


Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*At the dawn of the twentieth century, the point of view becomes a central issue in the artistic production of painters and sculptors. In particular, the principles of sculpture seem to reflect Adolf von Hildebrand's theories. In his *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (The Problem of Form in painting and sculpture), von Hildebrand dedicates an entire chapter to the representation in relief, in which the figure appears between two ideal parallel planes. Clear form of representation is the goal to pursue, avoiding hedonism expressed by Herbart's formal aesthetics. The external world finds its legitimacy in the cognitive act of our conscience through the productive activity of the eye. Hildebrand establishes the canons of representation and recognizes the distant image as an artistic image that corresponds to the needs of visibility. He focuses on the genesis of the three-dimensional work and on the experience of the creative process, turning out to be a forerunner and interpreter of the formal renewal of Cubist sculpture. Raymond Duchamp-Villon is one of the first to acknowledge the meaning of the Hildebrand's philosophy: his art work seem to disengage from traditional compositional laws, integrating the principles of architecture with those of sculpture.*

Nel suo scritto sulla *Critica della forma* (1986), Carlo Ludovico Ragghianti associa il cubismo alle idee di Hildebrand, definendo il movimento quale «ermetica magia metamorfotica»². Come si lascia intendere, merito primario dello storico tedesco è di aver intellettualizzato concetti conformi alle teorie ottiche del suo tempo e di aver captato, in netto anticipo rispetto ad altri, i principi formali che investono l'Avanguardia, dimostrandosi – si osa dire – critico della scultura cubista³. Gli strumenti operativi che descrivono l'artisticità della rappresentazione, confezionando l'idea della forma, sono da lui descritti attraverso numerose opposizioni concettuali: immagine lontana verso immagine vicina; forma esistenziale verso forma effettuale; vista verso tatto; quiete verso movimento; parte verso tutto; occhio passivo verso occhio attivo; bidimensionale verso tridimensionale; pittura verso scultura. È alla sua opera critica che si deve la comprensione dell'opera d'arte quale struttura unitaria di un insieme formale, secondo un'impostazione ottica e frontale che identifica nel bassorilievo la forma privilegiata d'espressione.

Al concetto fiedleriano di chiarezza della rappresentazione artistica, Hildebrand risponde con il principio dell'unità, sviluppando una netta opposizione tra la forma d'esistenza dell'oggetto (*die Daseinsform*), che implica una visione ravvicinata, e la forma d'effetto (*die Wirkungsform*) che l'artista ha il compito di tradurre attraverso una visione lontana, così da accentuarne chiarezza e unità. Il rilievo gli sembra, in questo senso, la più efficace maniera di rappresentazione artistica, poiché è la sola in cui la figura appare compresa tra due ideali piani paralleli:

Quando il punto di vista sarà sufficientemente lontano perché gli assi degli occhi non facciano più angolo ma corrano praticamente paralleli, gli occhi percepiranno un'immagine totale, e questa immagine avrà due dimensioni, perché la terza dimensione, cioè tutto ciò che aggetta o si arretra nell'oggetto dato, e tutto il suo modellato sarà percepito a mezzo di contrasti sul piano apparente della vista, a mezzo di caratteri denotanti in questo piano qualcosa di più lontano o di più vicino nell'oggetto. Se successivamente lo spettatore si avvicina all'oggetto in modo da dover ricorrere a vari aggiustamenti focali dell'occhio per poterlo abbracciare tutto con lo sguardo, ecco che l'apparenza totale, alla quale basta un solo colpo d'occhio, scompare⁴.

A cavallo tra la prima e la seconda decade del secolo, la questione del punto di vista diviene centrale e Hildebrand, in nome dell'unità di superficie, consacra un intero capitolo del suo trattato alla rappresentazione in rilievo. Sottratto all'arte quel residuo di edonismo che l'ha permeata sino ai tempi dell'estetica formalistica di Herbart, ciò che ora si guarda è la forma chiara della rappresentazione: da Fiedler a Hildebrand, il mondo esterno trova la sua legittimazione nell'atto cognitivo della nostra coscienza che se ne appropria attraverso l'attività produttiva dell'occhio. Hildebrand ne determina i canoni di giudizio e riconduce i criteri di visibilità alla plasticità, alla linea e al colore⁵. L'immagine lontana è pertanto l'immagine artistica, la sola che corrisponde alle esigenze della visibilità. Per conoscere l'immagine totale a due dimensioni, l'artista dovrà allora tradurre la forma d'esistenza dell'oggetto (che si ottiene attraverso la visione vicina) in forma d'effetto, quella lontana, determinata dalle modificazioni ambientali. Egli si preoccuperà di ottenere quest'ultima attraverso accenti quanto più possibile normali (l'illuminazione, lo spostamento del punto di vista e così via), in modo da accentuare la chiarezza della visione che è appunto, per Hildebrand, lo scopo dell'arte. Allo stesso modo, per rappresentare lo spazio, l'artista dovrà scegliere rapporti di forme capaci di produrne la sensazione: rapporti diversi da quelli che si osservano in natura, in cui il senso dello spazio sorge da sensazioni immediate cui partecipano anche tutti gli altri sensi oltre a quello della vista:

La forza che attira energeticamente la rappresentazione verso la profondità proviene dall'apparenza [...]. Il mezzo di questa forza è il modo di disporre i valori spaziali. Esso si serve della natura oggettiva nel senso che i contrasti dell'apparenza, causa dei valori spaziali, sono linee, chiaroscuri e colori; tuttavia essi causano un valore spaziale, diventano efficaci per la rappresentazione formale solo per il fatto che noi li riferiamo alla natura oggettiva [...]. Il chiaro e lo scuro possiedono una forza modellante come luce e ombra solo tramite la loro rispettiva posizione, dalla quale si riconosce la forma di un oggetto⁶.

Hildebrand enfatizza il movimento dell'occhio, così da fornire alla mente l'insieme di immagini necessarie perché possa aver luogo una percezione unitaria:

attraverso l'unica immagine, l'osservatore ha dunque la possibilità di ricostruirne lo spazio naturale:

Per totalità spaziale intendo lo spazio come estensione tridimensionale, il potersi muovere verso le tre dimensioni o il muoversi della nostra rappresentazione; la sua essenza è la continuità. Ci si rappresenti la totalità spaziale come una massa d'acqua in cui si immergono dei recipienti, delimitando così volumi isolati che formano corpi determinati, senza perdere la rappresentazione della continuità della massa d'acqua. Questa totalità spaziale della natura deve esprimersi attraverso la raffigurazione, se si vuole fissare l'effetto naturale più elementare che ci si impone. [...] Viviamo e agiamo nella coscienza spaziale di una natura che ci circonda, anche se l'apparenza in sé offre ancora così pochi appigli per la rappresentazione spaziale⁷.

Ne emerge che lo spazio è il soggetto stesso dell'arte, una sorta di *continuum* animato dall'interno.

