

Profilo di donna

5


La collana Profilo di donna si propone di dar voce a figure di donne che si sono distinte nei loro ambiti professionali. Raccoglie testi agili che rendono protagoniste personalità femminili più o meno note, raccontandone la vita, le attività e le passioni, e mettendo in risalto le difficoltà affrontate per affermarsi in una società che le discrimina e le ostacola.

Comprende diverse serie, ognuna dedicata a uno specifico settore, come la scienza, l'arte, la politica, la musica e la filosofia, da sempre considerate inaccessibili alle donne. Ogni serie ha un curatore di riferimento e include autori esperti della specifica materia.

Arte

Anna Maria Panzera

Camille Claudel

 L'ASINO D'ORO
EDIZIONI

© 2016 L'Asino d'oro edizioni s.r.l.
Via Ludovico di Savoia 2b, 00185 Roma
www.lasinodoroedizioni.it
e-mail: info@lasinodoroedizioni.it

ISBN 978-88-6443-295-3
ISBN ePub 978-88-6443-296-0
ISBN pdf 978-88-6443-297-7

Copertina di Massimo Fagioli

Camille Claudel

Prologo

Immaginate di essere a Parigi. Non nell'epoca nostra, naturalmente: potrebbe essere il 1890. Scegliete un mese qualunque, ma assicuratevi che sia martedì.

Dopo le otto e mezzo di sera recatevi nell'VIII arrondissement, praticamente una *banlieu*: la Gare Saint-Lazare vi apparirà come una porta di vetro e acciaio aperta tra la Francia e l'Europa. Da quando la stazione è diventata lo scalo ferroviario più importante di Parigi, i fischi e i vapori dei *chemins de fer* fanno parte del paesaggio urbano. Dentro quei fumi densi il viavai dei viaggiatori è incessante, ma qualcuno non troppi anni prima si era fermato, rapito dagli effetti straordinari che la luce crea trapassandoli.

Era Claude Monet a recarsi lì a ogni ora del giorno, dietro le insistenze di Émile Zola, l'amico scrittore che lo voleva attirare verso le atmosfere della modernità ferrigna, che stava cambiando, oltre al volto delle città, la natura stessa. «Al momento della partenza del treno, il fumo della locomotiva è talmente denso che non si distingue quasi niente. È un incanto» aveva detto Monet e così, aggiungendo un soggetto

inedito alla pittura impressionista, tra interni ed esterni aveva realizzato sette nuovi dipinti del grande scalo ferroviario: la città si era rivista e si era scoperta poetica.

Adesso lasciatevi la stazione alle spalle e camminate lungo rue de Rome; dovrete oltrepassare il doppio scalone che collega la strada ai binari e raggiungere il civico 89.

Salite le scale fino al quarto piano e suonate il campanello. Vi apriranno due donne, vestite di chiari, semplici e lunghi abiti in *voile*, giusto il vezzo di un nastrino di velluto blu intorno ai polsi. Vi invitano a entrare in un modesto appartamento piccolo-borghese. Superato l'ingresso, ecco il salotto: tappeti orientali sul parquet consumato, tendaggi pesanti, un mobilio di foggia medievale, un camino. Alle pareti e sui mobili, una piccola collezione d'arte. Tra i dipinti, riconoscerete lo stile inequivocabile di Édouard Manet: un paesaggio marino, un bozzetto con *Amleto e lo spettro*, un ritratto del padrone di casa. Occhieggiano in un angolo un acquerello di Berthe Morisot, i fiori preziosi di Odilon Redon, un'acquaforte di James Whistler. Ecco un piccolo gruppo scultoreo di Rodin: un fauno dall'aspetto ferino che si aggrappa a una ninfa stordita. C'è anche un profilo maori realizzato in legno da Gauguin.

Dopo di voi, alla spicciolata arrivano altri ospiti. Vengono offerti grog e punch per scaldare l'ambiente.

Ebbene, siete a casa di Stéphane Mallarmé, il vate del simbolismo francese. Le due donne sono sua moglie, Maria Gerhard, e la loro figlia Geneviève.

