quello dei bronzi del Rinascimento, che Rodin fece il suo vero e proprio ingresso al Salon parigino. Nella sua prima versione, esposta a Bruxelles nel 1877, il soggetto di questa scultura, un uomo ferito alla testa e con in mano una lancia, era perfettamente chiaro e rispondente al titolo: *Il vinto*. A Parigi la lancia era scomparsa e l'opera sembrava ormai rinviare ai primi tempi dell'umanità. Da questo momento in poi, lo scultore si distinse col presentare opere il cui soggetto risultava oscuro al pubblico, cosa che peraltro gli venne rimproverata. Tuttavia, già a Bruxelles, a turbare il pubblico era stato soprattutto l'eccessivo realismo della figura. Rodin prestava grande attenzione alla natura vivente che, come disse e ripeté più volte, era la sua principale fonte di studio. E per questa prima grande statua, dal modellato fatto di un'infinità di piccoli tocchi, riuscì a raggiungere un grado d'illusione raramente ottenuto dagli scultori. L'artista stesso, in seguito, narrò come avesse lavorato all'immagine mediante i «profili»: «in modo che i profili del mio modello e della mia argilla si presentino simultaneamente e io possa vederli insieme. [...] L'importante è guardare i profili dal di sopra e dal di sotto, dall'alto e dal basso, [...] cioè rendersi conto dello spessore del

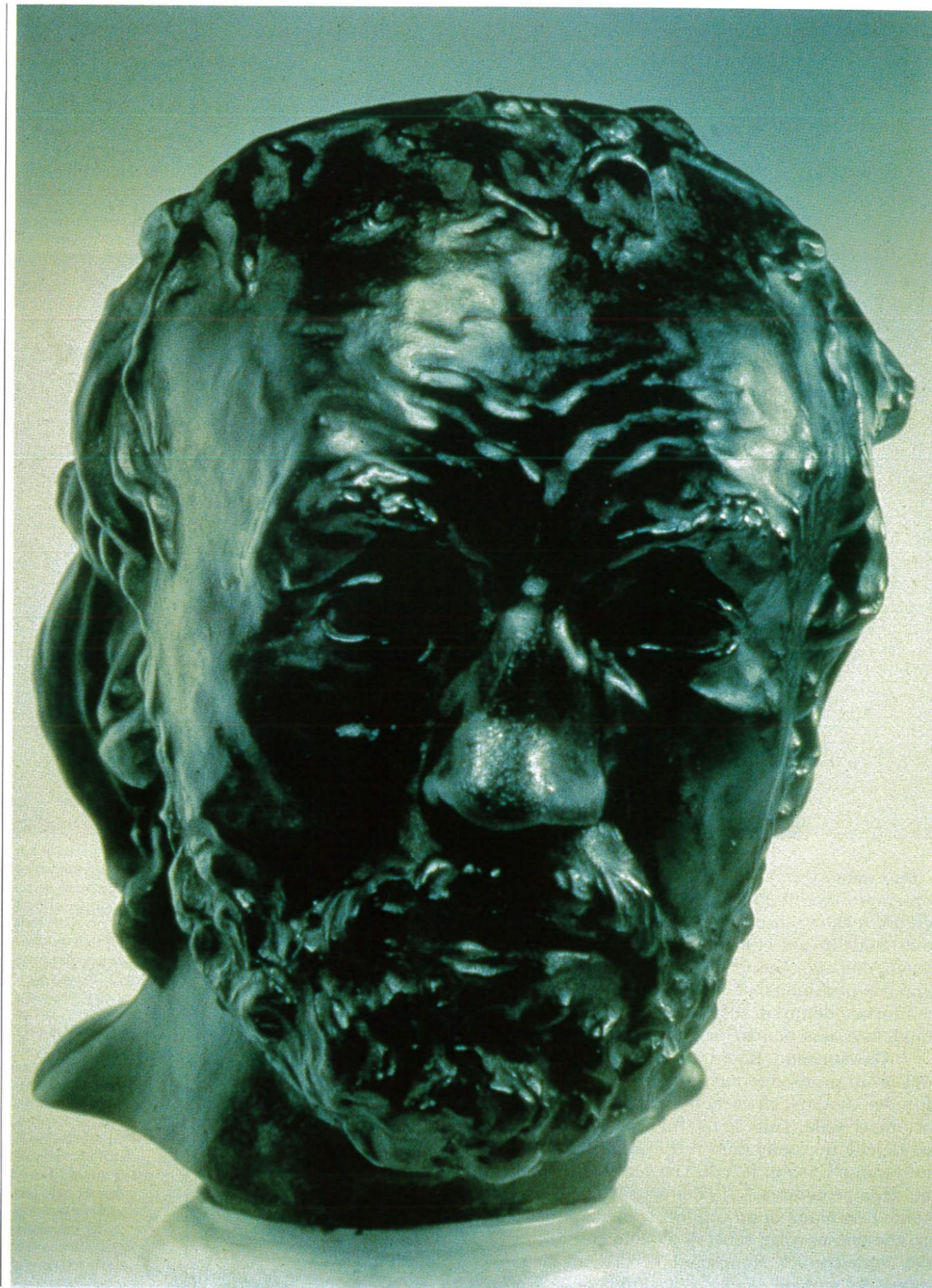


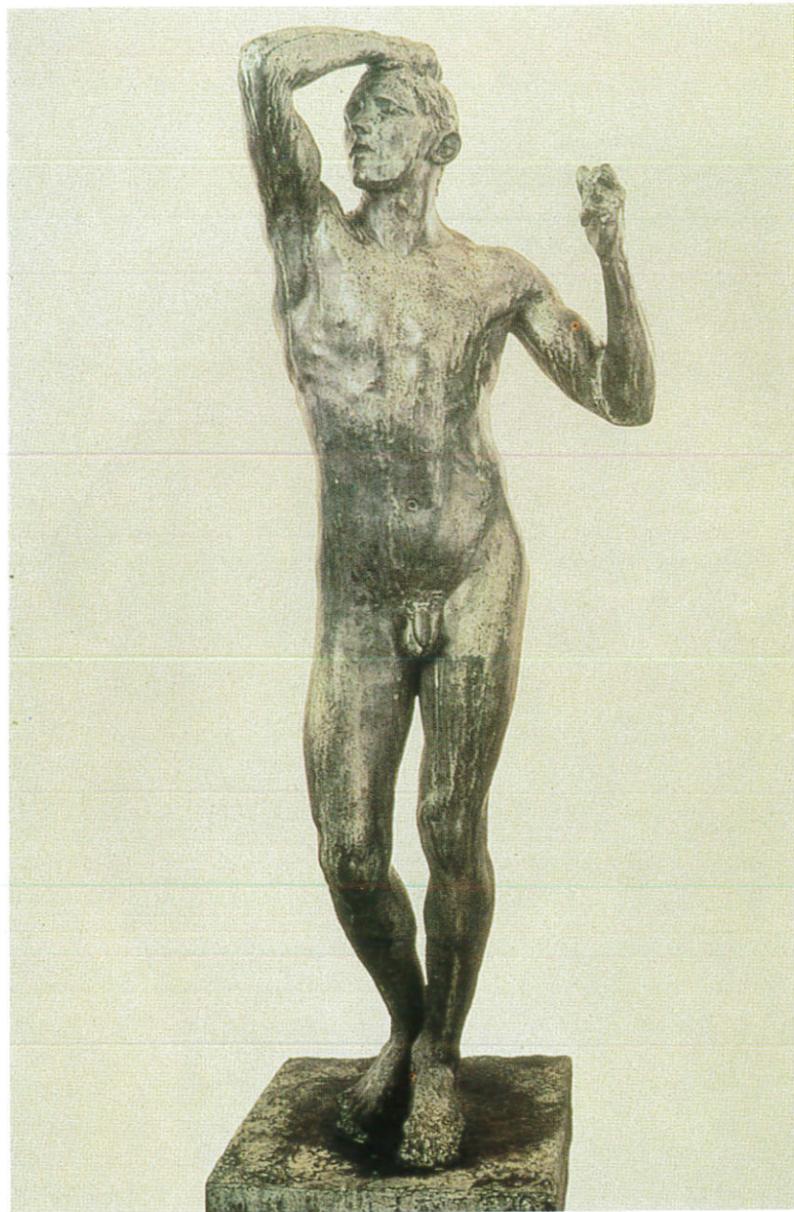
Qui sopra:
Albert-Ernest
Carrier-Belleuse,
Ebe
(1869),
marmo;
Parigi,
Musée d'Orsay.

In alto:
*Fanciulla coi fiori
sul cappello*
(1865 circa),
terracotta;
Parigi,
Musée Rodin.

Nella pagina a fianco:
L'uomo col naso rotto
(1863-1864),
bronzo;
Filadelfia,
Rodin Museum.