Per illustrare l'azione, in ultimo, egli dovrà ancora raffigurare l'atto non come veduto, ma come agito, e tradurlo in maniera da renderlo chiaro con un solo colpo d'occhio, senza cadere nel rischio del verismo artistico. È chiaro, dunque, come per Hildebrand, il movimento non rappresenti l'imitazione di un atto motorio, quanto il suggerimento di «un movimento in potenza, contenuto in uno stato di quiete»:

In tal modo determinate forme, anche se non sono pensate affatto in movimento, giungono a esprimere processi interiori, perché ricordano forme in movimento. Sulla scorta di questa modalità di trasposizione, l'artista giunge a fissare e a configurare tipi formali che hanno una determinata espressione e che suscitano nell'osservatore determinate sensazioni corporee e psichiche. [...] Così, la differenza tra natura in moto e in quiete risulta per lo più cancellata; in entrambi i casi, la forma viene intesa come forma che si è originata e la sua vita consiste nell'eccitazione della rappresentazione di processi motori. [...] Non si rappresenta dunque il movimento come visto, bensì solo come agito, quindi solo come espressione, non come impressione⁸.

La scultura autentica è pertanto quella che risponde alle leggi del rilievo:

Ma questo modo di rappresentazione artistica così esposto non è altro che la rappresentazione a rilievo dominante nell'arte greca. Questa rappresentazione a rilievo sottolinea il rapporto tra il movimento in superficie e in profondità, ossia quello tra seconda e terza dimensione. [...] Gli elementi della rappresentazione sono, come s'è visto, l'effetto unitario di ogni bidimensionalità come piano e di ogni tridimensionalità come movimento in profondità o misura di profondità unitari. La raffigurazione, suscitando i due effetti unitari, contiene ciò di cui l'occhio ha bisogno per sviluppare una rappresentazione spaziale chiara della natura; un'immagine riconoscibile dell'oggetto sul piano e una misura di profondità unitaria per la sensazione del volume⁹.

La scultura si basa sui valori dello spazio, del volume, della massa e del vuoto, quest'ultimo inteso quale modalità formale del volume. Il rapporto tra il movimento in superficie e in profondità, quindi tra la seconda e la terza dimensione, implica in sé la contrapposizione tra i pieni e i vuoti dell'opera. Il progetto cubista investe l'esperienza del reale – attraverso un appiattimento della molteplicità spaziale (pittura) o servendosi della terza dimensione, immanente alla condizione della scultura –, decomponendo la realtà in elementi improntati al vocabolario delle forme semplici di matrice cezanniana. Ed è proprio in questa ristrutturazione sintetica della realtà che intervengono il pieno e il vuoto, quindi i sistemi di inversione del pieno e del vuoto, del concavo e del convesso.

Come avrebbe più tardi suggerito Focillon in *Vie des formes* (1934), lo spazio della scultura si suddivide, a sua volta, in spazio-limite (l'espansione della forma, tipica dell'arcaismo greco, dell'arte romanica e di alcuni scultori contemporanei) e spazio-ambiente (che accoglie il dispiegarsi dei volumi collocati al suo interno, come nell'arte alessandrina, nell'arte del Quattrocento e in quella barocca):

Nous avons tenté d'y parvenir en distinguant l'espace-limite et l'espace-milieu. Dans le premier cas, il pèse en quelque sorte sur la forme, il en limite rigoureusement l'expansion, elle s'applique contre lui comme fait une main à plat sur une table ou contre une feuille de verre. Dans le second cas, il est librement ouvert à l'expansion des volumes qu'il ne contient pas, ils s'y installent, ils s'y déploient comme les formes de la vie¹⁰.

Una maniera dualistica di intendere lo spazio, il quale, a sua volta, è una manifestazione della forma artistica (che non può tuttavia prescindere dai fattori del tempo, della materia, della tecnica, della luce e così via). L'opera è per Focillon un'area spaziale, una struttura strettamente legata al concetto di massa; la forma è definita dal movimento, dai profili e dai volumi. Lo spazio non è l'elemento che determina lo stile della forma: esso cambia con il mutamento morfologico solo nella misura in cui cambiano anche tutti gli altri elementi accidentali che concorrono a individuarne le forme. Per il critico francese è quindi il gioco della metamorfosi che permette alla forma di manifestare la propria "vita", dotata di autonoma oggettività. Ad attrarre gli artisti è pertanto il processo formale che consiste nel divenire della forma nella concretezza dello spazio e del tempo¹¹.

Nella teoria di Focillon, al valore visivo sarebbe tuttavia prevalso quello tattile: «la matière – avrebbe scritto poco più avanti – impose sa propre forme à la forme»¹². La forma proviene dalla materia ed è proprio attraverso la forma che scatta il meccanismo del ricordo. Egli ritiene che sia la percezione tattile a dare origine al linguaggio della vista, secondo una linea di pensiero che, più o meno consciamente, prende parte al discorso di Hildebrand. Per il tedesco, infatti, esistono

due tipologie di attività visiva: quella materiale o tattile e quella percettiva o ottica. La prima implica una visione ravvicinata dell'oggetto; nella seconda, l'opera si presenta invece in lontananza. L'attività visiva tattile viene dunque, continuamente, trasformata in rappresentazione ottica. La mobilità oculare, che è responsabile dell'immagine, trova nella tattilità l'esegesi del processo conoscitivo, poiché mette in luce la natura mobile dell'esperienza e della forma. La forma esistenziale, ovvero quella che si coglie da vicino e che è «ottenuta direttamente con il movimento», prelude quindi alla forma effettuale, che si coglie da lontano e che si pone in rapporto con l'immagine ottica dell'oggetto:

Sviluppando le rappresentazioni motorie e le linee di contorno a esse legate, si attribuisce alle cose una forma indipendente dal mutare dell'apparenza. Essa si conosce come quel fattore dell'apparenza che dipende dal solo oggetto. Questa forma, in parte ottenuta direttamente con il movimento, in parte astratta dall'apparenza, si può chiamare forma esistenziale dell'oggetto. Tuttavia, l'impressione formale che si ottiene dall'apparenza data al momento, e che vi è contenuta come espressione della forma esistenziale, è sempre il prodotto comune dell'oggetto da un lato, dell'illuminazione, del contesto e del punto di vista mutevole dall'altro, e perciò si distingue dalla forma esistenziale, astratta e indipendente dal cambiamento, come forma effettuale¹³.

Le due forme, esistenziale ed effettuale, sono comunque strettamente collegate. Ne risulta che i singoli fattori dell'apparenza si investono di significato solo in relazione alla visione lontana, grazie a cui si ottiene l'impressione complessiva dell'opera:

Sta nella natura della forma effettuale che ogni singolo fattore dell'apparenza significhi qualcosa solo in rapporto e in opposizione a un altro e che ogni grandezza, ogni chiaro-scuro, ogni colore e così via manifestino un valore solo relativo. Tutto si basa sulla reciprocità. Ogni cosa ha effetto sull'altra, contribuendo a determinarne il valore¹⁴.

