



Lo Gai Saber

Gruppo Arte, *Auguste Rodin: corpi senza mani, mani senza corpi*,
23 novembre 2005

Abbiamo cercato a lungo Rodin, lo abbiamo cercato con caparbia insistenza, nei suoi giardini di pietre e di gessi, nelle parole stupefacenti di Rilke, nelle sue 100 statue, nei suoi innumerevoli frammenti.

Tutto è cominciato con le mani, con due mani delicate e commoventi che paiono riconoscersi l'un l'altra sfiorandosi la punta delle dita. Queste mani primigenie, che vedono e cantano e sentono – perché è innegabile: queste mani hanno occhi più attenti dei nostri e orecchi più aperti a percepire la musica che si genera dal loro incontro – queste mani sono state la nostra prima fascinazione.

Ma questo è solo l'inizio della nostra storia; perché, dopo questo primo affascinante bagliore, noi, da Rodin, siamo rimasti sopraffatti. La spropositata abbondanza del suo operare, le incalcolabili forme che erano uscite dalle mani di questo solo uomo ci hanno come accecato.

Uomini sofferenti, giovani feriti, che cadono o che si risvegliano, eroici o imploranti, ascetici predicatori e peccatori contorti; donne bellissime o dolenti, sensuali o pensierose, sfacciate o assortite, giovani o vecchie, e busti che sorgono dal marmo e frammenti monumentali, e ancora statue prese e abbinata a formare un tutto nuovo. Corpi senza mani e mani senza corpi. Tutti venivano da quelle mani inesauribili in una profusione abbacinante.

“Questo è un uomo la cui vita non si lascia narrare”, così ha detto Rilke di Rodin.

Serve a poco una dettagliata biografia. Per capire l'artista non restano che questi corpi sconcertanti, questi corpi dei quali si è detto che siano la sua scoperta e la sua invenzione.

Il tempo in cui arriva quest'uomo, resuscitatore di corpi, è un tempo in cui la statuaria giace intorpidita e addormentata in una maniera priva di consistenza, un tempo in cui i modelli non sono altro che manichini da ben disporre su piedistalli. A questo tempo Rodin restituisce un corpo, e il suo è un corpo che sente e che parla con ogni fibra del suo essere.

A noi oggi, abituati a ogni genere di sbandieramento e svilimento del corpo, forse non parlano più, ma al loro primo apparire, questi corpi, furono dirompenti: generarono clamori e scandali, i più entusiastici deliri e i disprezzi più categorici. Rodin portò nel presente tutta la vitalità del passato che i suoi contemporanei avevano tradito e dimenticato. Per questo motivo fu dipinto come un guerriero merovingio, fu chiamato barbaro necessario, esaltato come un uomo animato da uno slancio vitale, che seppe con un balzo riannodare la scultura alla vita. E, sempre per questo motivo, altri l'hanno criticato: per non essere stato un rivoluzionario, per non avere abbandonato la concezione materiale della statuaria, per essere restato alla monumentalità epica, per aver creato opere fatte perché si tocchino con le mani.

Appunto questo era il suo scopo: opere fatte perché si tocchino con le mani.

In quell'epoca nervosa e inquieta che faceva esplodere ogni forma, e in cui l'individuo scopriva in sé stesso un'interiorità sempre più vasta, Rodin si presentava come un uomo che possedeva occhi inauditi. Perché per lui si trattava solo di questo: di vedere.

“La modellatura dal vivo non produce che l'esterno, io riproduco anche lo spirito. Io vedo tutta la verità, e non soltanto quella della superficie. Una persona mediocre copiando non produrrà mai un'opera d'arte, non v'è dubbio: perché egli guarda senza vedere. L'artista invece vede: il suo occhio congiunto al cuore legge in profondità nel seno della natura. Ecco perché l'artista deve credere solo ai suoi occhi”.