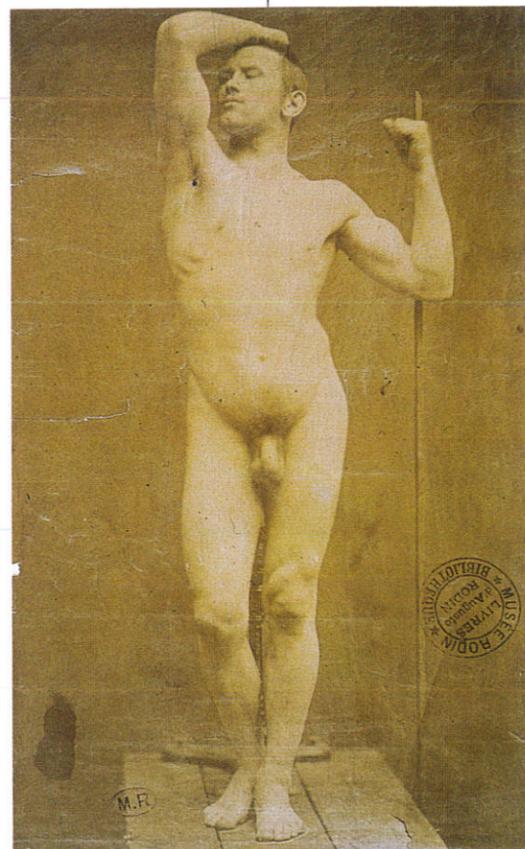
**Tra il 1864 e il 1872
Rodin lavorò
nell'atelier
di Carrier-Belleuse,
tra i più apprezzati
e attivi scultori
del Secondo impero,
collaborando a una
produzione vasta
ed eterogenea.**





A sinistra:
L'Età del bronzo
(1875-1876),
bronzo;
Filadelfia,
Rodin Museum.

Qui sotto:
Auguste Neyt,
scelto come modello
per *L'Età del bronzo*,
in una foto d'epoca



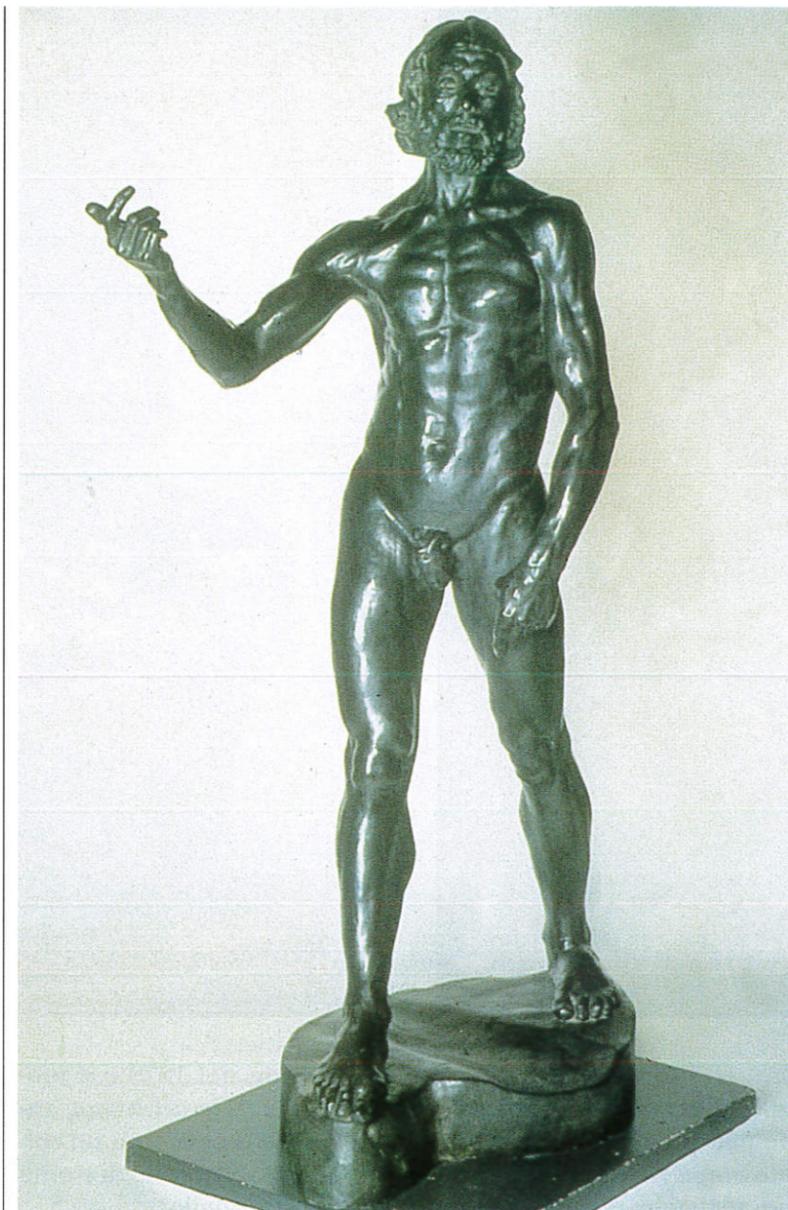
che lo ritrae
nella posa
della scultura
di Rodin.

Nella pagina a fianco:
*San Giovanni Battista
in preghiera*
(1878),
bronzo;
Filadelfia,
Rodin Museum.

corpo umano. [...] Quando lavoravo all'*Età del bronzo*, mi ero procurato una di quelle scale di cui si servono i pittori per le grandi tele; ci salivo e, nei limiti del possibile, armonizzavo il mio modello con la mia argilla negli scorcì e guardavo i miei profili dall'alto. Faccio quello che si potrebbe chiamare "disegno con profondità"⁽³⁾. «Voi che scolpite statue», diceva infatti, «rafforzate dentro di voi il senso della profondità [...]. Quando modellate, non pensate mai "in superficie", ma "a rilievo"⁽⁴⁾».

Giovanissimo, Rodin aveva appreso l'importanza del modellato in profondità mentre lavorava a un capitello ornato di fronde: «Rodin», gli aveva detto il decoratore Constant Simon, «cominci male. Tutte le tue foglie si presentano appiattite. Ecco perché non sembrano vere. Fai dunque che dardeggino le loro punte verso di te, così che vedendole si abbia la sensazione della profondità [...] Non considerare mai una forma solo come l'estremità di un volume, come la punta più o meno larga che questo volge verso di te. Solo così acquisirai la "scienza del modellato"⁽⁵⁾. Nonostante cercasse di far percepire lo sviluppo dei muscoli e delle ossa sotto la pelle, Rodin temeva an-

Nel 1877 Rodin ottenne la sua prima vera affermazione al Salon con *L'Età del bronzo*. «Ero così disperato per questa figura e vi ho lavorato così intensamente, cercando di mettervi quello che volevo, che ci sono almeno quattro figure in una», dirà lo scultore in un'intervista rilasciata all'americano Truman Bartlett nel 1889. A posare per quest'opera non fu un modello di professione ma un soldato belga, Auguste Neyt. Rodin ricercava infatti la spontaneità nei movimenti e nelle posture e riteneva che la consumata esperienza dei modelli che frequentavano abitualmente l'Accademia rendesse le pose artificiali. La straordinaria verosimiglianza del modellato provocò tuttavia insinuazioni come quelle avanzate, accanto agli elogi, dalla rivista "L'Étoile belge" del 29 gennaio 1877: «[*L'Età del bronzo*] non passerà certo inosservata perché se attira l'attenzione a causa della sua diversità, la mantiene grazie a una qualità tanto preziosa quanto rara: la vita. Quale sia il ruolo del calco diretto in questo gesso non è cosa di cui discutere in questa sede». Nonostante le prove portate da Rodin, il dubbio sul calco dal vivo rimase e il suo primo successo finì col restare legato a uno scandalo.



zitutto di forzare la natura. Lasciava quindi che Auguste Neyt, il modello impiegato per *L'Età del bronzo*, si rilassasse in tutta libertà nello studio di rue Sans-Soucis a Bruxelles, poiché temeva che la posa potesse apparire contratta, che i muscoli risultassero esagerati. E così facendo riuscì a dare una tale impressione di vita da essere accusato di aver utilizzato dei calchi sul vivo, procedimento di cui i suoi contemporanei non esitavano a servirsi. Il sottosegretario di Stato alle Belle arti – Edmond Turquet –, che entrò in carica nel 1879, conosceva abbastanza Rodin e l'ammirava: nel febbraio del 1880, ottenuta conferma da sei scultori di chiara fama che non si poteva assolutamente trattare di un calco sul vivo, fece commissionare dallo Stato un esemplare in bronzo della statua per la modesta somma di duemiladuecento franchi. Il bronzo venne esposto al Salon del 1880 e assegnato al Musée du Luxembourg per adornarne i giardini. Oggi quell'esemplare si trova al Musée d'Orsay.

A partire dal 1878 e per quanto in cattive acque, Rodin aveva tuttavia avviato una nuova figura, di dimensioni leggermente superiori a quelle naturali, il *San Giovanni Battista in pre-*



Da sinistra:
Lady Sackville-West
(1914-1916),
marmo;
Parigi,
Musée Rodin.

Jules Dalou
(1884),
bronzo;
Parigi,
Musée Rodin.



ghiera, il busto del quale fu esposto al Salon del 1879 e il modello in gesso l'anno successivo. Come per l'*Età del bronzo*, anche per quest'opera posò un uomo in carne e ossa, non un soldato come Auguste Neyt, ma un contadino abruzzese, di nome Pignatelli, che era andato a proporsi come modello.