La forma effettuale corrisponde all'impressione che si ha dell'opera nel suo insieme, in cui sono attive tutte le influenze reciproche contenute nella figura. Tale sensibilità formale è la visione artistica, diversa dalla conoscenza della forma esistenziale che si pone invece quale somma di percezioni isolate:

Da tutto ciò abbiamo però riconosciuto che la forma esistenziale, la forma naturale misurabile o la sua data misura spaziale possono venire sì toccate dall'occhio, ma non apprese come unità. Questa unità esiste per l'occhio solo nella forma di effetti che traspongono tutte le misure fattuali in valori di relazione; solo come tale la si possiede come rappresentazione visiva¹⁵.

Da qui, l'esigenza della scultura di conformarsi ai principi del rilievo, la tendenza, quindi, di riportarsi alla dimensione frontale tipica di questa forma così vicina ai valori della pittura. Attraverso la visione lontana e unitaria del rilievo, gli artisti intendono rappresentare la realtà tridimensionale della natura. Tra il primo e il secondo decennio del Novecento, partecipano a questo contesto gli scultori più vari, da Archipenko a Duchamp-Villon, da Maillol a González, da Joseph Bernard a Manolo, da Lipchitz a Zadkine, da Lehmbbruck a Elie Nadelman. Davanti a *Le Désir* di Maillol (1905-1907), il conte Kessler avrebbe tentato un immediato confronto con i principi estetici di Hildebrand:

Après-midi à Marly pour rendre visite à Maillol. Je lui demande (pour comparer ses idées à celles de Hildebrand) ce qu'il voulait dire en affirmant que certains points du relief devaient être «à égale distance du fond». Nous nous tenions devant une grande plaque de pierre destinée à mon relief. Il passa la main sur la surface [...], «les points principaux doivent venir ici» [...]. Je lui demandais le pourquoi de cette «théorie». «Mais ce n'est pas une théorie; c'est le visible: c'est nécessaire par rapport à la distribution de la lumière. Il faut que les points principaux attrapent la lumière de la même façon»¹⁶.

Nella sua opera, la coppia di amanti si iscrive nella cornice geometrica di un quadrato e trae origine dalle metope del Partenone, di cui, a Londra, Maillol ha potuto ammirare gli originali nel 1904¹⁷. Il bassorilievo rappresenta un uomo e una donna, l'uno di fronte all'altro, inginocchiati simmetricamente rispetto al centro dell'insieme; il tutto rivela il carattere di semplicità – e di sintesi – auspicato dallo scultore. Se Bourdelle avrebbe presto tentato di restituire una certa eroicità alle sue figure, Maillol rende esplicita la sua volontà di prendere le distanze da Rodin, introducendo nella sua opera profili dai contrasti estremamente accentuati.

La relazione tra la teoria hildebrandiana e la scultura del primo Novecento è divenuta oggetto di studio a opera di Claire Barbillon in occasione della mostra *Oublier Rodin?* (2009), per poi esser stata da lei approfondita nel suo libro sul rilievo, pubblicato nel 2014¹⁸. La critica ha dimostrato l'interesse per il testo di Hildebrand da parte della giovane generazione di scultori che, desiderando allontanarsi dal virtuosismo illusionistico di Rodin, dà vita a un nuovo codice di forme essenziali, adatto a rappresentare la realtà in maniera non più imitativa, ma secondo precise equazioni plastiche. Tra gli esempi di bassorilievi, precedenti allo scoppio della prima Guerra Mondiale, oltre al *Désir* e alla *Femme accroupie* (1904-1905) di Maillol, Barbillon cita e illustra le metope di Bourdelle per il teatro degli Champs-Élysées (1911-1913), *Les Deux Femmes nues* di Julio González (1920), la *Femme assise* di Manolo (1912), *Mère et enfant* e *Relief n. 44* di Jacob Epstein (1913). Ritorna, in tutti i rilievi, il principio dell'unità di visione e di superficie, così

come la necessità che la forma occupi uno spazio delimitato, senza che alcuna parte fuoriesca dall'insieme. Agli esempi sopra menzionati, si aggiungono le *Trois femmes* di Lehmbruck (1914), *Etude de figure* di Elie Nadelman (1913), *Unisson* di Otto Gutfreund (1911), *Esquisse pour un plafond* di Archipenko (1912-1913) e *Les Amants* di Duchamp-Villon (1913). Prima di soffermarsi su quest'ultima opera, così da mettere in luce alcune caratteristiche di matrice cubista che imperversano sulla carriera dello scultore francese, è tuttavia opportuno accennare agli spunti pratici e teorici coevi su cui egli può aver avuto occasione di meditare. Emblematica sembra, in tal senso, l'intervista lanciata nel 1912 da Vauxcelles, il quale, guardando al degrado in cui versa la *Danse* di Carpeaux, interroga numerosi artisti sulle qualità essenziali di una scultura decorativa o *en plein air*. Le risposte richiamano la visione a rilievo enunciata da Hildebrand nel quinto capitolo del suo libro, la cui diffusione potrebbe essere avvenuta grazie ai mercanti Uhde e Kahnweiler o attraverso gli scambi che si compiono intorno al Café du Dôme, frequentato da alcuni personaggi di spicco della comunità germanica di Parigi¹⁹. Tra altri, Bourdelle replica all'indagine ricorrendo alla metafora dei rami di un albero come singola parte di un tutto:

Si la *Danse* de Carpeaux manquait à l'Opéra, on pourrait comparer ce monument à une statue sans tête. [...] Les sculpture qui, en plein air, n'ont ni impression architecturale ou décorative, c'est-à-dire qui sont inexistantes en tant qu'art sculptural, c'est tout simplement qu'elles sont de malheureux essais de sculpture et qu'elles sont, en tant qu'art tout court, parfaitement inexistantes. [...] Mes sculptures seront seulement terminées lorsqu'elles seront en ligne avec les murs de marbre, mais on peut les voir comme coupées, ainsi que des rameaux cassés de l'arbre²⁰.

Lo scultore di Montauban è, in questi anni, alle prese con i rilievi del teatro di Avenue Montaigne: accanto al fregio sotto il cornicione con l'*Apollon et sa méditation* circondato da nove muse, egli realizza cinque colossali metope che colloca sopra le porte d'ingresso e che alludono alle arti dello spettacolo: quindi *La Danse*, *La Musique*, *La Comédie* e *La Tragédie*; mentre a completare l'insieme è l'unione inscindibile tra *L'Architecture et La Sculpture*.

Si tratta di una vera e propria devozione nei confronti dell'architettura che è condivisa dalla giovane generazione di artisti e che proviene dagli insegnamenti di Rodin²¹.

