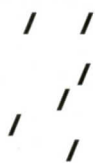


/PALAZ
ZO/DEI/
DIA
MANTI/
ARTE/
A/FER
RARA/



Stati d'animo

Arte e psiche tra
Prevati e Boccioni

Ferrara
Palazzo dei Diamanti
3 marzo /
10 giugno 2018

Mostra organizzata da

Fondazione Ferrara Arte
e Gallerie d'Arte Moderna
e Contemporanea di Ferrara

a cura di

Chiara Vorrasi
Fernando Mazzocca
Maria Grazia Messina

Comitato scientifico

Mirella Carbone
Barbara Guidi
Fernando Mazzocca
Maria Grazia Messina
Maria Luisa Pacelli
Aurora Scotti
Monica Vinardi
Chiara Vorrasi
Paola Zatti
Michael F. Zimmermann

organizzatori



ente promotore



con il patrocinio di



con il sostegno di



partner assicurativi



sponsor tecnico



indagini diagnostiche su Paolo e Francesca di Gaetano Prevati



Perché Umberto Boccioni inizia a confrontarsi, tra 1908 e 1909, con il gruppo rodiniano del *Fugit Amor* in un foglio dove una serie di studi condurranno alla tela, apparentemente così irrisolta (manca ogni relazione, spaziale o cromatica, tra le figure e l'ambiente) del *Sogno* (Tav. 52)?² In un frangente in cui Boccioni cerca di tenere insieme il paesaggio moderno, urbanizzato o meno, e spinte di simbolismo estremo che guardano al linearismo di Beardsley e Munch, stupisce che, per rappresentare Paolo e Francesca allacciati per l'eternità e trascinati dalla tempesta infernale, dunque liberati nel vuoto, scelga di rivolgersi alla lezione di uno scultore. E che per di più lo faccia senza celare il dialogo con i caratteri più scultorei del gruppo. Nei disegni preparatori, e ancor più nel quadro, Boccioni sottolinea infatti la gravità dei corpi, nonostante i due amanti galleggino nell'aria senza peso. Il gesto, letteralmente ripreso da Rodin, delle gambe della figura di Francesca che si piegano vinte dalla stanchezza, o dall'angoscia, evidenzia una fisicità e una fissità di postura che nulla ha a che vedere con quella continuità tra corpo e atmosfera cara, negli stessi anni e per lo stesso soggetto, a Gaetano Previati: che nel suo *Paolo e Francesca* dipinto nell'anno successivo unifica pittoricamente corpo e atmosfera nel ritmo ondeggiante della pennellata filamentosa; e poi, nel *Sogno* del 1912, risolverà in puro ritmo spiralico il motivo degli amanti che ascendono al cielo.²

La risposta a questa domanda credo la si possa trovare proprio partendo dalla storia e dalla fama del *Fugit amor* di Rodin. Il gruppo discende dal lavoro, condotto negli anni Ottanta dallo scultore francese, intorno alle figure da inserire nella *Porte de l'Enfer*. Tutte le figure della *Porte* sono dominate da una dolorosa angoscia: la cantica dantesca è per Rodin il pretesto per rappresentare il dolore fisico, la disperazione morale, la condanna a un eros senza riposo che sono per lui le condizioni caratterizzanti dell'umanità moderna. In *Fugit amor* la donna sfugge all'abbraccio dell'uomo che

non sa staccarsi da lei: la rivoluzionaria disposizione schiena contro schiena delle due figure suggerisce l'ineluttabilità di un movimento governato non dalla volontà umana ma da una forza superiore.³

Il gruppo sarà inserito nella *Porte* (sia nella prima versione allestita in occasione della grande personale rodiniana di Place de l'Alma del 1900; sia nel più tardo *assemblage* ultimato negli ultimi anni di vita dell'artista) in un punto di massima visibilità, al centro del battente destro, in modo da consentirgli una visione molto differente da quella, dall'alto o di profilo, cui siamo oggi abituati guardando il gruppo isolato. Le due figure si innestano infatti a cuneo, con la direttrice rivolta verso l'alto, sul piano del battente; in questo modo spingono violentemente contro lo sguardo dell'osservatore il motivo grafico delle quattro braccia. Ciascuna delle due singole figure si ritrova poi ambientata in altri luoghi della *Porte*: la figura maschile, per ben due volte, nel battente destro, disposta una volta in senso orizzontale, un'altra in verticale; la figura femminile con le braccia ripiegate sulla testa viene più volte replicata, in posizione stante, nel timpano della porta. In *Fugit amor* non sono rappresentati Paolo e Francesca (la coppia si riconosce invece in un gruppo inserito nel battente sinistro della *Porte*, con Francesca appoggiata supina contro Paolo riverso, in una unità plastica tale da rendere impossibile distinguere le sembianze dei due) ma una delle tante coppie di amanti che fluttuano nella tempesta del V canto dell'*Inferno*. L'episodio di Paolo e Francesca è uno dei rari riferimenti visivi alla lettera del testo del poema dantesco della *Porte de l'Enfer* ed è anche il solo a partecipare di una condizione propria della *Porte*, quella dell'assenza di stabilità nella fluttuazione generale. Incongruamente l'*Ugolin* piegato sui cadaveri dei suoi figli insiste su una base inverosimile nello spazio indeterminato del battente; non meno incongruamente Minosse che vigila sull'ingresso dell'*Inferno* grava sulla cornice architettonica, dunque in un luogo