Nell'Ottocento, quello di san Giovanni Battista era un soggetto assai comune in scultura, ma a darne l'idea a Rodin fu, in questo caso, proprio il contadino italiano con il suo aspetto e con la posa che assunse: «Vedendolo [...], pensai immediatamente a un san Giovanni Battista, cioè un uomo della natura, un illuminato, un credente, un precursore venuto ad annunciare uno più grande di lui. Il contadino si spoglia, sale sulla tavola girevole come se non avesse mai posato; si pianta, con la testa levata in alto e il busto eretto, poggiando su tutte e due le gambe aperte come un compasso. Il movimento era così giusto, così definito e così vero che [...] decisi immediatamente di raffigurare ciò che avevo visto. [...] Non ho fatto altro che copiare il modello che il caso mi aveva inviato»⁽⁶⁾. Diversamente dai suoi colleghi, Rodin non cerca di trattare un soggetto di cui ha avuto in precedenza l'idea; al contrario, questo nasce dal confronto con la natura.

Con l'*Età del bronzo* e il *San Giovanni Battista*, entrambi acquistati dallo Stato, Rodin entrava nel circuito ufficiale; ormai avrebbe esposto con regolarità, presentando in particolare degli stupendi ritratti dal modellato preciso: quelli maschili van-

Il nome di Rodin è legato anche a un gruppo ben definito di teste e busti maschili e femminili che costituiscono una serie di ritratti particolarmente riusciti. Dopo il 1900, le commissioni legate all'ambiente mondano, soprattutto della buona borghesia inglese e americana rappresentarono per Rodin una risorsa economica non indifferente.

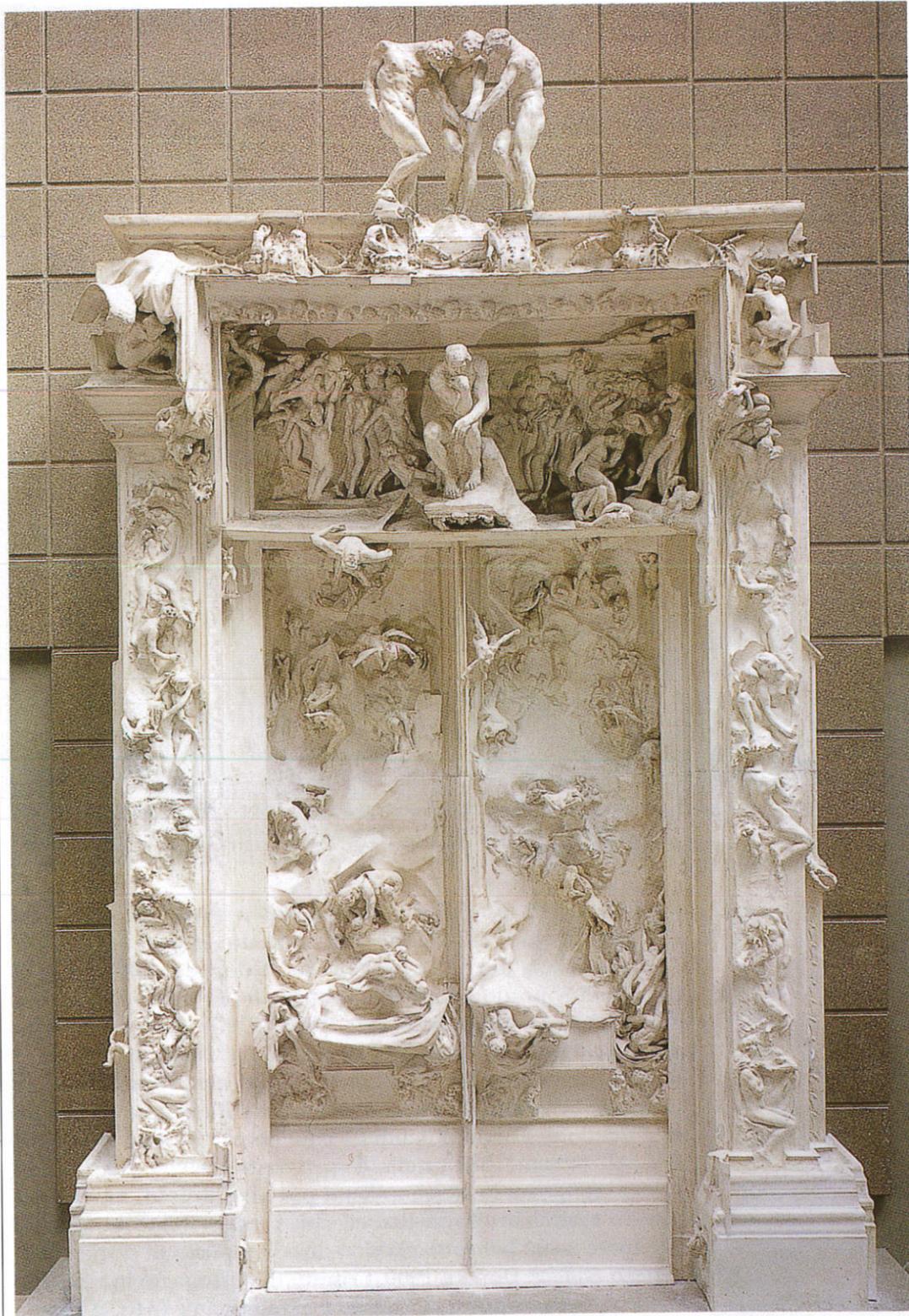
A destra:
Il pensiero
(1893-1895),
marmo;
Parigi,
Musée d'Orsay.

Qui sotto:
la statua del *Pensiero*
fa da sfondo
a questo ritratto
fotografico
di Rodin,
realizzato
negli ultimi anni
del secolo.



no da semplici teste (*Legros*, 1881-1882) a busti cosiddetti "alla fiorentina", cioè tagliati in orizzontale sotto le spalle (*Jean-Paul Laurens*, Salon del 1882; *Jules Dalou*, Salon del 1884); quelli femminili sono dotati di un'eleganza che fa rivivere lo spirito del Settecento (*Madame Vicuña*, 1888). Delle donne a lui vicine, lo scultore restituisce un'immagine sia fisica che morale, e d'altronde non esita a prendere il loro volto come punto di partenza per busti allegorici o mitologici. L'esempio più famoso è quello di Camille Claudel, i cui lineamenti sono riconoscibili nell'*Aurora* (1885), nella *Convalescente* (1892?), nel *Pensiero* (1893-1895), ma lo stesso avviene per Mrs. Russell, moglie del pittore australiano John Russell che si era stabilito in Francia nel 1886: il suo bel volto classico divenne quello di svariate *Minerva* o *Pallade*. Dopo il 1900, i ritratti di personaggi in vista dell'alta società, soprattutto inglese e americana (*Mrs. Simpson*, 1903; *Eve Fairfax*, 1904-1905; *Bernard Shaw*, 1907; *Thomas Ryan*, 1909; *Lady Sackville-West*, 1914-1916), costituirono per Rodin una non trascurabile fonte di reddito. Ma negli ultimi anni egli tornò a rivolgersi alla fisionomia di quelli che gli erano vicini e moltiplicò allora gli studi, soprattutto su *Clémenceau* (a partire dal 1911), ma anche su *Clémentel*: sia l'uno che l'altro erano intervenuti per far arrivare allo Stato francese la donazione di Rodin (1916).

Nell'agosto del 1880, il già menzionato Turquet commissionò a Rodin il modello di una porta ornamentale destinata al



Qui sopra:
Porta dell'inferno,
modello ricostruito
(1917),
gesso;
Parigi,
Musée d'Orsay.

Musée des Arts Décoratifs allora in fase di progettazione. Questa porta avrebbe dovuto essere ornata di bassorilievi ispirati alla *Divina commedia* di Dante. Con l'entusiasmo che sempre metteva nel rispondere alle commissioni ricevute, Rodin – questo «sognatore il cui sogno saliva lungo le mani», come lo definiva Rilke⁽⁷⁾ – si lanciò in un'impresa immensa, smisurata: la realizzazione di una porta alta più di quattro metri e mezzo, che ospitava innumerevoli figure a tutto tondo.

Secondo l'abitudine della direzione delle Belle arti, la

Qui sotto:
*Progetto di porta
a otto pannelli*
(1880);
Parigi,
Musée Rodin.

Nella pagina a fianco:
Il pensatore
(1880),
gesso dipinto;
Parigi,
Musée Rodin.