Nel progetto di Bourdelle, ciascun pannello presenta le gesta di due personaggi femminili disposti simmetricamente in rapporto a un asse centrale. Per ragioni proporzionali, dovute alle dimensioni delle figure del frontone, l'altezza delle coppie di personaggi supera di un terzo i riquadri delle metope che contengono

tutta la foga dei loro movimenti: esse appaiono curve e piegate su se stesse, sforzandosi di rimanere all'interno della cornice, senza provocare nello spettatore un senso di sofferenza dovuta alla ristrettezza dello spazio. Ma Bourdelle non sacrifica lo slancio vitale alla preoccupazione decorativa dell'edificio: gli atteggiamenti dei suoi personaggi, infatti, si accordano armoniosamente all'imperiosa necessità del ritmo.

Sono gli effetti contrastati delle forme nella superficie del riquadro che richiamano le figure degli *Amants* di Duchamp-Villon, il quale, già dall'anno precedente, mira a un'integrazione tra scultura e architettura, caposaldo delle sue considerazioni teoriche. Ciò che differisce dal progetto di Bourdelle è tuttavia la modalità attraverso cui egli attua la ricerca del ritmo e del movimento: la me-topa di Raymond sembra infatti superare le soluzioni espressive del teatro degli Champs-Élysées, servendosi, forse inconsciamente, degli spunti hildebrandiani per concepire una forma chiusa attraverso la estrema semplificazione dei volumi, fino a raggiungere l'articolazione delle masse, in cui il movimento è suggerito dall'incastro delle forme.

Les Amants di Duchamp-Villon

Raymond Duchamp-Villon (Damville 1876 – Cannes 1918) è tra i primi a recepire il significato della lezione hildebrandiana, sul cui fondamento, complice la sua volontà di integrare i principi dell'architettura a quelli della scultura, si dedica a una creazione artistica che sensibilmente si dissocia dalle leggi compositive tradizionali. Dal 1913, egli sperimenta le possibilità estetiche offerte dal rilievo, non solo – a detta di Hildebrand – la forma privilegiata dell'espressione, ma anche il più corretto modello per ogni rappresentazione artistica. Ancor prima della celebre serie degli *Chevaux*, di cui si occupa agli albori della guerra, lo scultore assimila l'impulso vitale che sprigiona dalla vita moderna, la cui velocità, di spirito e di azione, lo sprona ad approfondire la resa plastica del movimento. Nella sua spasmodica ricerca di uno stile proprio, il cubismo si rivela un problema dominante cui Duchamp-Villon, così come la generazione di artisti a lui contemporanei, non possono sottrarsi. Le questioni che esso propone ed elabora corrispondono, in particolare, ad alcune problematiche che sono al centro della riflessione dello scultore: egli ne mutua senza dubbio i caratteri di sintesi e di geometria, così come la rinuncia alla prassi imitativa tipica dell'arte tradizionale e, soprattutto, la nuova idea di spazio, ormai lontana da ogni espressione artistica precedente.

Fattore singolare ed emblematico del suo spirito versatile è il richiamo a forme di concetto che si sarebbero sviluppate a distanza di pochi anni.

Dalla documentazione d'archivio non emerge alcun contatto diretto tra Duchamp-Villon e Hildebrand²². Le uniche fonti di un suo viaggio in Germania provengono da un colloquio con Germain Viatte, conservatore generale del patrimonio francese e specialista dell'arte moderna e contemporanea, secondo il quale lo scultore avrebbe soggiornato a Monaco nel 1912. Notizie di itinerari tedeschi sono riportate anche nel catalogo *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, dove è scritto che nel 1913 Duchamp-Villon partecipò, insieme a Gleizes, all'organizzazione del padiglione francese all'Erster Deutscher Herbstsalon di Berlino e, nel 1914, con Gleizes, Metzinger e Villon, alla mostra allestita alla galleria Der Sturm di Berlino²³. Ad ogni modo, era difficile, tra gli scultori della prima metà del Novecento, riuscire a evitare di accogliere o reagire alle teorie di Hildebrand, soprattutto se si pensa che nel 1914 il suo libro era giunto alla nona edizione²⁴. Uno scultore che non fosse informato sugli argomenti di cultura trattati a queste date non aveva evidentemente contatto con gli eventi capitali della sua epoca. Un fatto che si ritiene di poter escludere a priori nel merito di Duchamp-Villon, in luogo di un vivo – sebbene non esplicito – interesse per il moderno pensiero della critica tedesca.

«L'œuvre doit vivre à distance, décorativement, par l'harmonie des volumes, des plans et des lignes», precisa lo scultore francese nel 1910, riscontrando questa condizione fondamentale nella sola opera di Rude²⁵. Quest'ultimo aveva pensato la *Marseillaise* (1833-1836) lungo due assi principali: uno orizzontale, che divide il fregio dei soldati nella parte inferiore e la Vittoria alata del registro superiore, e uno verticale che raccorda lo spazio dalla testa della Vittoria alla giuntura dei due soldati in basso. La sensazione di movimento ruota attorno all'asse verticale ed è provocata dai corpi del registro inferiore che sconfinano gli uni sugli altri. Non è forse l'organizzazione essenzialmente narrativa dell'opera che colpisce Raymond, quanto piuttosto la simultaneità della percezione di forma e di movimento; la lettura chiara e immediata, quindi, che proviene dallo spazio delimitato del rilievo²⁶. Ciò che sembra scaturire dalla composizione ottocentesca è l'illusione di comprendere il significato dell'evento narrato come se si potesse girare attorno alle forme in oggetto, in una diretta convergenza verso il discorso del critico tedesco e, in particolare, verso il suo invito a rendere chiara la forma rappresentata. Tutto ciò si scontrava con l'estetica rodiniana che, con l'imponente progetto della *Porte de l'Enfer* commissionatagli dallo Stato francese nel 1880, aveva messo in scena il principio della ripetizione, disturbando deliberatamente il senso del racconto che vi era

contenuto. Nel dettaglio, le *Trois ombres* al centro dell'architrave non sono altro che tre corpi identici tra loro: ogni figura rimanda a quella successiva, provocando la sensazione di un movimento circolare²⁷. Per disfarsi del senso convenzionale del racconto aneddotico, Rodin procede alla ripetizione di elementi identici posti uno accanto all'altro, nell'intento di focalizzare l'attenzione sul ruolo del singolo oggetto, di fatto imbattendosi nelle novità che, da lì a poco, Āizenštejn avrebbe apportato al pensiero di Hildebrand. In occasione del convegno *Sculpture et cinéma: mises en mouvement de la sculpture* (Parigi, Musée Rodin, 8-9 ottobre 2015), Paul-Louis Rinuy ha proposto una nuova lettura critica delle *Trois Ombres*, interpretandole come un "montaggio" di elementi, un assemblaggio di parti non eterogenee, ma omogenee. Tale processo sembra derivare dalla moderna cinematografia di Sergej Michajlovič Āizenštejn, nella rappresentazione sequenziale di un complesso di azioni, la cui sintesi è contenuta nel gesto del *Laocoonte*:

Qui il modello appare perfetto sia nella fase del movimento esterno – l'attacco dei due serpenti – sia nella fase del crescendo del tema della sofferenza, risolto attraverso una gradazione del comportamento dei personaggi. Ma la cosa più interessante del *Laocoonte* è la testa del personaggio centrale; il fatto è che la viva espressione della sofferenza umana vi è ottenuta con l'illusione della mobilità²⁸.