esterno allo spazio del racconto. Quando Boccioni lo tenne presente per il suo *Sogno*, *Fugit amor* era un gruppo famoso ormai da quasi un ventennio. Era stato esposto per la prima volta col titolo *Le Rêve* (ed è proprio a questa sovrapposibilità tra la dimensione onirica e l'episodio di Paolo e Francesca che Previati e Boccioni faranno riferimento nel titolo dei loro quadri) alla mostra *Monet-Rodin* del 1889:⁴ la critica più attenta ne aveva ammirato, un po' sgomenta, l'inusitata torsione dei corpi, il capovolgimento delle figure, la flessione tragica delle membra.⁵ Era stato poi ripresentato, in una spettacolare traduzione marmorea, alla personale del 1900 a Place de l'Alma dove una puntuale descrizione di Arsène Alexandre in catalogo ne magnificava le caratteristiche della modellazione plastica («d'une délicatesse infinie», il gruppo era detto tra i più alti dell'intera mostra «quant à la recherche de souplesse dans les mouvements, de subtilité dans le modelé») e soprattutto ne spiegava il tema nell'incrocio inestricabile di piacere e dolore, di amore e morte («Il y règne un accent douloureux et l'impression de mort, de perte irréparable, s'y mêle à la première sensation qui est de volupté»)⁶ La fama di *Fugit Amor* era ben presto transitata anche in Italia⁷. Il gruppo era stato infatti esposto, nella versione in gesso, alla Biennale del 1903⁸ e un osservatore intelligente come Mario Morasso, impegnato a leggere la rivoluzione dei temi e delle forme di rappresentazione artistica al cospetto della modernità, ne aveva sottolineato la corrispondenza tra stati mentali e stati fisici: «Si osservi il gruppo *Fugit Amor*, l'uomo che si avvicchia perduto alla femmina sguisciante, come alla sua stessa vita. Non vi è disperazione più tremenda di quella emanante da quel corpo virile supino stirato come da una macchina di tortura, arso come una prateria su cui sia passato l'incendio; che preme per trattenerne, che afferra, che graffia per arrestare ancora un istante la svelta femmina saziata.»⁹ Questa lettura, e altre simili proposte per l'occasione, discendevano da un

topos critico che si era ormai stabilizzato: Rodin si era mostrato capace di sperimentare pose fino ad allora mai osate in scultura, dove i corpi ubbidivano non alle leggi accademiche della corretta anatomia ma alla dittatura dei sensi, a richiami fisici primari. La riflessione sull'argomento era iniziata da una pagina famosa del 1885 di Octave Mirbeau, la prima che descrisse i primi gruppi di figure modellati per la *Porte de l'Enfer*: «Ogni corpo ubbidisce senza via di scampo alla passione che lo fa vivere, ogni muscolo segue l'impulso dell'anima. [...] Il terrore, la rabbia, la disperazione illuminano gli occhi, deformano le bocche, torcono le mani e fanno tendere le teste sui colli allungati. L'equilibrio anatomico stabilito dalle leggi dell'Accademia viene così superato e la bellezza stupida e vuota della convenzione, come la insegna la Scuola e come la reclamano le regole invalse, scompare.»¹⁰ E questa riflessione venne continuata e precisata in uno dei passaggi cruciali del primo articolato saggio su Rodin, scritto nel 1889 da Gustave Geffroy proprio a introduzione del catalogo della mostra *Monet-Rodin* dove *Fugit Amor* venne esposto per la prima volta: «Quando Rodin osò confrontare le forme dei corpi vivi con quelle riprodotte nella tradizione scultorea rimase sbalordito di fronte alle infinite posizioni possibili. Per lui le attitudini dei corpi non si possono ridurre a pochi tipi, gli sembrano invece infinite, poiché si generano l'una sull'altra attraverso le scomposizioni e le ricomposizioni dei movimenti, si moltiplicano in variazioni fugaci ogni volta che il corpo si muove. Non è la difficoltà di registrare nella mente una inedita combinazione di gesti che lo spaventa; al contrario, lo spaventa l'impossibilità (per la mancanza di tempo, per la brevità della vita) di ricreare nel marmo e nel bronzo tutte le combinazioni di linee e tutte le sfumature espressive che si riflettono negli occhi che sanno vedere.»¹¹ Studiando dal vero l'opera rodiniana all'antologica dell'Alma del 1900 o alla Biennale di Venezia del 1901 la critica