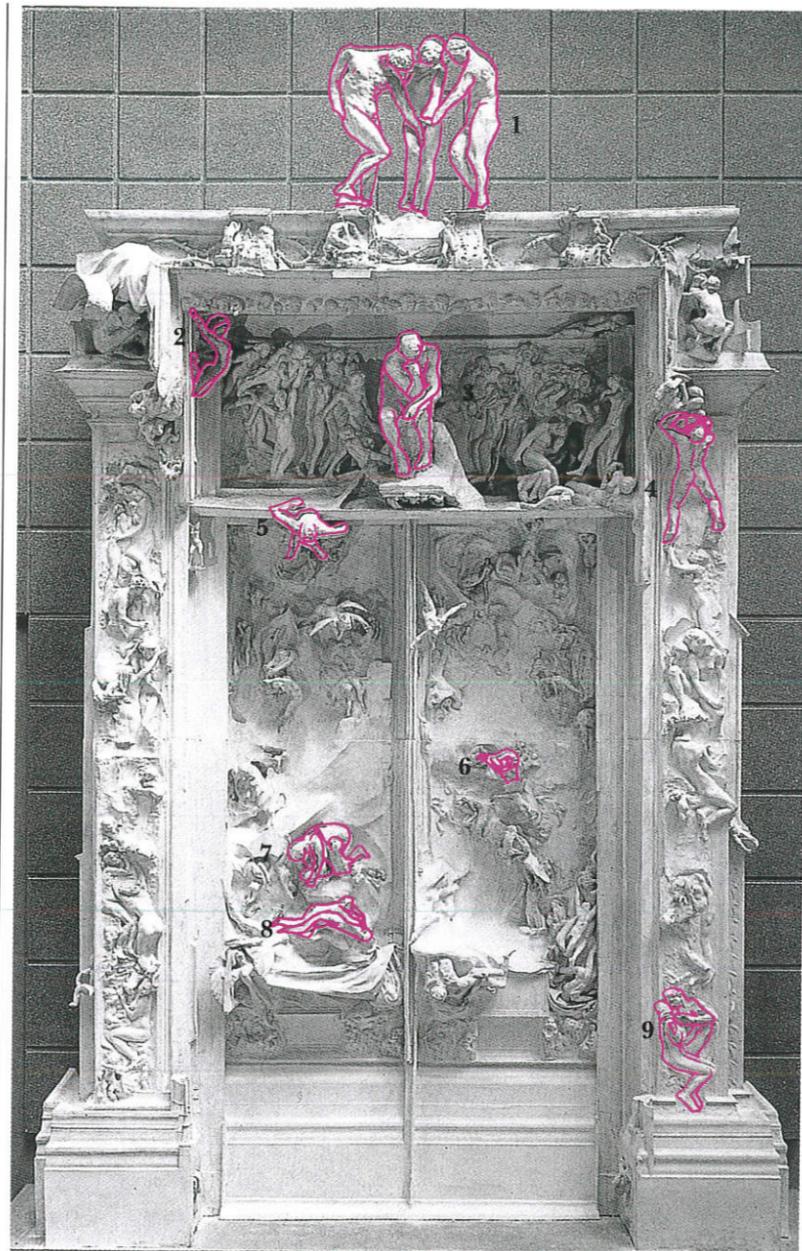
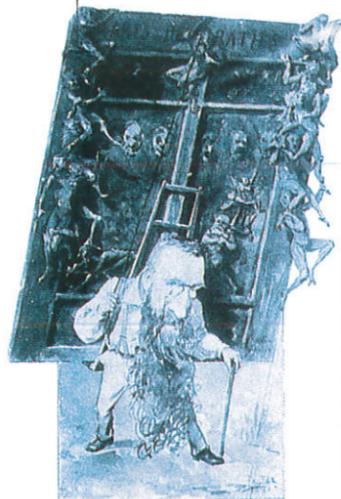
Nel 1880 Rodin iniziò a lavorare a una commissione pubblica che prevedeva la realizzazione di una porta monumentale con bassorilievi ispirati alla *Divina commedia*. L'opera era destinata al Musée des Arts Décoratifs di Parigi che sarebbe sorto nel luogo un tempo occupato dalla Cour des comptes, andata distrutta in un incendio all'epoca della Comune del 1871. Il progetto iniziale della *Porta dell'inferno*, che venne poi abbandonato



da Rodin, prevedeva una scansione delle superfici in pannelli sull'esempio delle porte realizzate nel Quattrocento da Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze.



Qui sotto:
Rodin
e la *Porta dell'inferno*
in una caricatura
dell'epoca.



A sinistra:
alcune
delle principali figure
della *Porta dell'inferno*
evidenziate
sul modello del 1917
oggi all'Orsay.

- 1 *Le ombre*
 - 2 *Torso di Adèle*
 - 3 *Il pensatore*
 - 4 *Sono bella*
 - 5 *L'uomo che cade*
 - 6 *Fugit Amor*
 - 7 *Ugolino e i suoi figli*
 - 8 *Paolo e Francesca*
 - 9 *Due figure allacciate*
- Tra questi esempi,
le *Due figure allacciate*
possono essere
considerate
come una variante
del *Bacio*;
altre sculture,
come per esempio
il *Torso di Adèle*
o *L'uomo che cade*
ritornano in diversi
contesti:
la prima
nell'*Eterna primavera*,
la seconda
in *Sono bella*.

commissione gli era valsa l'assegnazione di uno studio al Dépôt des Marbres in rue de l'Université, dato che il pagamento veniva effettuato per acconti man mano che il lavoro procedeva. Rodin si era messo al lavoro «con furia» e la *Porta* andava avanti rapidamente.

In un primo momento l'artista aveva pensato a una divisione in pannelli simile alla *Porta del paradiso* ideata dal Ghiberti per il Battistero di Firenze, ma fin dal secondo bozzetto (1880), prendendo esempio dal *Giudizio universale* di Michelangelo nella Cappella sistina, abolì completamente la suddivisione dei battenti e, dopo aver scartato i due terzi del poema dantesco per interessarsi solo alla parte più tenebrosa, l'*Inferno*, che interpretò alla luce di Baudelaire, mantenne solo pochi personaggi identificabili, come *Paolo e Francesca*, *Ugolino e i suoi figli*, *Le ombre*, *Il pensatore* (cioè lo stesso Dante) in mezzo a un gran numero di figure di grandezza diversa. Queste figure invadono la sottostante struttura tradizionale, in cui a volte sostituiscono gli elementi architettonici.



Il gruppo di *Ugolino e i suoi figli* in una foto di anonimo scattata verso il 1880-1881.

Nel 1918, un anno dopo la morte dello scultore, Camille Mauclair scriveva: «Improvvisava a ogni momento una figurina, che esprimeva la notazione rapida di una sensazione, di un'idea o di una forma, e l'inseriva nella porta accanto ad altre figure, poi la spostava e se era necessario la spezzava per utilizzarne alcuni frammenti in altre ricerche. Molte di queste figure sono diventate dei gruppi più importanti e distinti. Rodin ha ceduto anzitutto al bisogno di creare. [...] Se avesse dovuto essere realizzata, [la *Porta*] non avrebbe potuto ospitare tutte le figure che l'artista le aveva destinato. Esse son là, innumerevoli, allineate su delle assi, accanto al bozzetto della porta, e rappresentano per intero l'evolversi dell'ispirazione di Rodin, per cui, con il suo consenso, le chiamavo "il diario della sua vita scolpita"»⁽⁸⁾.

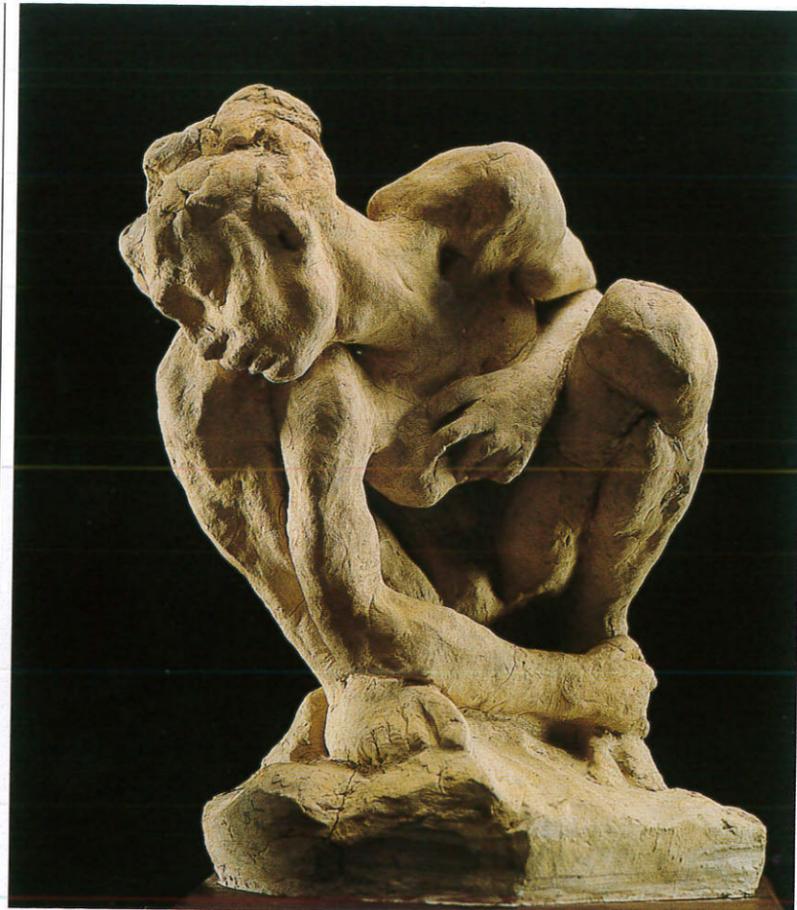
Critici e amanti dell'arte avevano preso coscienza dell'immensità del lavoro al quale Rodin si dedicava. Quelli che ebbero accesso allo studio dell'artista seppero apprezzare il «realismo tutto moderno [di] queste figurine palpitanti che mode-

Il gruppo, del quale Rodin eseguì anche numerosi disegni (ma uno soltanto presenta la stessa iconografia della scultura) si ispira al drammatico episodio del XXXIII canto dell'*Inferno* in cui Dante narra la tragica morte per fame, nel 1289, del conte Ugolino della Gherardesca, insieme a due suoi figli e due nipoti.