Per Rodin “l’arte è la contemplazione. È il piacere dello spirito che penetra la natura e che vi intuisce lo spirito da cui essa stessa è animata. È la gioia dell’intelligenza che vede chiaro nell’universo e lo ricrea illuminandolo di coscienza. L’arte è la più sublime missione dell’uomo, perché è l’esercizio del pensiero che tenta di capire il mondo e di farlo capire”. Dunque “per l’artista tutto è bello in natura, perché i suoi occhi, che accettano con coraggio ogni verità esteriore, vi leggono come in un libro aperto, ogni verità interiore”. “La bellezza è ovunque. E non è che difetti ai nostri occhi, ma sono i nostri occhi che difettano nello scorgerla. La bellezza è il carattere e l’espressione. E non vi è nulla in natura che abbia più carattere del corpo umano”.

Ecco il perché del suo totale amore per il corpo: perché sa vedere, “perché la forma e gli atteggiamenti di un corpo gli rivelano incessantemente i moti della sua anima, perché anche nella testa più insignificante risiede ancora la vita: potenza magnifica, inesauribile materia per capolavori”. Ed è questa vita multiforme che vuole rappresentare nei suoi corpi, anzi, dice “più che la vita, la potenza che li plasmò e comunicò loro la grazia e il vigore, l’amoroso fascino e l’indomito ardore”.

Le mani di Rodin sono mani che lavorano febbrilmente, incessantemente; corrono per ogni curva, modellano ogni superficie, danno forma a ogni moto dell’anima: è come se cercassero qualcosa, come se il suo fosse un tentativo continuo di corrispondere a quell’altra mano, quella mano che dà forma al corpo dall’interno.

È certo grazie a quei suoi occhi inauditi, a quel suo animo contemplativo e a queste sue mani febbrili che riesce a sentire e a dare forma a quello strano malessere dell’anima incatenata al corpo, a quei sussulti che agitano l’interiorità degli individui. Dice di lui Paul Gsell: “Avete mostrato il valore immenso che oggi ciascuno di noi assegna ai propri pensieri e ai propri affetti, alle proprie fantasie e ai turbamenti della propria passione. Avete registrato le ebbrezze amorose, i sogni virginali, i furori del desiderio, le vertigini della meditazione, gli impeti della speranza e le crisi della prostrazione. Avete esplorato il regno misterioso della coscienza individuale e l’avete scoperto sempre più vasto. Avete osservato che nell’epoca appena apertasi non vi è per noi niente di così importante come i nostri sentimenti, il nostro mondo intimo. Avete visto che ciascuno di noi fa della sua anima il centro dell’universo. E questa disposizione che in noi era quasi inconscia voi l’avete rivelata a noi stessi. Sulle orme di Victor Hugo voi avete espresso nella scultura le più profonde e le più segrete emozioni dell’anima”.

A questa individualità eccedente, a questo “spirito moderno che sconvolge e frantuma tutto quello in cui s’incarna”, Rodin risponde lavorando, e il suo è un lavoro paziente e continuo, “uno sforzo sovrumano di portare il mondo in una statua”, un fare insaziabile che agisce senza sosta nel dare forma a una materia che sembra non più in grado di contenere i mille moti di un’umanità sempre più inquieta.

SVOLTA (R.M.Rilke)

Fece a lungo conquiste nell’arte di guardare.
Stelle caddero in ginocchio
sotto l’assalto dei suoi sguardi alzati.
O in ginocchio guardò
e il vapore della sua perseveranza
sfinì a tal punto un’essenza divina,
che gli sorrise nel sonno.

Torri guardò così
da spaventarle:
e le ricostruì in un solo tratto!
Ma quante volte il paesaggio oppresso
dal peso del giorno entrò pacificato
nei suoi sensi tranquilli, a sera.

Entrarono animali fiduciosi
nel suo sguardo aperto, al pascolo,
e i leoni prigionieri vi affissero gli occhi
come in una libertà incomprensibile;
uccelli lo attraversarono docile
con un volo dritto; fiori a loro volta
in lui guardarono,
grandi come in occhi infantili.

E la voce che fosse uno che guarda
turbò le meno visibili,
dubbiamente visibili creature,
turbò le donne.

[...]

Perché, ecco, c'è un limite al guardare,
e il mondo lungamente misurato dallo sguardo
vuol prosperare nell'amore.