Con l'ausilio di tale digressione, si intende precisare che la strategia rodiniana della "ripetizione" non fa altro che rompere l'unità di visione spazio-temporale; distrugge, perciò, la logica sequenza narrativa auspicata dal critico tedesco.

La teoria di Hildebrand e le leggi della pura visibilità aderiscono al lavoro di Duchamp-Villon sin dai suoi esordi, definendo i caratteri che lo contraddistinguono e che lo conducono alla formulazione di un linguaggio sempre più vicino al cubismo. È naturale, tuttavia, che nel secondo decennio del Novecento il pensiero di Hildebrand circoli in maniera ben più significativa rispetto ai tempi trascorsi. Ciò, soprattutto, nel contesto della giovane generazione di scultori che gravita intorno al panorama artistico parigino e che, secondo eterogenee maniere estetiche, si scontra col linguaggio plastico di Rodin. Tangibile è l'aderenza dei principi di Hildebrand alla serie dei bassorilievi che Duchamp-Villon realizza nel 1913 ed espone al Salon d'Automne dello stesso anno²⁹. A conclusione dei quattro medaglioni che ha eseguito per il *boudoir* di André Mare, egli si dedica al tema degli *Amants*, motivo tradizionale del patrimonio mitologico classico e del Rinascimento che gli consente di sperimentare le nuove soluzioni espressive senza abbandonare gli insegnamenti delle epoche del passato. Come nel caso di *Maggy*, si tratta di un'opera che conosce una lunga gesta-

zione e che – come dimostrano alcuni disegni preparatori – viene da lui concepito quale elemento ornamentale di un'architettura più complessa (figg. 1-3)³⁰. La versione definitiva (fig. 9), che sarebbe stata inviata al Salon d'Automne del 1913, non è altro che il risultato di cinque studi plastici precedenti, realizzati alternativamente in bronzo, in gesso e in piombo. Il primo stadio, eseguito in bronzo, dimostra l'interesse quasi ossessivo dell'artista per le linee e i contorni marcati (fig. 4). L'opera risponde a esigenze puramente geometriche: i personaggi si inscrivono in un riquadro rettangolare e si sforzano di non oltrepassarne i limiti. I due volti, dai tratti per nulla individuati, si toccano nel momento del bacio amoroso; la donna si getta all'indietro per accogliere lo slancio della figura maschile china in avanti verso di lei, secondo uno schema compositivo che evoca *Amore e Psiche* di Antonio Canova³¹. Il tutto conserva comunque un dato rigore compositivo che iscrive i personaggi all'interno di una piramide, inquadrandoli nella cornice come se si trattasse di un frontone. Duchamp-Villon ha modo, a questa data, di trarre ispirazione da un ventaglio eterogeneo di sculture, dal rilievo di Maillol alla *Danse* di Bourdelle per il teatro di Avenue Montaigne; dalle scene erotiche modellate da Rodin ai rilievi di Joseph Bernard (si pensi a *La Fête des pampres*, 1906-1907), senza trascurare le soluzioni più innovative di Brancusi (*Le Baiser* del 1910) – da cui Duchamp-Villon mutua il disegno di rigorosa simmetria e la geometrizzazione delle forme – e di Archipenko (*Esquisse pour un plafond*, 1912-1913)³². Sebbene questa prima versione degli *Amants* sia ancorata a una certa durezza e rigidità dell'espressione, emerge dall'insieme la volontà di rendere la figura attraverso la contrapposizione dei pieni e dei vuoti. Si tratta di una scansione netta dei piani che, forse sulla scia delle soluzioni proposte dallo scultore ucraino, diviene un tratto caratteristico dell'opera a partire dal secondo studio in gesso (fig. 5). Qui, i pieni sono addolciti grazie a una maggiore rotondità che si oppone alla geometria poco armoniosa che ha caratterizzato la versione precedente. Le interruzioni tra le forme convesse corrispondono ai punti di congiuntura dei corpi: collo, spalla, ginocchio, inguine. Un senso di movimento sprigiona dalla terza versione, vicina per il ritmo delle linee e dei volumi ai coevi rilievi di Bourdelle (fig. 6). La terza metopa dell'ala destra del teatro degli Champs-Élysées, ospita infatti la rappresentazione de *La Danse*, per la quale l'allievo di Rodin ricorre alle forme della ballerina americana Isadora Duncan, introducendo in un modellato scabro soluzioni a ritmi spezzati, di forte sollecitazione dinamica³³. Se indiscutibile sembra l'influenza di Maillol e di Bourdelle nell'affrontare la tecnica del rilievo, si nota che *Les Amants* contiene in sé un qualcosa in più: elementi inconsueti nelle composizioni anteriori a questi anni ed emblematici di una riflessione teorica che tocca le più moderne soluzioni espressive nel campo della scultura. Se nella *Danse* di Bourdelle predomina infatti

il gusto del dettaglio, il ritmo degli *Amants* procede verso una sempre crescente semplificazione delle forme: «nous ne prenons possession d'une œuvre d'art que lorsque le détail ne nous apparaît plus», dice Duchamp-Villon³⁴. Nella quarta versione, ancora, la ponderosità dell'originaria cornice triangolare cede il posto a una progressiva attenuazione degli spazi concavi, mentre il dinamismo del rilievo risulta sempre più aderente agli ultimi disegni preparatori eseguiti dall'artista, accostandosi quindi alle ultime ricerche della scultura futurista e annunciando *Le Cheval* del 1914 (fig. 7). «La scultura come in pittura – avrebbe detto Boccioni nel suo *Manifesto tecnico della scultura futurista* – non si può rinnovare se non cercando lo stile del movimento, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico»³⁵. Ciò che già si riscontra negli *Amants* è il contrasto tra le forme morbide trattate ad angoli vivi e la superficie polita del rilievo. L'effetto sortito è quello di una scultura perfettamente integrata ai canoni dell'architettura, secondo i dettami che lo stesso Duchamp-Villon ha suggerito nella sua risposta a Vauxcelles.

Dal quinto studio, realizzato in gesso e in bronzo, si ha invece una percezione che si ritiene di matrice hildebrandiana e, quindi, finalmente "cubista" (fig. 8). I profili dei personaggi si staccano distintamente dal fondo e sembrano esser compresi tra due ideali piani paralleli, con il risultato di apparire quale immagine unitaria a due dimensioni immediatamente percepibile. Tutti gli elementi necessari al racconto sono fruibili con un solo colpo d'occhio, risultando l'immagine chiara e unitaria. I due corpi sono avvolti da una linea semplice di contorno, mentre vere e proprie linee di forza conducono l'attenzione dell'osservatore verso il fulcro essenziale dell'opera. Le due figure rappresentate non sono altro che un incastro di volumi geometrici stilizzati e disposti dallo scultore in maniera del tutto armoniosa, il cui movimento è suggerito dalla rappresentazione dell'azione non come veduta, ma come agita.