A destra:
La donna accovacciata
(1882),
terracotta;
Parigi,
Musée Rodin.

In basso:
L'uomo che cade
(1882-1884),
gesso;
Parigi,
Musée Rodin.

Nella pagina a fianco:
Sono bella
(1882-1889),
bronzo;
Parigi,
Musée Rodin.



L'esecuzione della *Porta dell'inferno* avrebbe dovuto essere portata a compimento in tre anni. In realtà Rodin ne fece una sorta di "opera aperta" (il modello completo della *Porta*, in gesso, sarà realizzato nel 1917, anno di morte dello scultore, da Léonce Bénédite), continuando a creare singole figure e gruppi che – ingranditi o ridotti, realizzati in gesso, in marmo o in bronzo – furono poi esposti come sculture a sé stanti o riutilizzati per nuove composizioni. Quest'ultimo è il caso di *Sono bella* – ispirata a un poema di Baudelaire (*La Bellezza*: «Sono bella, o mortali come un sogno di pietra») – che assembla due diverse figure della *Porta*: *La donna accovacciata* e *L'uomo che cade*. Riserva inesauribile di forme alle quali Rodin attingerà durante tutto il corso della sua vita, coacervo di figure che sembrano generarsi le une dalle altre, la *Porta* suscitò l'ammirazione di Rainer Maria Rilke che scrisse: «[Rodin] fece portare a centinaia di figure appena più grandi delle sue mani la vita di tutte le passioni, il fiorire di tutti i piaceri e il peso di tutti i vizi. [...] Catene di corpi, [...] e di pesanti grappoli di forme umane nelle quali saliva la linfa del peccato, fuori delle radici del dolore».





Nella pagina a fianco:

L'ombra
(1880),
bronzo;
Filadelfia,
Rodin Museum.

A destra, dall'alto:

Le ombre
(1902),
bronzo;
Parigi,
Musée Rodin.

Il segreto
(1909),
marmo.

Un particolare tipo di assemblaggio è quello in cui Rodin fa uso del principio della moltiplicazione, ripetendo più esemplari di una stessa figura. L'esempio più celebre è quello delle *Ombre* sulla cornice superiore della *Porta*. In questo gruppo la figura di partenza che, collocata su uno dei lati della *Porta*, avrebbe dovuto corrispondere alla scultura di *Eva*, sull'altro lato, è quella di *Adamo*, (leggermente variata), per il quale aveva posato un gigante che lavorava in un circo. La natura simmetrica della composizione, con tre figure perfettamente identiche poste attorno a un asse, ne favorisce l'identificazione quale esempio di assemblaggio iterativo, meno immediato nei casi di moltiplicazione su piani intercalati o risolta in modi ancora più elaborati. Ciò la accomuna a opere come *Le tre faunesse* o *Il segreto* in cui è ripetuta per due volte la stessa mano destra.



stamente egli chiama *studi*, ma che in realtà, con le loro piccole dimensioni, stanno rivoluzionando la scultura contemporanea»⁽⁹⁾. A partire dal 1886, poi nel 1887 con la presentazione al pubblico del *Bacio* e di *Ugolino*, e quindi in tutti gli anni successivi, Rodin espose l'uno indipendentemente dall'altro i piccoli gruppi che aveva modellati «pezzo a pezzo, con la natura sotto gli occhi», ed essi destarono stupore per «le torsioni dei corpi, i rovesciamenti inattesi, le flessioni impreviste, [per] l'originalità inquietante di tutti gli atteggiamenti delle figure, arcuate, curvate, spinte, travolte [...] accoppiamenti [che] nessuno scultore prima aveva osato trattare»⁽¹⁰⁾. Ne promanava una passione intensa: invece di esprimersi in maniera convenzionale, attraverso piccoli fatti e atteggiamenti che non sarebbero risultati nuovi per nessuno, Rodin rende addirittura eloquente il corpo. Si esprime con «ossa, muscoli, nervi, con tutto quanto l'organismo, poiché l'intero corpo concorre a rendere intensamente le sensazioni»⁽¹¹⁾: «il corpo», diceva, «è un calco su cui si imprimono le passioni»⁽¹²⁾. Di tutti questi piccoli gruppi, tuttavia, *Il bacio*, del quale nel 1888 lo Stato aveva commissionato una grande versione in marmo, in vista dell'Esposizione universale del 1889, era destinato a diventare il più famoso. Ma quando l'espose – solo nel 1898 e per controbilanciare lo scandalo che, come prevedeva, non avrebbe mancato di suscitare il *Balzac* – Rodin lo giudicò un'opera molto accademica, «un



grande soprammobile scolpito secondo la formula consueta, che trattiene l'attenzione solo sui due personaggi rappresentati invece di aprire ampi orizzonti al sogno»⁽¹³⁾.

Aprire l'orizzonte al sogno fu, in compenso, ciò che fece esponendo nel 1900 la *Porta dell'inferno* senza le parti aggettanti, poiché nessuno dei gruppi era stato ricollocato sulla struttura: è il gesso che oggi si trova al Musée Rodin di Meudon, mentre il modello completo – che così come lo vediamo si deve a Bénédite, primo conservatore del Musée Rodin, che lo fece rimontare nel maggio del 1917 nella cappella dell'Hôtel Biron – è esposto al Musée d'Orsay. È difficile credere che per l'esposizione del 1900 – per lui tanto importante – Rodin non avesse avuto il tempo di terminare il montaggio della *Porta*. Non è più plausibile pensare che, come già aveva fatto (per esempio con *L'Età del bronzo* privata della lancia), l'avesse volontariamente spogliata di tutto quel che la rendeva troppo immediatamente comprensibile? Il simbolismo allora dominante non poteva del resto che incoraggiarlo in tal senso.

Una volta deciso di esporre elementi isolati della *Porta*, montati su basi quadrate che li rendevano indipendenti, Rodin pensò di cercare fra loro nuove combinazioni: nel 1889 presentò quindi alla galleria *Petit Sono bella* in cui erano riconoscibili due figure della *Porta*, *L'uomo che cade* e *La donna accovacciata*. Nella stessa esposizione fu presentato un gruppo intitolato *Le sorgenti inaridite*, composto di due esemplari della stessa figura – *Quella che fu la bella Heaulmière* – uno di faccia, l'altro di spalle: all'assemblaggio fa infatti seguito la moltiplicazione, la replica di uno stesso elemento il cui esempio più famoso è dato dalle *Ombre* che sormontano la *Porta*. Questi procedimenti avrebbero avuto un notevole sviluppo in Rodin negli anni 1890-1900, periodo difficile, occupato da grandi ordinazioni per la maggior parte delle quali non ottenne il consenso sperato.

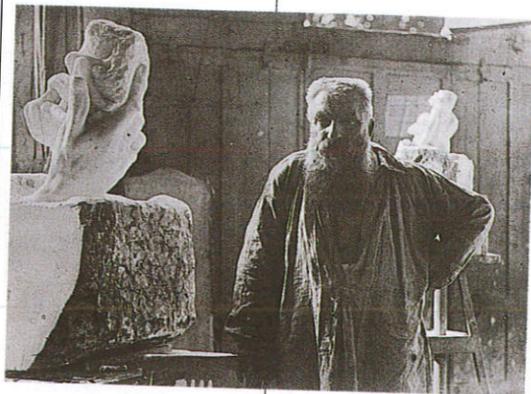
La grande libertà con cui creava i nuovi gruppi a partire dalle figure già esistenti rappresentava sicuramente per lo scultore una forma di distensione: alcuni di essi, come l'*Assemblaggio di due figure di Eva e della donna accovacciata*, rimasero nell'ombra dello studio; altri furono tradotti in marmo, marmi così apprezzati dai collezionisti che a volte Rodin li realizzava in più esemplari. Il punto di partenza della collezione Thyssen è appunto costituito da un complesso di marmi di Rodin, fra i quali *Il Cristo e la Maddalena*, *Il sogno* o *La nascita di Venere* sono la trasposizione di figure create l'una indipendentemente dall'altra e poi assemblate. *La mano di Dio* (1896) può essere considerata l'opera simbolo del processo creativo di chi scolpisce. Per Rodin la mano che modella è addirittura lo strumento della creazione per eccellenza, tanto da far dire a Judith Cladel che egli arrivò «a quest'idea centrale: la prima cosa alla quale Dio pensò creando il mondo – ammesso che possiamo immaginare il pensiero di Dio – fu il modellato. È buffo, no?, fare di Dio uno scultore»⁽¹⁴⁾.