italiana aveva potuto verificare la verità di queste pagine. A colpire furono la fisicità violenta dell'espressione (Giovanni Cena: «Per lui tutto il corpo è compenetrato d'anima: perciò egli ama le espressioni violente nelle quali invero l'anima invade il corpo, lo riempie, lo contrae, lo tende»);¹² ma anche la primitività degli atteggiamenti («sembra quasi che egli voglia dirigere il pensiero e la volontà dell'uomo attuale verso un ritorno al remoto passato di tempi primitivi, e provocare con ciò la generazione di uomini fisicamente e moralmente diversi dagli odierni, nei quali sia più complessa la funzione fisica espressa nella singola virtù di tutte le membra»);¹³ e, soprattutto, il primato dell'insopprimibile impulso erotico nell'agire umano (ancora Morasso: «Quasi tutte le sue creature, oltre ai corpi che direttamente si riferiscono all'amplesso, sembrano contorcersi, spasimare, urlare o soffocare, attendere fremendo o lanciarsi; il grande, il vero, il solo affare della vita, di cui niuno parla, di cui per tacita intesa non si mostra la preoccupazione, e che è invece la sostanza della nostra felicità, e la causa di ogni nostro sforzo e la irritazione sempre viva quando tutte le altre sono quietate, qui in queste creature del Rodin si mostra, per la prima volta nell'arte moderna, quale è, tolta la deprimente vernice sociale»);¹⁴

Il carattere di irrazionale dominio sull'uomo da parte delle forze dell'istinto e, insieme, l'antiaccademico disprezzo per raggruppamenti armonici e proporzionati dovettero dunque piacere a un Boccioni che, verso il 1908, stava ricercando una sua via verso la modernità dove la rappresentazione della vita non fosse schiacciata dalle convenzioni rappresentative.

Ma c'è una seconda, forse più importante caratteristica che rendeva il *Fugit Amor* un'opera con cui il Boccioni prefuturista poteva confrontarsi: la sua affascinante contraddittorietà. Le due figure modellate da Rodin fluttuano nella tempesta infernale ma sono allo stesso tempo fermamente ancorate al suolo dal basamento da cui sembrano affiorare: dichiarano dunque la loro condizione di altro dalla vita, evidenziano la loro natura di figure che esistono solo in scultura. Una scultura la cui forza plastica ed espressiva risiede soprattutto nell'essere stata pensata non come un insieme coerente ma nell'essere il risultato di un *marcottage*. La figura maschile che cerca di afferrare la donna che gli sfugge era nata infatti come un *Adolescent désespéré* (poi intitolato *L'Enfant prodigue*); la figura femminile protesa nello slancio e con le mani dietro al capo era stata pensata come uno sviluppo della *Faunesse à genoux* del timpano della *Porte*: solo la geniale, modernissima intuizione di innestare l'una sull'altra («quando i personaggi sono perfettamente modellati, si avvicinano l'uno all'altro, raggruppandosi da soli»,¹⁵ avrebbe più tardi dichiarato Rodin) ha prodotto quella percepibile sensazione di distanza, di inappartenenza reciproca, che manifestano i due corpi. Una inappartenenza che, va sottolineato, non è affatto sentimentale bensì fisica. Volendo rappresentare un dramma erotico moderno Boccioni intuì che poteva ricorrere all'artista che, più e meglio degli altri, aveva spostato sul piano fisico, delle complessioni corporali, la tragedia dei sentimenti.

Flavio Fergonzi

1. Calvesi e Coen 1983, p. 269, n. 376 (quadro) e 377 (foglio). Ho proposto l'avvicinamento tra il disegno boccioniano e *Fugit Amor* (o la figura singola di *Ange dechu*) in Fergonzi 1998-99, p. 34; sulle fonti klingeriane per lo sfondo del quadro finale Mocchi 2016, pp. 138-139.

2. Sui due quadri si vedano le schede

di F. Mazzocca e di P. Zatti in Milano 1999, pp. 120 e 122.

3. Sulla *Porte de l'Enfer*, da ultimo, e con buona sintesi delle complesse questioni ancora aperte Parigi 2016.

4. Parigi 1889, p. 105, cat. 35.

5. Maus 1889.

6. Alexandre 1900, p. 23, n. 94.

7. Sulla fortuna di Rodin in Italia si veda, da ultimo, Musetti 2017.

8. Venezia 1903, p. 71, cat. 26; in Pica 1903, p. 90 era però riprodotta la più celebre versione in marmo.

9. Morasso 1903, p. 228.

10. Mirbeau 1885, p. 119.

11. G. Geffroy, *Auguste Rodin*, in Parigi 1889, pp. 61-62.

12. Cena 1901a, p. 288.

13. *L'Italico* 1901.

14. Morasso 1901.

15. Dujardin-Beaumont 1913, p. 35.