Come nel caso della decorazione esterna della *Maison cubiste*, Duchamp-Villon ricorre alla soluzione egizia, detta "del rilievo nel vuoto", già sperimentata da Bourdelle nel suo programma enciclopedico. In altri termini – come suggerisce Archipenko – egli studia i rapporti delle forme concave e convesse in funzione di dati preesistenti (la superficie del muro):

The use of concave forms in sculpture is not as simple as it may seem, in spite of the fact that inversions of forms in art have been known for centuries. They were limited to only three types: one is Italian intaglio, another Egyptian pressed-in relief, and the third is found in some Negro masks. [...] The Egyptian concave is a pressed-in relief used on flat surfaces of the walls of temples and sarcophagi. It differs from the Italian in method and optical effect. Egyptian concave may be compared to a reversed cup pressed into the flat clay. It

will leave an imprint higher in the center and gradually deeper toward the edges. Between these cavities remains the flat surface of the walls. In the Egyptian concave wall decorations, the relief never extends over the surface of the wall, whereas Italian relief extends over the background³⁶.

Tra le tre diverse soluzioni plastiche proposte dall'ucraino per affrontare il problema della concavità, quella egizia rappresenta quella che più di tutte consente di introdurre la concavità nelle tre dimensioni e di animare la superficie muraria in accordo col progetto di architettura. Duchamp-Villon se ne serve per la sua opera, incombendo tuttavia in un risultato inedito rispetto alla sua produzione precedente. *Les Amants* è fatta di forme semplici, schematiche, dai volumi morbidi e possenti, armoniosamente distribuiti. Il modellato non contiene più in sé quella sensibilità tattile che ha caratterizzato le sue prime opere, ma all'opposto è vicino alla linea moderna perseguita da Brancusi e Archipenko. Egli rifiuta il gioco di luce di un Rodin o di un Rosso, ovvero quell'effetto naturalista e impressionista che fa delle loro opere l'emblema della ricerca della forma aperta³⁷. Ciò che accomuna Duchamp-Villon agli scultori detti cubisti è il desiderio di produrre un manufatto che sia immediatamente comprensibile, di realizzare un'opera, quindi, a partire dai suoi volumi semplici, logicamente strutturati nello spazio. Come ha detto Pierre Cabanne (1975), si tratta di una scultura che appare conforme alle due direzioni intraprese dalla pittura cubista: la prima, analitica, che trae dall'oggetto le sue forme essenziali; la seconda, sintetica, che al contrario parte dalla forma per giungere alla figurazione dell'oggetto³⁸. Questa seconda tendenza sarebbe quella prescelta dal francese e trova la sua legittimazione nella risposta a Vauxcelles intorno all'opera di Carpeaux:

Nous souffrons, ou plutôt la sculpture souffre, de la maladie du musée. [...] Cela et d'autres causes contribuent à nous éloigner du vrai but de la statuaire qui est avant tout architectural. [...] Coupable, l'Etat qui ne construit rien ou mal. Coupables, les architectes qui construisent au gabarit. Coupables aussi, mais moins, les artistes qui ne réagissent pas³⁹.

Nonostante la sua eloquente reazione a quella che Duchamp-Villon definisce una malattia da museo, diverse sono le critiche mosse a *Les Amants*. In un articolo apparso sul "Montjoie!" di novembre, André Salmon esprime tutta la sua delusione:

Une certaine timidité paralyse Duchamp-Villon qui nous devait plus que ce bas-relief, après sa hardie exposition de l'an dernier. [...] Le bas-relief de Duchamp-Villon est d'un mouvement accentué, riche d'une fougue qui demandait à être prolongée⁴⁰.

La critica di Salmon è tuttavia accompagnata da sinceri elogi, tra i quali quello di Apollinaire che ne sottolinea l'aspetto dinamico: «j'ai cité [...] un *Relief*, de Duchamp-Villon, curieuse recherche de mouvement et d'atmosphère»⁴¹. Il critico sembra cogliere i valori ottici del rilievo e l'eleganza scaturita dalla semplicità geometrica dello stile che evolve verso l'astrazione, precorrendo le ricerche del *Professeur Gosset*. In occasione della mostra alla Galerie André Groult, nell'aprile 1914, anche Louis Hauteœur ne avrebbe apprezzato il lavoro intellettuale:

Plusieurs de ses œuvres ne sont pas seulement des combinaisons intellectuelles, mais procurent encore un plaisir d'un ordre esthétique [...] son goût de la simplicité l'amène à éliminer tout ce qui n'est pas volume [...]. Dans *Les Amants* (1913), la décomposition est encore plus visible: la tête, les bras, le corps et le cuisses deviennent des solides, mais l'attitude est si exacte, la ligne si élégante, que de cette géométrie dans l'espace se dégage comme l'idée du mouvement⁴².

Tra la prima e l'ultima versione degli *Amants*, intercorre una maniera plastica che man mano si affina verso una ricerca propriamente cubista: se, nella prima, lo scultore è attento alla definizione delle forme puramente geometriche, la realizzazione definitiva dimostra l'indagine di volumi netti e distinti che egli traspone nelle tre dimensioni attraverso il ricorso al binomio concavo e convesso tipico dell'epoca. Come avrebbe detto Walter Pach nella sua monografia del 1924:

Son esprit s'était développé entre temps et on remarque dans «les Amants» non seulement une conception de la sculpture plus évoluée et plus pure qu'auparavant, mais aussi des profondeurs de tendresse et de force qu'il n'avait pas atteintes jusqu'alors⁴³.

Nel tentativo di integrare i principi della pittura alla scultura, Duchamp-Villon tenta di riportare l'arte plastica alla dimensione frontale, organizzandola per piani successivi del rilievo, seguendo un cammino diverso rispetto ai rilievi piatti che Lipchitz e Zadkine avrebbero realizzato tra il 1916 e il 1924. La sua opera è compresa tra due ideali pareti parallele, cosicché lo spazio interno della composizione risulti chiaro ed equilibrato. Tra il 1913 e il 1914, lo scultore intraprende una direzione più definita rispetto alla sua produzione precedente: le forme fluide e delicate delle sue composizioni – al pari di quelle più rigorose di Archipenko e compagni – dimostrano potenza e sensibilità nei volumi che assembla. Attraverso la tecnica del rilievo, egli riorganizza le singole parti del corpo umano, ridotte a semplici proiezioni curve, sulla base di un nuovo rapporto formale vicino alla creazione architettonica: queste non sono disposte contro o all'interno della superficie, ma risaltano in primo piano come forme tridimensionali, i cui contorni appaiono scavati sullo sfondo della materia.