La tappa successiva fu quella di frammentare le sculture, togliere loro tutto quel che pareva superfluo: «Nell'arte bisogna saper sacrificare», diceva Rodin. In tal modo, si riallacciava a Préault (1809-1879), della generazione precedente alla sua, che nel 1834 aveva esposto *Il massacro* (Chartres, Musée des Beaux-Arts), da lui stesso definito «frammento episodico di un grande bassorilievo». Baudelaire aveva riconosciuto «l'immate-

Dall'alto:
Rodin
al Dépôt des Marbres
accanto alla scultura
La mano di Dio.

*La Meditazione
senza braccia*
fotografata
al Dépôt des Marbres
verso il 1898.

Nella pagina a fianco:
La mano di Dio
(1896-1902),
marmo;
Parigi,
Musée Rodin.



I borghesi di Calais, primo modello (1884); Parigi, Musée Rodin.



riale piacere [che] tanto spesso [gli era stato] dato dai sogni tumultuosi, persino incompleti, di Auguste Préault». Rilke fu a sua volta affascinato dalle opere che scoprì in occasione della sua prima visita a Meudon, dove viveva Rodin: «Nient'altro che frammenti, l'uno accanto all'altro, per metri [...] Eppure, meglio si guarda e più profondamente si avverte che tutto ciò sarebbe meno intero se ogni figura lo fosse. [...] All'improvviso si

intuisce che considerare il corpo come un tutto tocca allo scienziato, mentre all'artista spetta creare, a partire da questi elementi, nuovi rapporti, nuove unità, più grandi, più legittime, più eterne; e quest'inestinguibile ricchezza, quest'invenzione infinita, perpetua, questa presenza dello spirito, questa purezza e questa veemenza dell'espressione, questa gioventù, questo dono di avere qualcosa di continuamente diverso, di continuamente migliore da dire, sono senza pari nella storia umana», scrive il poeta tedesco alla moglie Clara nel 1902.

Nel 1897 Rodin presentava al Salon *La Meditazione senza braccia*. Il 2 gennaio 1897 aveva offerto in dono al museo di Stoccolma la figura frammentaria: «In essa lo studio della natura è completo e mi sono impegnato a fondo per rendervi, per quanto potevo, l'arte nella sua interezza. Penso che questo gesso sia una delle mie opere più finite, più cresciute [sic!]. La commissione cui spettava decidere se accettarla, impreparata, non comprese – come del resto la maggior parte del pubblico e della critica – e rifiutò il dono, ma il principe Eugenio conservò l'opera per la sua collezione personale: aveva sicuramente percepito, come aveva fatto Rilke, da poeta, che «mai corpo umano era stato tanto raccolto attorno alla parte più profonda di sé, così piegato dalla propria anima. [...] le statue senza

Il drammatico gruppo dei Borghesi di Calais si ispira a un episodio della guerra dei Cent'anni, combattuta tra Francia e Inghilterra dal 1337 al 1475. L'evento narrato risale al 1347, quando Edoardo III d'Inghilterra si offrì di risparmiare Calais, abbandonata da Filippo VI e cinta d'assedio dagli inglesi, a patto che sei dei suoi più illustri cittadini si presentassero al cospetto del re, a testa e piedi nudi, con una corda al collo, per consegnargli le chiavi della città prima di essere giustiziati. L'eroico sacrificio di Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, e degli altri quattro volontari di Calais prende corpo nel pathos che Rodin sa infondere alle figure scolpite, quasi bloccate nel proprio dramma, ciascuna in cammino verso la propria sorte, oppresse dal dolore, dall'angoscia, dalla fatalità che di volta in volta traspare dai loro sguardi e dai loro gesti. Dietro questo risultato c'è un grande e paziente lavoro preparatorio: studi di volti e di mani (punti focali dell'espressione emotiva che Rodin modella come opere autonome, per studiarne meglio il rapporto col corpo) e messa a punto delle singole figure



(in due successive serie a mezza grandezza e a grandezza naturale), modellate in un primo tempo separatamente e senza vestiti, secondo l'abitudine accademica, per fissarne le attitudini con maggiore efficacia: «Dopo non ho che da gettarvi sopra un drappo e tutto vibra là dove aderisce, è carne e sangue, non una fredda effigie», dichiara lo stesso Rodin mentre lavora all'opera.

braccia di Rodin; non manca loro nulla di necessario. Vengono percepite come un qualcosa di compiuto, un tutto che non ammette integrazione alcuna»⁽¹⁵⁾.

Durante il soggiorno in Belgio, Rodin aveva collaborato al monumento del *Borgomastro Loos* ad Anversa (1875-1876). Una volta ritornato in Francia, partecipò a vari concorsi e ottenne la commissione delle statue di *Bastien-Lepage* (1886-1889) e poi di *Claude Lorrain* (1889-1892). Quest'ultima è provvista di uno splendido piedistallo adorno di teste di cavallo che paiono affiorare dal blocco come i mitici cavalli del Sole emergono dall'oceano al mattino. In effetti Rodin era profondamente attento ai basamenti, per i quali provò tutte le soluzioni possibili. Un caso a parte è rappresentato dai *Borghesi di Calais* (1884-1895), che finirono con l'esser posti su un piedistallo di una banalità estrema, e per i quali l'artista avrebbe invece voluto eliminare qualsiasi basamento e sigillare «le statue le une dietro le altre davanti al Palazzo del Comune direttamente sulle pietre della piazza, come un capitello vivente di sofferenza e di sacrificio»⁽¹⁶⁾.

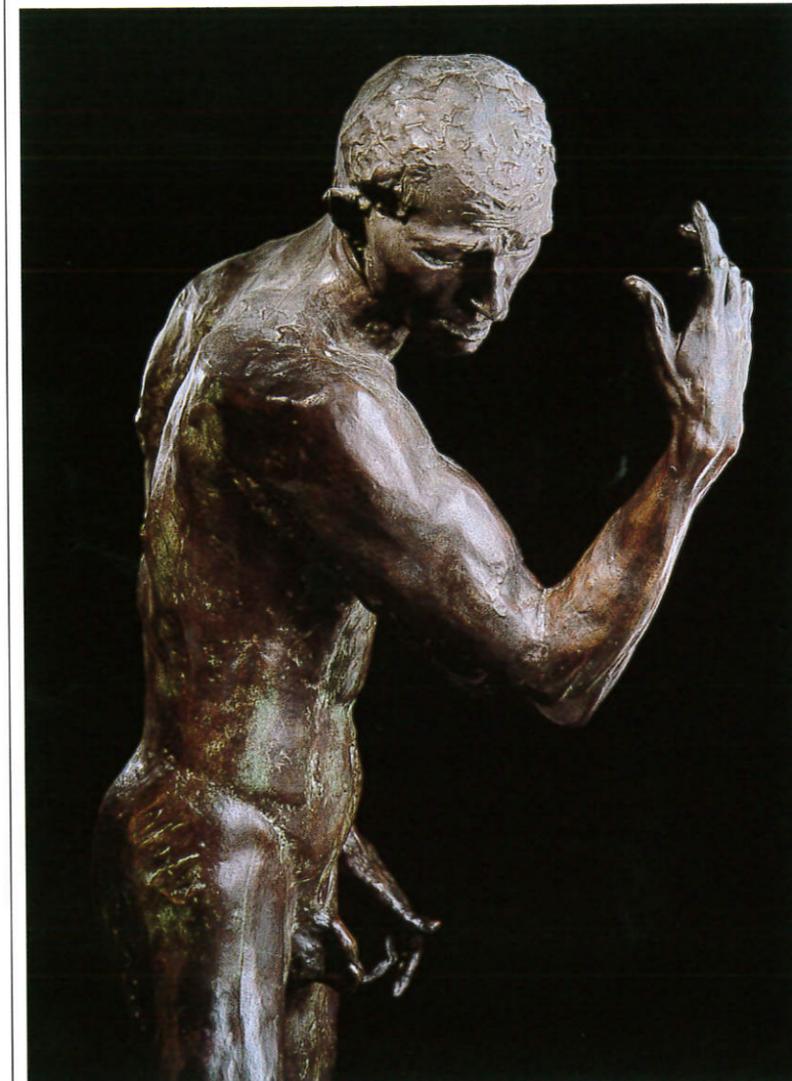
Il gruppo dei *Borghesi di Calais* era un monumento nuovissimo nel suo genere, poiché invece di celebrare un personaggio principale, e commentarne la vita e le eroiche imprese con

I borghesi di Calais (1884-1889), bronzo; Parigi, Musée Rodin.