Tra quelle pareti di apparente mediocrità, la Poesia ha insediato il proprio regno, ha eretto la propria chiesa, ha nominato il proprio officiante. Tra poco, alle 21.00 circa, il poeta

comincerà a parlare: di Baudelaire, di Rodin, di Versailles; le sue parole cercheranno di afferrare l'incomprensibile.

Per adesso siede su un dondolo, le spallucce coperte da un plaid. Di fronte, circa venti persone, un piccolo pubblico fatto di letterati, di musicisti, di critici, di artisti provenienti da ogni parte d'Europa e persino dagli Stati Uniti. Può capitare – se siete fortunati – che quella sera nel medesimo salotto si diano appuntamento alcune tra le menti più brillanti delle ultime due generazioni protagoniste della cultura occidentale: Octave Mirbeau, Paul Gauguin, James Whistler, Marcel Schwob, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Jules Renard, Paul Valéry, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Edvard Munch, Claude Debussy, Maurice Maeterlinck, Auguste Rodin, Puvis de Chavannes, Oscar Wilde, Henri de Régnier, André Gide, William Butler Yeats, Rainer Maria Rilke e tanti, tantissimi altri; si avvicinano costantemente o per visite estemporanee. Capita anche qualche italiano: Medardo Rosso, ad esempio.

La maggior parte del pubblico, però, è composta di giovani scrittori ispirati e avidi, che cercano la verità sulla poesia e sé stessi. Per nulla al mondo mancherebbero a quel rito settimanale: nei primi anni era un fenomeno di nicchia dedicato ad aristocratici della cultura, che, disprezzando la mercificazione di oggetti, uomini e principi, preferivano vagabondare tra *spleen* e *ideal*; ora è una tendenza generalizzata e incalzante, fondata sul netto rifiuto del materialismo scientifico e della civiltà occidentale, sulla stanchezza provocata dalla falsa efficienza del capitalismo, sull'anelito a un pensiero più alto, a un mondo più bello: nei confronti del positivismo imperante hanno deciso di intraprendere uno scontro durissi-

mo, di cui non sempre hanno ragione, che spesso li infervora disordinatamente e che li fa scivolare verso un irreversibile *malaise*. L'unica cura è ascoltare incantati le parole del poeta veggente, che si avviluppano in un'atmosfera appena reale e formano una sinfonia intorno a quella figuretta baffuta e grigia, così poco eroica eppure così potente. Erede naturale di Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé è il simbolista per eccellenza, cui la vita sussurra misteriosamente. La sua fama si è consolidata da poco tempo: mite docente di inglese, è stato rivelato ai giovani da una citazione che Joris-Karl Huysmans ha fatto pronunciare al protagonista del suo romanzo più famoso, *À rebours*. Adesso, loro aspirano i miasmi dolciastri delle sue trasfigurazioni e trattengono il fiato.

Fra tutti, si distingue una coppia di personaggi: sono fratello e sorella, giunti dal dipartimento piccardo dell'Aisne, arrondissement di Château-Thierry, cantone di Fère-en-Tardenois. Benché a Parigi da qualche anno, l'origine campagnola ancora si percepisce, si sente soprattutto: appena aprono bocca, l'accento 'petroso' li tradisce. La *grandeur* parigina li ha attratti sin da giovanissimi: neanche quando erano fusi alle rocce dei Vosgi si sentivano estranei alla raffinatezza intellettuale della capitale, che gli appartiene e che aspirano a incrementare. Ciononostante, li pervade anche un senso di disagio. Non sono ancora compiaciuti fino in fondo dello spirito decadente o del dandismo di cui sono intrisi le movenze, gli sguardi, i comportamenti degli altri convitati; mentre è evidente la loro ruvidezza e un certo sentore di intransigenza, che non gli permette di esclamare fatuità, come fa qualcuno a ogni piè sospinto. Si chiamano Paul e Camille Claudel.

Lui, burbero e silenzioso, viene notato per quel fremere iracondo che ogni tanto gli viaggia sotto pelle; di lei, invece, Paul Valery osserva le braccia bellissime – insolitamente definite e forti, così diverse dalle morbidezze languide del canone femminile corrente – da cui non riesce a distogliere lo sguardo.