Si annuncia, in questi anni, un nuovo modo di fare scultura che esige un'elaborazione intellettuale del manufatto: un'analisi percettiva, quindi, suggerita dalla disposizione delle forme, finalmente prive di ogni elemento aneddotico o narrativo. Hildebrand sembra in questo senso intuire l'orientamento della giovane generazione di scultori che, all'alba del secondo decennio, tentano di percorrere un'espressione cubista che si risolve nel superamento dei più ortodossi precetti pittorici.

- 1 Questo lavoro è la rielaborazione di un segmento della mia tesi di dottorato su *Duchamp-Villon e il cubismo*, discussa lo scorso 27 febbraio 2018 presso l'Università degli Studi di Perugia, in tutela congiunta con l'Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis.
- 2 «Si può vedere come il cubismo potesse essere ed essere descritto come una sorta di ermetica magia metamorfotica, nell'aderenza ai canoni dello Hildebrand di trasporto della realtà della tridimensionalità nella rappresentazione bidimensionale» (C.L. Raghianti, *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova*, Firenze, 1986, p. 72).
- 3 Per ironia della sorte, la produzione scultorea di Hildebrand non sembra tradurre i concetti da lui esposti nel *Problema della forma*, dimostrandosi, da un punto di vista critico-estetico, assai trascurabile. Si sottolinea inoltre che Hildebrand non ha mai pubblicato uno scritto sulla scultura cubista; il relativo riferimento avviene pertanto in seconda istanza.
- 4 A. von Hildebrand, *Il problema della forma nelle arti figurative* [1893], in R. Salvini, *La critica d'arte moderna. La pura visibilità*, Firenze, 1949, p. 119.
- 5 Si veda Salvini, *La critica d'arte moderna*, cit., pp. 18-19.
- 6 A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa* [1893], a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo, 2001, p. 60.
- 7 *Ivi*, p. 53.
- 8 *Ivi*, pp. 76-79.
- 9 *Ivi*, pp. 68-69.
- 10 H. Focillon, *Vie des formes* [1934], Paris, 1981, p. 28.
- 11 Si veda M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze, 1998, p. 87.
- 12 Focillon, *Vie des formes*, cit., p. 36.
- 13 A. von Hildebrand, *Il problema della forma*, cit., p. 47.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ivi*, p. 50. Si segnala, a questo proposito, Mazzocut-Mis, *Forma come destino*, cit., pp. 145-146.
- 16 H. Graf Kessler, 1907, cit. in C. Barbillon, *Le relief au croisement des arts du XIXe siècle*, Paris, 2014, p. 178.
- 17 Cfr. S. Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français 1815-1914*, Rennes, 2014, p. 306.
- 18 Si allude al suo saggio *Après la Porte de l'Enfer, la leçon d'Adolf von Hildebrand* (C. Barbillon, *Après la Porte de l'Enfer, la leçon d'Adolf von Hildebrand, in Oublier Rodin? La sculpture à Paris*,

- 1905-1914, catalogo della mostra, Paris, 2009, a cura di C. Chevillot, Paris, 2009, pp. 141-157) e al libro *Le relief au croisement des arts du XIXe siècle* (2014, in particolare pp. 176-180).
- 19 M.G. Messina, J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, 1986, p. 361 e I. Cicali, *L'opera di Archipenko: un artista nel contesto della scultura contemporanea, 1909-1914*, tesi di dottorato, l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Università degli Studi di Firenze, 2013, p. 26.
 - 20 A. Bourdelle, [replica senza titolo], in «Gil Blas», 7 settembre 1912, p. 4.
 - 21 Nel 1914, Rodin avrebbe detto: «L'architecture est, à la fois, le plus cérébral et le plus sensible des arts, celui de tous qui requiert le plus complètement toutes les facultés humaines; en aucun autre n'interviennent aussi activement l'invention et la raison, mais c'est aussi celui qui est le plus étroitement soumis aux lois de l'atmosphère, puisque le monument ne cesse d'y baigner» (A. Rodin, *Les cathédrales de France* [1914], Paris, 2010, p. 32).
 - 22 Non si è purtroppo a conoscenza dell'ampiezza della biblioteca personale di Duchamp-Villon, né, quindi, di un interesse manifesto da parte dello scultore per la letteratura di Hildebrand. Nel momento in cui Jacques Villon donò la collezione del fratello al Musée d'art moderne di Parigi, negli anni Sessanta, questa non venne inventariata in alcun modo.
 - 23 *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, catalogo della mostra, Paris 2009, a cura di C. Chevillot, Paris, 2009, p. 298. Nel corso della ricerca, tuttavia, ho avuto modo di verificare che il nome di Duchamp-Villon, così come quello del fratello Jacques, non compare nel catalogo della mostra del 1913 all'Erster Deutsche Herbstsalon, né tra gli organizzatori, né tra gli artisti partecipanti.
 - 24 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, apparso in Germania nel 1893, è stato tradotto in numerose lingue: per primo in francese *Le Problème de la forme dans les arts figuratifs* (trad. di G.H. Baltus, Paris, 1903): si tratta della sola edizione cui gli scultori attivi all'inizio del XX secolo possono aver avuto accesso. Successivamente in inglese, versione da anch'essa qui consultata e lavoro al quale collaborò lo stesso Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (ed. M. Meyer e M. Ogden, New York, 1907); in italiano, *Il problema della forma nelle arti figurative* (trad. it. di S. Samek Lodovici, Messina-Firenze, 1949).
 - 25 Nella sua risposta all'inchiesta, Duchamp-Villon individua *Le Chant du Départ* di François Rude quale modello di una scultura che deve vivere «à distance, décorativement, par l'harmonie des volumes, des plans et des lignes, le sujet important peu ou pas du tout» (Duchamp-Villon, risposta a un'inchiesta su *La Danse* di Carpeaux, verso il 1910, in «Gil Blas», 17 settembre 1912, p. 4).
 - 26 Sull'aderenza della teoria hildebrandiana all'opera di Rude, si veda R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, trad. it. a cura di E. Grazioli, Milano, 2000, pp. 18-21.
 - 27 Ivi, p. 25.
 - 28 S.M. Èjzenštejn, *Teoria generale del montaggio* [1937], a cura di P. Montani, trad. it. di C. De Coro e F. Lamperini, Venezia, 1985, pp. 130-138. A tal proposito, si veda anche F. Buranelli, P. Liverani, A. Nesselrath, *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, Roma, 2006, p. 87.
 - 29 Cfr. *Duchamp-Villon: Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée des beaux-arts de Rouen*, catalogo della mostra, Rouen 1999, a cura di Bénédicte Ajac, M. Pessiot, Paris, 1998, p. 147.
 - 30 La serie di disegni cui si allude è già stata oggetto di studio da parte di Hiromi Matsui nella sua tesi di dottorato (H. Matsui, *L'architectonique cubiste du corps: les schémas anatomiques*

chez Picasso et Raymond Duchamp-Villon, 1907-1918, tesi di dottorato, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Parigi, 2015, vol. I, pp. 306-307).