Opera della vista è compiuta,
compi ora l'opera del cuore
sulle immagini prigioniere in te, perché tu
le hai sopraffatte ma non le conosci ancora.
Vedi, uomo interiore, la fanciulla in te racchiusa
che da mille nature
hai estratta, questa
finora soltanto conquistata, mai ancora
amata creatura

Prima di essere celebre, Rodin era solo. E la celebrità, una volta sopraggiunta, lo ha reso forse ancora più solo. L'opera di cui mi accingo a parlare è andata crescendo attraverso gli anni e cresce ogni giorno, come una foresta, incessantemente. Ci si aggira tra i suoi mille oggetti e istintivamente si cercano le mani che hanno dato forma a questo mondo. Ci si rammenta quanto piccole siano le mani dell'uomo, come si stanchino presto e quanto sia breve il tempo loro concesso per agire. E nasce il desiderio di vedere le due mani che hanno vissuto come cento, come un popolo di mani destatosi prima dell'alba per incamminarsi sulla lunga via che conduce a quest'opera. Ci si chiede chi sia il dominatore di quelle mani.

È un vecchio. E la sua vita è una vita che non si lascia narrare. Ha avuto un inizio e procede addentrandosi sempre più profondamente in una grande vecchiaia, e per noi è come se fosse trascorsa da molte centinaia di anni. Avrà avuto un'infanzia. E forse ha ancora quest'infanzia. Forse ha ancora tutte le ore trascorse. Solo da una simile vita, pensiamo, sono potute scaturire l'opulenza e la sovrabbondanza di questo operare, solo una simile vita, in cui tutto è vivo e presente nello stesso istante e nulla si è perduto, può conservarsi giovane e forte ed ergersi ripetutamente in opere somme.

Abbiamo conosciuto Rodin attraverso il racconto di Rilke. Rilke è stato segretario di Rodin per alcuni anni, quando ancora il poeta tedesco è alla ricerca di una vocazione autentica. Così introduce lo scritto sullo scultore: "Onorato maestro...l'occasione di scrivere sulla vostra opera rappresenta per me una vocazione interiore, una festa, una gioia, un grande e nobile compito...". All'incontro tra lo scultore e il poeta fa da sfondo Parigi, simbolo dell'anonima città moderna.

Rilke nell'esaminare l'opera di Rodin coglie soprattutto il momento in cui l'interiorità si rende manifesta trasferendo nel gesto il dato emotivo: sarà proprio quest'attenzione a costituire uno dei temi dominanti della sua poetica e saranno proprio alcune sculture di Rodin a offrirgli spunti precisi che si riflettono nella sua opera.

L'ultima grande stagione della scultura si è avuta nel Rinascimento: la vita, allora, si era rinnovata, si erano scoperti il mistero dei volti e la potenza di un gesto che andava crescendo. Le arti si erano in vario modo rinnovate, colme e vibranti di fervore e di attesa; ma forse proprio l'arte della scultura era chiamata a scoprire ciò che le altre cercavano brancolando. La lingua della scultura era il corpo. Ma un simile corpo non poteva essere meno bello dell'antico, doveva possedere una bellezza ancora più grande.

Ecco dunque un compito. E colui che lo affrontò era totalmente solo. Questo giovane uomo solo si guadagnava da vivere nella manifattura di Sèvres, era un sognatore il cui sogno saliva lungo le mani, e subito iniziò a dargli una forma...

Arrivò la guerra e Rodin si recò a Bruxelles, lavorando secondo le richieste del momento. Furono incarichi portati a termine coscienziosamente, senza lasciar trasparire la sua crescente personalità. Il suo vero sviluppo avveniva in parallelo, compresso nei momenti di riposo, nelle ore serali, nella calma solitaria delle notti.

Mentre lavorava a Bruxelles, si rese conto che non esistevano più edifici in grado di radunare attorno a sé le opere di scultura, come un tempo avevano fatto le cattedrali, grandiose calamite dell'arte plastica antica. L'opera scultorea era sola; esisteva solo in virtù di se stessa ed era bene considerarla una cosa che si potesse aggirare, affinché fosse osservabile da ogni lato.