Lui è uno studente di scienze politiche, da poco convertitosi al cattolicesimo; ammiratore incondizionato di Rimbaud, è divenuto da qualche anno amico intimo di Mallarmé, e continuerà a intrattenere con il poeta un rapporto epistolare anche quando, intrapresa la carriera diplomatica, spenderà la sua vita viaggiando in ogni angolo della terra. A Mallarmé, Paul Claudel riconosce il merito di essere stato il primo letterato moderno a porsi sulla linea di una tradizione poetica oracolare, mistica, idealista, contraria all'analisi del mondo secondo modelli sperimentali, ma anche scevra da futili celebrazioni storico-mitologiche. A parere di Paul, Stéphane Mallarmé si pone di fronte al mondo come di fronte a un testo cui chiedere continuamente: «Cosa vuoi dire?», rifuggendo la mera descrizione e l'impressione sentimentale, che sostituisce con la ricerca del significato più profondo delle cose; in questo modo le immagini poetiche si offrono come una filosofia intuitiva, capace di preferire la suggestione alla logica e di inventare un ordine linguistico differente da quello ordinario, per accogliere appieno la potenza visionaria dell'arte. Paul, aspirante scrittore, la vorrebbe anche sua.

La sorella, maggiore di lui di quattro anni, appare decisamente più scettica. È entrata ben prima di Paul in quel circolo di letterati e uomini di cultura, seguendo un percorso individuale di cui è fiera e gelosa. È l'unica donna a esservi

ammessa, insieme a Berthe Morisot, riconosciuta come la migliore pittrice impressionista, per anni confidente di Mallarmé e da lui invitata ai ‘martedì’ affinché gli infonda sicurezza con la sua presenza. Invece Camille è una scultrice, convinta – probabilmente a ragione – di essere la più grande statuaria francese di fine Ottocento.

Seppure completamente immersa nell’*esprit du temps*, in quel contesto Camille appare insofferente. A confronto di Berthe, discreta e riservata, ha modi che lasciano sgomenti; la contingenza le richiede un *aplomb* contrario alla sua innata gaiezza e lei reagisce alternando momenti di assenza, in cui i suoi occhi si fissano per interminabili minuti su un convitato o su un angolo della sala, ad altri in cui catalizza su di sé tutta l’attenzione. Ciò che vede le sa di ‘messa in scena’: dietro l’apparente naturalezza, il venerato anfitrione prepara i suoi discorsi con cura, proponendoli agli astanti con teatralità. D’altronde, non è forse l’arte stessa artificio, studio e lavoro? Certo, ma lei, tremendamente legata alla concretezza della pietra che lavora, non ha fiducia che nel valore della materia grezza da trasformare sotto le mani.

La serata procede, si parla di musica. Mallarmé si lancia in un elogio del compositore tedesco Richard Wagner, probabilmente senza averne mai ascoltato una nota; l’argomento è adatto a una signorina e qualcuno in vena di convenevoli si rivolge all’invitata più annoiata: «Cosa pensa della musica contemporanea, Mademoiselle?». Lei solleva gli occhi, lo sguardo si conficca in quelli dell’interlocutore come una freccia: «Detesto la musica!». Che sia vero o no, in quel momento ciò che le preme di più è essere spinosa, *tranchant*; sa di essere attraente ma preferisce mostrarsi irrimediabilmente

respingente. Il brusio che sale le conferma il successo della provocazione.

Camille è una donna singolare: l'abbigliamento tradizionale, che la chiude in un busto strettissimo (un capo per lei irrinunciabile, nonostante la moda stia progressivamente abbandonando corsetti, *tournure* e sellini), non dissimula a lungo la sua intelligenza divergente e sfrontata. In luogo dei discorsi complessi di cui gli uomini si compiacciono, lei preferisce esprimere le proprie idee con motti sarcastici e strambe espressioni, che nell'ambiente sono divenute proverbiali.