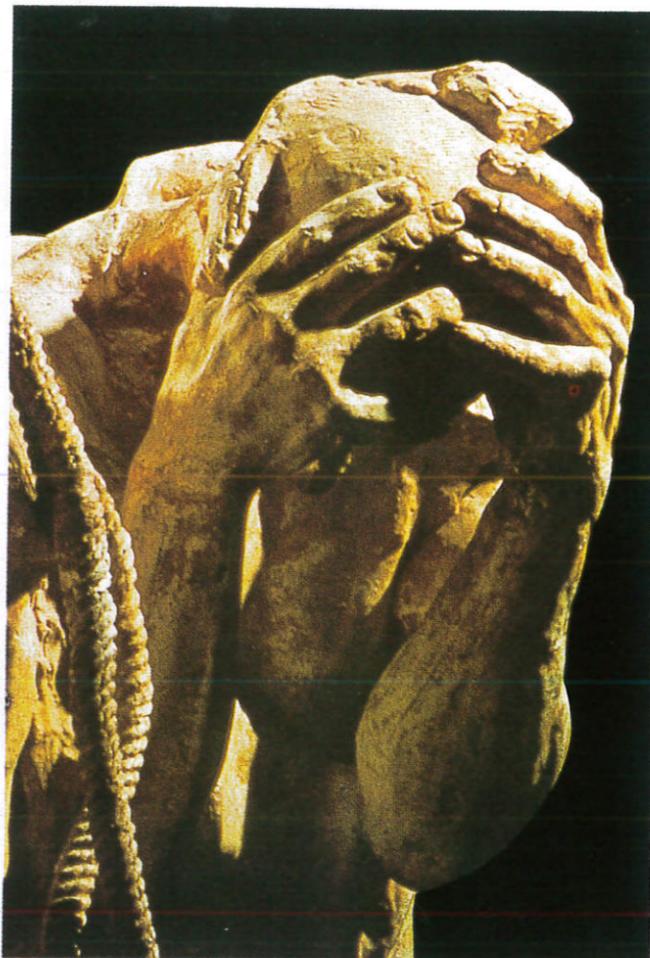
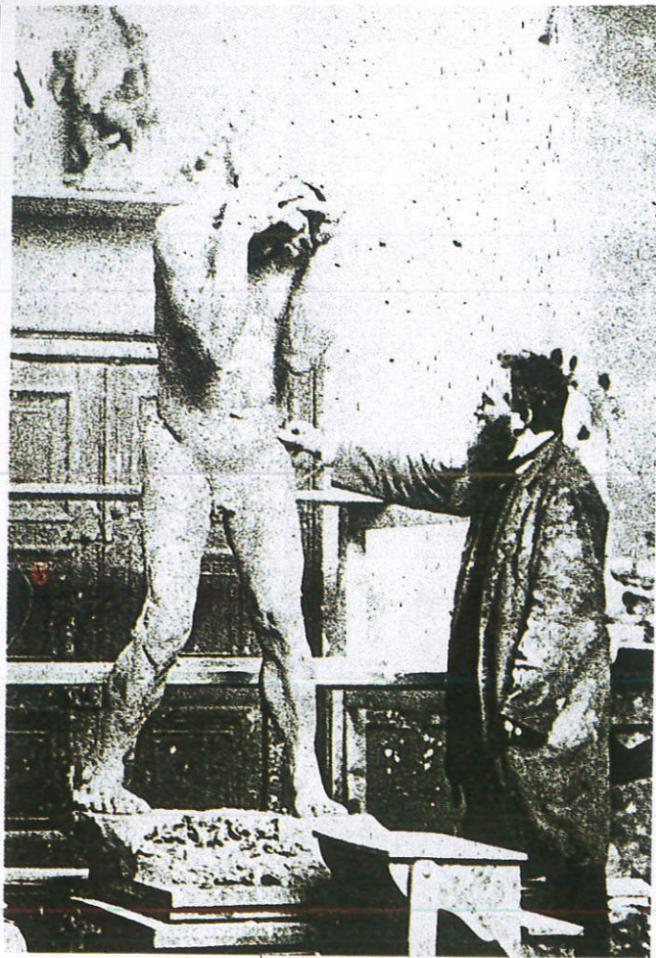


**A sinistra
e nella pagina
a fianco in alto:**
I borghesi di Calais
(1889),
gesso cerato
e verniciato,
particolari
dei personaggi
di Pierre de Wissant
e di Jean d'Aire;
Parigi,
Musée Rodin.

**Nella pagina a fianco,
in basso:**
Pierre de Wissant
(1885),
bronzo;
Rotterdam,
Museum
Boymans-van
Beuningen.



Nel 1884 Rodin ricevette la commissione del monumento ai *Borghesi di Calais*, promotore il sindaco della città, Omer Dewavrin, col quale Rodin scambiò una fitta corrispondenza in proposito fino al 1895 (anno dell'inaugurazione). Il progetto nasceva dalla volontà dell'autorità locale di riaffermare i legami col proprio passato di fronte alla crescente industrializzazione della città e modernizzazione del tessuto urbano. Per finanziare il monumento venne aperta una sottoscrizione nazionale gestita da un apposito comitato, ma i lavori procedevano a rilento poiché le proposte dello scultore non soddisfacevano appieno le aspettative: «Avremmo voluto trovare altre idee, avremmo soprattutto desiderato vedere la rassegnazione mescolarsi alla soddisfazione per il servizio reso da Eustache ai suoi concittadini e un po' di fierezza nella devozione», commentava polemicamente "Le Patriote" del 2 agosto 1885 all'indomani della presentazione del secondo modello. Le cose sembravano arrivate a un punto morto, quando nel 1886 il comitato si sciolse per problemi di ordine finanziario: fu la fortuna di Rodin che poté così ultimare il monumento secondo la propria visione, senza particolari condizionamenti.



Da sinistra:
una fotografia
di Rodin
accanto alla statua
nuda
di Pierre d'Andrieu.

I borghesi di Calais
(1889),
gesso cerato
e verniciato,
particolare
del personaggio
di Pierre d'Andrieu;
Parigi,
Musée Rodin.

Nella pagina a fianco:
Pierre e Jacques
de Wissant,
mano destra
e mano sinistra
(1885),
bronzo;
Parigi,
Musée Rodin.

bassorilievi, presentava sei personaggi di uguale importanza, il cui atteggiamento bastava da solo a illustrare l'evento che s'intendeva commemorare: quei sei borghesi fra i più agiati della città, in camicia, con i piedi nudi e la corda al collo, che abbandonarono Calais al termine del lungo assedio del 1347 per consegnare, in segno di resa, le chiavi della città al re d'Inghilterra vittorioso. Per quanto siano legati gli uni agli altri dal concatenarsi dei gesti, a ognuno Rodin conferisce una forte individualità perché, confida lo scultore nel 1914 a Paul Gsell, «nell'indecisione dell'ultima lotta interiore fra la devozione alla città e la paura della morte, ognuno di loro è come isolato di fronte alla propria coscienza»⁽¹⁷⁾.

Negli ultimi decenni del XIX secolo il monumento pubblico, che a partire da David d'Angers aveva la missione di educare evocando il ricordo dei grandi uomini e incitando a imitarli, cerca di rinnovarsi: per Rodin non si tratta più di descrivere un evento o di narrare una storia, quanto piuttosto di farci penetrare il più a fondo possibile nei sentimenti dei personaggi ritratti. «Ho compreso», dice ancora a Gsell, «che intorno al personaggio rappresentato [bisogna] far intravedere l'ambiente in cui vive e far immaginare come un alone di idee che spieghino questo personaggio. In tal modo l'arte si propaga in onde misteriose»⁽¹⁸⁾. A sua volta Gsell dichiarò all'artista con molta perspicacia: «Voi avete osservato che nell'era in cui stiamo entrando per noi non c'è niente di più importante dei nostri sentimenti personali, del nostro io interiore [...] E questa disposizione che in noi era quasi inconsapevole voi l'avete rivelata a

La storia dei borghesi di Calais era stata trattata da Voltaire nel *Saggio sui costumi* (1756) ed era nota alla Francia del XIX secolo attraverso una serie di dipinti sul tema, svolto a livello iconografico con la celebrazione di un unico eroe, Eustache de Saint-Pierre. Rodin, che aveva letto le *Chroniques* di Jean Froissart (1338 circa-1404 circa) dove l'eroico gesto è compiuto non da uno solo ma da sei cittadini, rompe con questa tradizione scegliendo di raffigurare un gruppo al quale non dà neppure la forma di piramide, a sottolineare il sacrificio collettivo e paritario di ciascun personaggio.





A sinistra:
la statua di *Balzac*
nel giardino
della villa di Rodin
a Meudon
in una foto del 1897.

Qui sotto:
Testa di Balzac
(1893),
bronzo;
Laren (Olanda),
Singer Museum.

**Nella pagina a fianco,
in alto:**
modello
del monumento
a *Victor Hugo*
(1895-1896),
gesso;
Parigi,
Musée Rodin.

**Nella pagina a fianco,
in basso:**
Rodin fotografato
all'inaugurazione
del monumento
a *Victor Hugo*
il 30 settembre 1909.

noi stessi»⁽¹⁹⁾. In effetti Rodin si piega sull'«io interiore» cercando, invece di evocare le circostanze esterne di un'esistenza, di rivelarne la profondità e la ricchezza.