Rodin sapeva che tutto doveva partire da una conoscenza infallibile del corpo umano. Lentamente, indagando, egli era risalito fino alla sua superficie, ed ora, dall'esterno, si tendeva una mano che definiva e limitava questa superficie. E fu su questa superficie che concentrò la sua ricerca.

Essa consisteva di infinito contatto tra luce e materia, e ognuno di questi contatti si rivelò diverso da ogni altro, ognuno singolare. Rodin aveva scoperto l'elemento fondamentale della sua arte, per così dire la cellula del suo mondo; era la superficie, da cui tutto poteva nascere. Da quel momento essa fu la materia della sua arte, gli procurò fatica, veglia e sofferenza. La sua arte non si fondava su una grande idea, ma su una piccola realizzazione, un saper fare. Non esistevano pose, né gruppi e neppure composizioni. Esistevano solo infinite superfici viventi, c'era solo vita e il mezzo espressivo che egli si era forgiato tendeva esplicitamente a questa vita.

Rodin colse la vita ovunque presente. La vita impressa sui volti, e, più diffusa, nei corpi. Lì Rodin scoprì la realtà della sua epoca, come le cattedrali nel medioevo: l'uomo era divenuto una chiesa, e c'erano migliaia e migliaia di chiese, nessuna uguale all'altra e tutte vive.

Per anni e anni, dietro il lavoro che gli dava da vivere, si celava e attendeva l'opera in divenire. Leggeva molto. Si era soliti vederlo per le vie di Bruxelles sempre con un libro in mano. Lesse per la prima volta la Divina Commedia e fu una rivelazione. Vide davanti a sé i corpi dolenti di una generazione lontana, vide il grande e indimenticabile giudizio di un poeta sulla sua epoca. Poi passò a Baudelaire. Qui non c'era giudizio, ma un uomo – uno dei dolenti – aveva alzato la propria voce e la teneva levata sopra le teste degli altri uomini come per salvarla dallo sfacelo. Percepiva in Baudelaire un precursore, uno che non si era lasciato sedurre dai volti e aveva cercato i corpi, dove la vita è più grande, più crudele e più inquieta.

Infine, dopo anni di lavoro solitario, Rodin tentò di uscire alla luce presentando un'opera. Era una domanda rivolta all'opinione pubblica, che rispose negativamente. Rodin si ritirò per altri tredici anni. Anni in cui crebbe fino a diventare un maestro. Forse l'aver sviluppato il suo intero processo evolutivo in questo silenzio gli conferì la straordinaria sicurezza dimostrata più tardi, quando attorno a lui e alla sua opera divamparono le dispute. La sua opera crebbe nella purezza, solitaria e immersa nella grande natura eterna. Il suo lavoro soltanto gli parlava.

All'inizio di questo periodo di maturazione si pone la testa dell'**Uomo con il naso rotto** (*Homme au nez cassé*), rifiutata dal Salon del 1864: in quest'opera lo stile di Rodin era ormai giunto alla piena maturità, era compiuto e sicuro; negava i dettami della bellezza accademica, la sola che ancora

dominasse. La testa di un uomo invecchiato, brutto, il cui naso spezzato sottolinea ancor più l'espressione tormentata del volto, nessuna superficie simmetrica, niente vi si ripete, nessun punto vuoto o indifferente. Quel volto non era stato lambito dalla vita, ne era stato travolto, quasi una mano implacabile lo avesse immerso nel destino come nel vortice di un'acqua corrosiva. In questa testa non esiste linea, intersezione, contorno che Rodin non abbia visto e voluto. È una bellezza che scaturisce dal senso di equilibrio, di accordo tra tutte le superfici animate, dallo smorzarsi e dal placarsi di tutte le spinte e contospinte al suo interno. Questo volto non diffonde accusa alcuna, non è rivolto al mondo; sembra contenere in sé la propria legittimazione, la riconciliazione di tutti i suoi contrasti e una pazienza che abbraccia tutti i suoi dolori. Quando Rodin creò quella maschera, aveva davanti a sé un uomo tranquillamente seduto e un volto sereno. Ma era il volto di una persona vivente, che si rivelò pieno di movimento, di inquietudine e di moto.