- 31 Nel merito di *Amore e Psiche* (1787-1793), si riporta la descrizione che ne ha fatto Isabella Albrizzi Teotochi nel 1809: «lo Scultore coglie appunto il momento in cui la bella Psiche riavutasi, per vedere donde nasce il fremito che sente d'intorno a sé, e sopra il suo capo specialmente (fremito prodotto dall'agitar dell'ali frettolose d'Amore) getta indietro la sua bella testa, donde scendono a ricche ciocche inanellati i capelli. Essa presente, essa vede Amore; il quale posto un ginocchio a terra dietro di lei, ed incurvatosi alquanto sopra il suo volto, e rimirandola, le fa dolce fascia con la mano sinistra al colmo seno, e con la destra sostegno alla vezzosa sua testa. Egli si mostra nella dolce e soave attitudine di chi richiede un bacio che non gli fu altra vota negato» (I. Albrizzi Teotochi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte*, Firenze, 1809, p. XLVI).
- 32 Nel riprendere un tema tipicamente greco, Bernard esalta la bellezza femminile aggregando i motivi del nudo e della danza. Le quattro figure si staccano frontalmente da un fondo gremito di grappoli d'uva e sono caratterizzate da una fisionomia che richiama l'arte orientale, piuttosto che l'estetica di Rodin. Si veda, a tal proposito, P.L. Rinuy, *Pierres et marbres de Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, 1989, p. 25.
- 33 Bourdelle ha occasione di conoscere la Duncan nel 1909, al teatro de la Gaité-Lyrique, dove Isadora interpretava l'Ifigenia di Gluck. Sono gli anni in cui l'arte della danza inizia ad allontanarsi dai rigidi canoni classici, impregnando di novità i linguaggi della moderna espressione plastica (si pensi alle opere più audaci di Archipenko o di Henri Gaudier-Brzeska, o ancora di Henri Laurens o di Julio González, i quali, tra il 1910 e il 1930, si servono del tema della danza per esprimere la tensione estrema del corpo umano). Si veda C. Lemoine, *Le ballet et la bacchanale. La danse dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle*, in *Isadora Duncan 1877-1927. Une sculpture vivante*, catalogo della mostra, Paris 2009-2010, a cura di J. Laffon, H. Pinet e S. Cantarutti, Paris, 2009, pp. 105-154: p. 106 e D. Lemny, *Brancusi: «la sculpture nous fait danser»*, in «Ligeia», 113-116, 2012, pp. 5-21.
- 34 Duchamp-Villon, nota manoscritta, 1913, citata in A. Grenon, *Sculpture, Duchamp-Villon*, in «France Catholique», 5 marzo 1999, s.n.p.
- 35 U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Venezia, 11 aprile 1912, s.n.p.
- 36 A. Archipenko, *Fifty Creative Years, 1908-1958*, New York, 1960, p. 51. A questo proposito, si veda anche J. Laude, *La sculpture en 1913 [1968]*, in *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, a cura di L. Brion-Guerry, vol. 1, Paris, 1971, pp. 203-276: 257-258.
- 37 Sul binomio forma chiusa e forma aperta, si riportano le parole di Wölfflin al quale si deve la riflessione teorica: «[con forma chiusa] intendiamo riferirci a una figurazione che, con mezzi più o meno tettonici, riduce il quadro a un'immagine ben circoscritta, che in ogni sua parte si richiama a se stessa, mentre, viceversa, lo stile della forma aperta tende in ogni parte a superare se stesso e vuole apparire illimitato, quantunque una recondita delimitazione esista sempre e sia quella che gli dà un carattere di compiutezza in senso estetico» (H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* [1915], presentazione di G. Nicco Fasola, trad. it. di R. Paoli, Milano, 1994, p. 53).
- 38 Pierre Cabanne, *Les trois Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, *La Bibliothèque des Arts*, Paris, Neuchâtel, 1975, p. 109.
- 39 Duchamp-Villon, risposta a un'inchiesta su La Danse di Carpeaux, verso il 1910, in «Gil Blas», 17 settembre 1912, p. 4.

- 40 A. Salmon, in «Montjoie!», 11-12, novembre-dicembre 1913, p. 5.
- 41 G. Apollinaire, *A travers le Salon d'Automne*, in «L'Intransigeant», 19 novembre 1913, s.n.p. Si segnala che la data di pubblicazione di questo articolo, riportata alla pagina 21 del catalogo di Ajac, Pessiot (Ajac, Pessiot, *Duchamp-Villon*, cit.), è errata.
- 42 L. Hauteceœur, *Exposition Duchamp-Villon, Gleizes, Jacques Villon, Metzinger (Galerie Groult)*, in «La Chronique des arts et de la curiosité», 16, 18 aprile 1914, p. 122.
- 43 W. Pach, *Raymond Duchamp-Villon sculpteur 1876-1918*, Paris, 1924, p. 14.



Fig. 1: Duchamp-Villon, *Étude pour Les Amants*, 1913, carboncino e inchiostro viola su carta, 23,5x41,2 cm, antica collezione Mme Marcel Duchamp, collezione privata (AJAC – PESSIOT 1998c, p. 84).

Fig. 2: Duchamp-Villon, *Étude pour Les Amants*, 1913, inchiostro bruno su carta, 10x15,5cm, antica collezione Mme Marcel Duchamp, collezione privata (AJAC – PESSIOT 1998c, p. 84).



Fig. 3: Duchamp-Villon, *Étude pour Les Amants*, 1913, carboncino su carta, 20,8x26,9cm, acquisto 1984, Paris, Musée National d'Art Moderne, AM 1984-268.

Fig. 4: Duchamp-Villon, *Les Amants, premier état*, 1913, bronzo, Gatti fondeur, 1930, 36,5x51cm, antica collezione Mme Marcel Duchamp, collezione privata AJAC – PESSIOT 1998c, p. 82).



Fig. 5: Duchamp-Villon, *Les Amants, deuxième état*, 1913, gesso, 34,5x52x6cm, dono di Mme Marcel Duchamp e di M. Pierre Jullien, 1977, Paris, Musée National d'Art Moderne, AM 1977-589.

Fig. 6: Duchamp-Villon, *Les Amants, troisième état*, 1913, gesso, 36,5x52,5x6cm, dono di Mme Marcel Duchamp e di M. Pierre Jullien, 1977, Paris, Musée National d'Art Moderne, AM 1977-590.



Fig. 7: Duchamp-Villon, *Les Amants, quatrième état*, 1913, bronzo, Gatti fondeur, 1930, 28,5x37cm, Bernay, Musée de Beaux-Arts.

Fig. 8: Duchamp-Villon, *Les Amants, cinquième état*, 1913, gesso, 63x100x11cm, dono di M. Jacques Villon, 1929, Paris, Musée National d'Art Moderne, AM 872 S.



Fig. 9: Duchamp-Villon, *Les Amants, version finale*, 1913, gesso, fotografia scattata dall'artista, Paris, documentazione Musée National d'Art Moderne, fondo RDV.