Per il monumento a *Balzac*, che gli venne commissionato nel 1891 dalla Société des Gens de Lettres dietro pressione di Zola che ne era il presidente, lo scultore partì saggiamente da studi relativi alla statura, alla fisionomia, all'abbigliamento dello scrittore, ma di tutto ciò mantenne soltanto quel che poteva servire al suo scopo (la corpulenza di Balzac, l'abito monacale che indossava per lavorare e così via) e realizzò una figura che è un'allegoria della forza creatrice del romanziere e un suo ritratto più morale che fisico: «Nell'ascoltare la mia vita, piangerebbe un demonio», scriveva Balzac a Madame Hanska nell'aprile del 1836; e in ottobre le confidava: «La base del mio carattere è l'ostinazione alla Coligny, alla Pietro il Grande – l'intrepida fede nell'avvenire».

L'immagine ardita che Rodin giunse a realizzare – «più che una statua, una sorta di strano monolito, un menhir millenario, una di quelle rocce su cui il capriccio delle esplosioni vulcaniche della preistoria ha fatto casualmente solidificare un volto umano»⁽²⁰⁾ – spaventò la Société des Gens de Lettres che, dopo l'esposizione al Salon del 1898, nonostante una protesta firmata da numerose personalità, rifiutò il lavoro e incaricò Falguière di realizzare un nuovo monumento: un'effigie mediocre, la cui banalità suscitò l'ironia del pubblico.



Poiché Falguière «aveva ripreso [da Rodin] il collo possente, le spalle quadrate, il drappeggio, i capelli, il mento, le pupille del suo Balzac [...] tutta l'operazione consistette nel far sedere il personaggio così immiserito sulla panchina di un giardino pubblico»⁽²¹⁾.

Eppure il *Balzac* di Rodin era un vero e proprio ritratto. E il ritratto restò a lungo una componente importante dei monumenti concepiti, o piuttosto sognati, dallo scultore: dopo la bocciatura del *Balzac*, e a parte il monumento al *Presidente Sarmiento* (1894-1900, Buenos Aires), non ne ultimò più nessuno, non perché gli mancassero le commissioni o l'ispirazione ma perché, come confidò a Dujardin-Beaumetz negli ultimi tempi della sua vita, «ho riflettuto di più; la mia volontà è più forte. Per questo lavoro più lentamente. Del resto, non è nella mia natura affrettarmi»⁽²²⁾.

Il più importante dei grandi progetti non portati a termine è quello del monumento commissionato nel 1889 in onore di *Victor Hugo* e destinato al Panthéon il cui arredo, organizzato intorno al monumento alla *Rivoluzione* di Falguière (anche questo non realizzato), doveva sottolinearne la funzione di tempio repubblicano. Un nuovo monumento allo scrittore, commissionato per il Lussemburgo nel 1891 (l'inaugurazione ebbe poi luogo al Palais-Royal molti anni dopo, nel 1909), rappresenta Hugo nudo, immerso nei suoi pensieri, con le braccia distese come quelle del Dio creatore di Michelangelo sul sof-

fitto della Sistina, e solo, senza le muse previste in un primo momento: «È di per sé così completo, l'atteggiamento e il gesto esprimono tutto quanto così bene, che secondo me le Muse non gli aggiungono niente. Penso addirittura che lo limitino [...] Sua soltanto è la poesia, e la poesia non si spiega», è quanto si legge nel testo dedicato da Cladel alla biografia dello scultore⁽²³⁾. Le muse sparirono l'una dopo l'altra, ufficialmente soppresse, dietro richiesta dell'artista, col decreto del 26 novembre 1906. Di eliminazione in eliminazione, rimase un'unica figura che univa i vantaggi del ritratto a quelli della rappresentazione allegorica: come il *Balzac*, ma con minore efficacia, potremmo definire questo *Victor Hugo* un "ritratto simbolista".

Tuttavia, non sempre la figura allegorica scompare. Al contrario, negli ultimi progetti di monumento di Rodin, essa va assumendo un'importanza sempre più grande, per finire col prendere addirittura il posto del ritratto alla fine di un'evoluzione che costituì un punto di partenza per alcuni artisti della generazione successiva: Maillol per esempio, che per quanto si sforzasse continuamente di preservare la propria indipendenza fu molto vicino a Rodin nei primi anni del secolo, realizzò per il suo primo monumento – quello a Blanqui (1905-1908, Puget-Théniers) – una grande figura allegorica, *L'Azione incatenata*, che sistemò su un piedistallo adorno di un modesto ritratto.

Già nel 1899-1900, nel *Monumento a Puvis de Chavannes*, Rodin aveva utilizzato la figura del *Genio dell'eterno riposo* inclinandola verso il busto dell'amico pittore, posto in cima a un piedistallo costituito da un tavolo, una base quadrata e un capitello corinzio posti l'uno sull'altro. Il busto e la figura sono collegati da un ramo di melo, di cui il genio sembra cogliere i frutti senza prestare la minima attenzione a Puvis! Il processo si concluse col monumento a *Whistler*, commissionato nel 1905, in cui Rodin si disinteressò a tal punto del vero e proprio ritratto da non trovargli posto: omissione che fu certo il motivo principale del rifiuto oppostogli dal comitato che l'aveva commissionato.

«La domenica mi accosto alla *Nike di Samotracia* e ne sento promanare una giovinezza eterna, un'ispirazione di felicità», scriveva Rodin nel 1904⁽²⁴⁾. Nell'ultima fase della sua carriera egli si volse all'antico, e indubbiamente la contemplazione di opere la cui bellezza sopravviveva alle mutilazioni subite lo convinse a proseguire sulla strada che aveva imboccato. Nel 1907 esposse il grande modello dell'*Uomo che cammina*: la scultura era nata dall'assemblaggio, alla fine degli anni Novanta, delle gambe del *San Giovanni Battista* con uno studio di torso. Nella sua dimensione originale, e col titolo di *Studio per San Giovanni Battista*, l'opera aveva figurato nell'esposizione del 1900, posta su un'alta colonna. Venne ingrandita nel 1905, ma fu solo nel 1907 che assunse il titolo definitivo, puramente descrittivo, depurato dagli abituali riferimenti letterari, storici, allegorici e così via. Considerato da Henry Moore «una sorta di autoritratto di Rodin», l'*Uomo che cammina*, sbarazzato di ogni elemento superfluo, conferisce significato, a posteriori e attraverso il confronto con la *Porta*, a tutta la carriera dello scultore francese: «Un giorno ebbi il coraggio di sopprimere certi particolari che mi soddisfacevano, di ridurre all'essenziale, di andar oltre l'esatto e, infine, di sembrare "non finito". L'esatto e il vero: sono così diversi»⁽²⁵⁾.



Qui sotto:
Monumento a Puvis de Chavannes (1899-1900), gesso; Parigi, Musée Rodin.

Nella pagina a fianco:
L'uomo che cammina (1907), bronzo; Parigi, Musée Rodin.

- (1) Cfr. F. V. Grunfeld, Rodin, Parigi 1988, p. 40.
- (2) H. C. E. Dujardin-Beaumont, Entretiens avec Rodin (Parigi 1913), Parigi 1992, p. 81.
- (3) Ivi, p. 12.
- (4) A. Rodin, L'art. Entretiens avec Paul Gsell, Parigi 1911, p. 198.
- (5) Ivi., p. 46.
- (6) H. C. E. Dujardin-Beaumont, Entretiens, cit., pp. 65 e 66.
- (7) R. M. Rilke, Auguste Rodin (Berlino 1903), trad. it. di C. Groff, Milano 1985, pp. 18-19.
- (8) C. Mauclair, Auguste Rodin: l'homme et l'oeuvre, Parigi 1918, pp. 22 e 23.
- (9) A. Alexandre, in "Paris", 21 giugno 1889.
- (10) O. Maus, L'Art moderne, 1889.
- (11) Guillemot, 1889. Archivi del Musée Rodin.
- (12) J. Cladel, Auguste Rodin pris sur la vie, Parigi 1903, p. 104.
- (13) P. Gsell, Propos de Rodin sur l'art et les artistes, in "La Revue", primo novembre 1907, p. 105.
- (14) J. Cladel, Auguste Rodin, cit., p. 77.
- (15) R. M. Rilke, Auguste Rodin, cit., pp. 32, 33.
- (16) A. Rodin, L'art, cit., p. 68.
- (17) P. Gsell, Chez Rodin, in "L'Art et les Artistes", n. 2, giugno 1914, numero speciale dedicato a Rodin, p. 67.
- (18) Id., Le musée Rodin à Meudon, in "La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe", n. 8, agosto 1923, p. 463.
- (19) A. Rodin, L'art, cit., p. 192.
- (20) G. Rodenbach, M. Rodin, in "L'Elite", Parigi 1899, p. 290.
- (21) Ch. Chimolle, in "La Petite République", 15 novembre 1898.
- (22) H. C. E. Dujardin-Beaumont, Entretiens, cit., p. 81.
- (23) J. Cladel, Rodin. Sa vie glorieuse, sa vie inconnue (Parigi 1936), Parigi 1950, p. 178.
- (24) A. Rodin, La tête Warren, in "Le Musée", 1904, p. 298.
- (25) C. Mauclair, La Ville lumière, Parigi 1904, p. 65.