Ma ecco, due camminatori stanno di fronte e avanzano, immobili, uno verso l'altro. Uno è **L'uomo che cammina**, a destra, l'altro il **San Giovanni**. Da una certa distanza si intravede il dialogo tra l'alto e il basso, nel San Giovanni che sembra commentare L'uomo che cammina. Indica in alto dicendo: "Vedete che il corpo resta vivo?". Sembra così che parli non solo dell'Uomo che cammina ma anche del suo proprio destino: "Ho cominciato con l'essere un profeta. Sarò decapitato..."

Il **San Giovanni** (*Saint-Jean*) prende forma con le braccia vibranti, che parlano, con l'incedere solenne di colui che dietro di sé sente giungere un Altro. Il corpo di quest'uomo ha subito dure prove: i deserti l'hanno disseccato, ha patito la fame, tutte le seti l'hanno tormentato. Ma ha resistito, indurendosi. Il suo magro corpo d'asceta sembra un manico di legno che nasconde in sé l'ampia falcata del passo. Egli cammina. Le sue braccia parlano di questo andare e le dita si allargano e sembrano disegnare nell'aria l'atto dell'incedere.

Il San Giovanni Battista parla con le sue dita come con la sua bocca e il suo corpo. Cammina come L'uomo che cammina; anch'egli è profeta. Poiché basta camminare, quando tutto il resto del mondo è immobile, per annunciare l'avvenire.

L'Uomo che cammina è una statua in bronzo raffigurante un uomo senza testa né braccia. Questa caratteristica rispecchia una precisa scelta di Rodin di ricercare la vita, la personalità, l'anima di un uomo che esistono in un frammento, in un'opera incompiuta come in un lavoro finito.

Rodin stesso per sottolineare il valore espressivo del frammento, dell'opera in costruzione, afferma: "Non farò mai più niente di intero, farò dei frammenti antichi".

Ad uno sguardo attento si può notare come in quest'opera si manifesti una padronanza del movimento: infatti, non vi è realismo nel piede sollevato da terra, ma suggestione del gesto in potenza e dei movimenti successivi che si individuano in ogni parte del corpo.

È Rodin stesso a darci la chiave di lettura di questa sua opera: "Gli occhi risalgono dalle gambe al braccio sollevato, e mentre si muovono, trovano le diverse parti della statua rappresentate in movimenti successivi: hanno così l'illusione di vedere il movimento che si completa".

Nei suoi nudi, Rodin tornò sempre a questo ripiegarsi su di sé, a questo faticoso ascolto della propria interiorità, così come nella meravigliosa figura **La meditazione** (*La Méditation*). Mai corpo umano è stato così raccolto attorno alla parte più profonda di sé, così piegato dalla propria anima.

Nell'opera di Rodin ci sono mani, piccole mani autonome che, senza appartenere a un corpo, hanno vita. Mani che si levano, irritate e laboriose, che camminano, che dormono, che si ridestano, mani stanche. Le mani portano con sé una storia, una cultura, una particolare bellezza. Per Rodin il corpo umano è una totalità solo nella misura in cui un'azione comune rende vigili tutte le sue membra e le sue forze. Una mano che si appoggia su un'altra spalla o su un'altra coscia non appartiene più totalmente al corpo da cui proviene; da essa e dall'oggetto che tocca o che afferra nasce una cosa nuova, che non ha nome e che non appartiene a nessuno. Questo è il presupposto alla base dei gruppi costruiti da Rodin, da cui nascono inaudite concatenazioni di personaggi. Il fascino del grande gruppo con la fanciulla e l'uomo chiamato **Il bacio** (*Le Baiser*) nasce da una ripartizione di vita: da tutte le superfici in contatto sembra si levino ondate che penetrano nei corpi, brividi di bellezza e forza. Ecco perché si ha l'impressione che la beatitudine di questo bacio sia ovunque diffusa nei due corpi. Anche

Idolo eterno (*Eternelle Idole*) ripropone lo stesso movimento; una fanciulla in ginocchio, il suo corpo splendido ricade lievemente all'indietro, il braccio destro è teso verso il piede. In queste tre linee è chiusa la sua vita e il suo mistero. La pietra che funge da basamento solleva la figura così inginocchiata. La testa della donna è leggermente chinata, con un'espressione di indulgenza e tolleranza, abbassando lo sguardo verso l'uomo che affonda il volto nel suo seno come in un campo di fiori. Anch'egli è in ginocchio, ma immerso tutto nella pietra. Le mani giacciono dietro di lui come cose vuote e senza valore.

Il tempo può apparire come forza distruttrice di questi corpi, ma Rodin talvolta parla del tempo in modo più sentimentale e più sognatore, come nel caso del **Fugit amor**; il tema della coppia è frequente nell'opera di Rodin; gli permette non solo di esprimere la sua sensualità, ma anche, dal punto di vista tecnico, di creare sculture massicce, resistenti. La coppia messa sotto il titolo evocatore dell'incostanza dell'amore è composto da un blocco di pietra appena sgrossato che fa pensare a un letto o a una roccia del mare, su cui arranca la fanciulla che come un pesce fugge. Non è una sirena, non seduce, ma scappa ai legami della seduzione.

Forse a quest'epoca risale anche la **Danaide** che si prostra in avanti abbandonandosi al fluire della sua chioma. È stupefacente aggirare lentamente questo marmo: un lungo cammino attorno alla tornitura di quel dorso verso il volto che si perde nella pietra come in un pianto immenso, fino alla mano che anche questa volta parla sommessamente di vita. La Danaide fa parte di quelle sculture per mezzo delle quali Rodin, ricorrendo a forme accasciate e ripiegate su se stesse, ma sensuali, esprime la disperazione e l'attesa della morte. Nella mitologia le Danaidi, avendo assassinato i loro mariti, sono condannate a riempire in eterno un otre forato; in questa scultura, Rodin non evoca questo gesto, e la disperazione della donna si traduce nella posizione sinuosa, nella sua prostrazione.

Le forme molli e incompiute di Rodin richiamano anche l'idea di feto, nonostante si tratti di soggetti adulti; questa idea della vita prenatale si ritrova nella Danaide e nella donna del gruppo intitolato **Io sono bella**. Il feto vi appare come un essere che ha bisogno di essere portato.

Il poeta Baudelaire, così ne parlava:

“Sono bella, o mortali! Come un sogno di pietra, e il mio seno a cui s'è di volta in volta ferito ognuno, è fatto per ispirare al poeta un amore come la materia eterno e muto. Troneggio nell'azzurro, incomprendibile sfinge”.

L'uomo e il suo pensiero rappresenta un uomo in ginocchio che, con il contatto della fronte, risveglia nella pietra davanti a sé le forme lievi di una donna, ancora imprigionata nel sasso; si potrebbe gioire per il senso di inseparabilità espresso dal pensiero saldato alla fronte dell'uomo: perché solo il suo pensiero è sempre vivo e presente; subito dietro la pietra riprende a dominare. Connessa a questo gruppo è anche la testa, meditata e silenziosa, che si solleva da un grande masso liberandosi fino al mento: è **Il pensiero**, brano di chiarezza, essenza evolto levatosi lentamente dal sonno pesante di un ottuso durare.

Dei suoi ritratti, oltre alle acqueforti, si contano busti in gesso, bronzo, marmo e arenaria, teste in terracotta e maschere lasciate semplicemente asciugare. I ritratti di donna sono presenti in tutti i periodi della sua produzione. I ritratti femminili posteriori hanno un'altra bellezza, più fondata e meno elusiva; la maggior parte sono ritratti di straniere, di americane.

Il tempo trascorre così sopra ogni busto; il materiale si accumula, parte in disegni, fissato da qualche tratto di penna o macchia di china, parte conservato nella memoria. Durante le ore di posa il suo occhio vede molto più di quanto gli sia possibile creare in quello spazio di tempo. Egli non dimentica nulla e spesso, quando il modello non è più presente, inizia il vero lavoro che attinge dai ricordi.

Così nascono anche le effigi di **Victor Hugo** e di **Balzac**.

Rodin ha scelto di rappresentare **Victor Hugo** esule, come uomo che ebbe la costanza di protestare per diciotto anni contro il dispotismo che lo aveva cacciato dalla propria patria. Lo ha quindi raffigurato seduto sullo scoglio dell'isola in cui fu esiliato. Dietro di lui, nella spirale di un'onda, tre muse raffiguranti la Giovinezza, la Maturità e la Vecchiaia che gli infondono l'ispirazione. La nudità eroica non è assolutamente idealizzata; il fisico è quello di un uomo anziano, che esprime la sua forza solo con il gesto imperioso della ribellione.

E così è pure il **Balzac**. Rodin gli ha conferito una grandezza che forse sovrasta la figura dello scrittore; l'ha colto nell'essenza della sua personalità, ma non ne ha rispettato i confini. Rodin ha visitato la patria di Balzac, ha letto le sue lettere, ha studiato i ritratti che esistono di lui e ha esplorato la sua opera. Attraverso la conoscenza dello scrittore, gli si sono fatti incontro i personaggi balzachiani, intere famiglie e generazioni, tutti influenzati da chi li aveva creati. Vide in Balzac una figura imponente dal passo svelto, che perdeva tutta la sua pesantezza sotto lo svolazzare del mantello. I capelli irrigiditi sulla nuca robusta e, adagiato tra i capelli, un volto che guardava. Balzac è una testa appoggiata su "una montagna". È un uomo il cui corpo è divenuto montagna. È una testa riconciliata con le montagne del mondo.

Era il Balzac creatore di generazioni.

Commissionato nel 1883 dalla Società dei letterati per rendere omaggio al romanziere Honoré de Balzac (1799-1850), il **Monumento a Balzac** apre la strada alle nuove possibilità della scultura, attraverso il rifiuto di una servile imitazione e un'audace semplificazione delle forme. Disse Rodin a proposito di quest'opera: "Nulla di ciò che ho mai fatto mi ha tanto soddisfatto, perché nulla mi è costato tanto, nulla riassume così bene ciò che io credo sia la legge segreta della mia arte". Mai come in quest'opera Rodin ha cercato non tanto di richiamare l'aspetto fisico dello scrittore quanto di evocare la stessa essenza della sua personalità. La reazione è virulenta: sacco di carbone, pinguino, larva informe, feto...e la Società dei letterati rifiuta la statua, nonostante le proteste delle personalità dell'epoca. Ma Rodin ha i mezzi del suo genio: riacquista la statua e la colloca a Meudon in attesa di giorni migliori.

Questa capacità di trasformare il transitorio in eterno, Rodin la manifestò sempre misurandosi con avvenimenti o personaggi storici che chiedevano di essere riportati in vita dalla sua arte; e lo fece con i **Borghesi di Calais** (*Bourgeois de Calais* 1884-1886). La materia storica è tratta dall'assedio di Calais da parte del re inglese Edoardo III: il re non vuole concedere grazia alla città prostrata dalla fame, ma è disposto a rinunciare alla città qualora sei dei cittadini più illustri si consegnino nelle sue mani. Ordina così che lascino la città a capo scoperto, vestiti di un solo camice, con una corda al collo e in mano le chiavi della città e della fortezza. Vengono fatte suonare le campane e i cittadini si radunano sulla piazza del mercato, attendendo in silenzio; tra loro si alzano gli eroi, i prescelti, che sentono in sé la vocazione alla morte. Il primo è l'uomo più ricco della città, il secondo gode di considerazione e di beni, il terzo è ricco per eredità e il quarto è fratello del terzo; degli altri due non si conosce l'identità. Usciti dalla città, giungono all'accampamento del re: il boia già gli si accosta, quando il principe, pregato dalla regina, fa loro grazia della vita. Per Rodin c'era materiale a sufficienza in questa storia: c'era un momento in particolare in cui si era verificato qualcosa di grande e proprio in quel momento concentrò la sua attenzione; era il momento del commiato. Vide come questi uomini iniziavano il loro cammino, come in ciascuno si raccoglieva tutta la vita vissuta; sei uomini differenti, ognuno con la sua spontanea e singolare decisione. Creò il vecchio dalle braccia penzolanti, gli conferì il passo pesante e un'espressione di stanchezza che dal volto scivola sin dentro la barba. Creò l'uomo che porta la chiave: labbra serrate, ostinazione caparbia. Creò l'uomo che si regge la testa con entrambe le mani, come per restare in solitudine per l'ultimo istante. Creò i due fratelli, l'uno dei quali si ostina a guardare indietro, mentre altro sembra già piegare la testa per il boia. E creò il capo dell'altro uomo che si volta non verso la città, ma verso se stesso; il braccio destro è levato, si flette; la mano si apre nell'aria e lascia sfuggire qualcosa. In ognuno di questi uomini, Rodin ha saputo infondere vita all'estremo gesto della loro vita. Il monumento era destinato alla piazza del mercato di Calais, ma a Calais si rifiutarono di adottare un piedistallo così poco elevato; allora Rodin pensò altre soluzioni, tutte rifiutate.

Il tempo che lega Rodin all'opera dei Borghesi di Calais è il tempo del racconto, della storia. Ogni borghese qui racconta, con il proprio viso, come se fosse il capitolo di un libro o il paragrafo di un discorso. Ognuno racconta una storia di distruzione che si svolge come una tragedia in atti. Primo atto: le gambe – tutto è calmo e liscio. Secondo atto: il tronco, il corpo è attaccato, ferito, spezzato – l'azione precipita. Ultimo atto: mutilazione e decapitazione – le braccia e la testa sono scomparse. È la catastrofe.

Tra le opere più recenti di Rodin vi sono piccoli gruppi che colpiscono per la loro compattezza e per il trattamento morbido del marmo. Così sarà **La torre del lavoro** (*La tour du Travail*); su questo bassorilievo che sale in lente volute sfilerà la storia del lavoro umano; la lunga storia avrà inizio con le immagini di coloro che invecchiano nelle miniere, e passerà in rassegna la totalità dei mestieri, dai più movimentati ai più silenziosi. Rodin non tenta di rappresentare il lavoro riassumendolo in una grande figura o in un gesto, perché così è anche il suo lavoro; che non ha mai fine. La sua vita trascorre come un interminabile giorno lavorativo.

Con quest'opera, Rodin ha voluto oltrepassare i confini della sua arte. Avrà svelato il corpo che lavora. Sarà una nuova rivelazione della vita. Ma questo creatore vive in una comunione così profonda con le sue cose, a tal punto calato nella sua opera che non può accogliere rivelazioni se non con i semplici mezzi della sua arte.

Un giorno si capirà ciò che ha reso grande questo artista: il suo essere un lavoratore con l'unico desiderio di penetrare con tutte le forze l'essenza umile e severa del suo strumento. C'era, in questo, una sorta di rinuncia alla vita; Rodin riuscì invece a conquistarla proprio in virtù della sua grande pazienza.

Il racconto di Rilke su Rodin si interrompe qui: il motivo superficiale della discordia tra i due, che mette fine alla loro collaborazione nel 1906, era dovuto al disbrigo della corrispondenza, a cui Rilke provvedeva con troppa autonomia.

*Ma è innanzitutto un'esigenza di autonomia che determina la scelta di Rilke: così, dopo essersi sottratto all'influenza ormai troppo oppressiva di Rodin, Rilke riesce a completare le sue **Nuove Poesie** (1902-1908), la cui seconda sezione sarà dedicata al maestro in segno di riconoscenza.*

La scultura di Rodin si oppone ad ogni compito classico assegnato alla scultura, come riprodurre la Natura o raffigurare personaggi degni di memoria: alla semplice riproduzione Rodin oppone il carattere e il movimento; le sue sculture sono forme mobili, esseri sorpresi nel loro divenire.

La maggior parte delle opere potrebbe far pensare a una scultura dell'incompiuto: abbiamo trovato su questi materiali quasi delle cicatrici, gli accidenti del processo di fusione del bronzo o gli abbozzi della modellatura. Ma Rodin ha voluto lasciarle così, senza rimedio.

Ogni opera è un differente venire al mondo, l'effetto sullo scultore di una sensazione, una sua creatura. Eppure ogni opera è per Rodin una nascita, una dedizione al nascere.

E colui che affrontò questa opera rimane per noi uno sconosciuto dalle mani che cercavano pane nell'oscurità. (**La mano di Rodin**, 1917)