È un'artista e vuole che la si tratti da tale, senza condiscendenze e compiacimenti, con la stessa dignità che si riservano reciprocamente i suoi colleghi uomini. Per i tempi che corrono, è una pretesa bella e buona. Perciò, un'avversione al mondo si sta gradualmente sostituendo alla generosità spontanea dei suoi sentimenti. Ha ottenuto una certa notorietà nel suo campo, anche grazie ad alcuni giornalisti che si sono interessati al suo lavoro, ma in genere la stampa dell'epoca non le rende il servizio che lei vorrebbe. Il mondo della scultura e l'attenzione del pubblico sono monopolizzati da Auguste Rodin: considerato il Michelangelo dei tempi moderni, detentore di una notorietà e di un mercato senza eguali, consulente dei potenti dell'epoca, ammirato e vezzeggiato da tutti, non ultimi proprio coloro che si trovano in quel cenacolo e che amano disquisire della sua opera. Camille a quel nome è legata come da una maledizione: è stata allieva di Rodin e per questo riceve il beneficio di una fama riflessa e sinceri apprezzamenti, che rimangono però molto lontani da un riconoscimento ufficiale, né corrispondono a un giro di commesse tale da trasformare in una carriera vera

e propria la sua ‘velleità’ di essere brava quanto e forse più del suo maestro. Tutti sanno che è stato anche il suo compagno di molti anni; i pettegoli si sono scatenati, ignorando la verità di quella storia tormentata.

Vale la pena di spendere una vita intera per contrastare un siffatto stato di cose e combattere il pregiudizio? Camille è convinta di sì: è la sua battaglia personale per la scultura, per il lavoro, per il suo inusuale modo di essere donna. A sostenere almeno in piccola parte questa lotta impari, alcuni intellettuali, scrittori e critici d’arte: Octave Mirbeau, Mathias Morhardt, Henry Asselin.

Il 6 aprile 1893 Octave Mirbeau scrive sulle pagine di “Le Journal”:

La sig.na Camille Claudel! Tu mi dirai [...] che il suo *Busto di fanciullo*, scolpito interamente di sua mano nel marmo, è una graziosa opera femminile e niente più. Mentre è in realtà una vera e potente opera d’arte. Avrai un bel dire che è sotto gli occhi di tutti. E che questo dovrebbe essere sufficiente da un lato a convincere il pubblico della sua bellezza, e dall’altro a indurre lo Stato a commissionare finalmente alla sig.na Claudel un’opera degna del suo genio! Ecco a voi una giovane donna dalla mente fervida d’idee, dall’immaginazione sontuosa, dalla mano sicura, adusa alle difficoltà della scultura; una giovane donna eccezionale, libera dall’impronta di qualunque maestro e prova vivente che la creatività appartiene intrinsecamente anche al suo sesso; infine, ecco a voi un’artista ammirevole e rara. E noi, che facciamo? Cosa fa la critica? Di fronte a quel frammento potente di arte raffinata, che fa rivivere una natura eccezionalmente presagita e poi afferrata, si limita a dire:

«Opera gradevole, delicata», con il tono di un'aristocratica e avvizzita vegliarda, che tossisce accoccolata di fronte al fuoco! Ma a che servono i critici, se in un'esposizione come quella del Campo di Marte, per esempio, perdono tempo a disquisire sull'inutile e noiosa pittura di Dagnan-Bouveret o sull'immaginazione abortita di Béraud? Teorizzano all'infinito sul *Monumento a Molière* di Injalbert – uno scultore così 'francese' – e, Dio mi perdoni, sul *Balzac* di Marquet de Vasselot, l'amico dei papi. Invece, di fronte a opere come quelle del sig. Rodin o della sig.na Claudel, quando non le oltraggiano, si accontentano di inserirle in fredde enumerazioni, mentre dovrebbero esplodere in urla di gioia e di ammirazione! Curiosa la vita! Siamo capaci di acclamare un ministro, un generale, un attore [...] un cavallo. E quando dagli abissi misteriosi della vita, un giorno, emerge un'opera d'arte, non si sente alcunché salvo qualche ringhio, come fanno i cani prima di azzannarti una gamba.

Sempre sulle pagine di “Le Journal”, il 12 maggio 1896, Mirbeau così si esprime:

In questi giorni le mostre di pittura sono tantissime [...] e il mio amico Kariste non mi dà tregua [...] lui, con la sua loquela irrefrenabile [...] venerdì, presso la galleria Durand-Ruel, davanti alle straordinarie cattedrali di Claude Monet è rimasto muto e grave. E alla mia sorpresa: «Questo!» mi ha detto. «È talmente bello, è, lo vedi, talmente altro, che non si rivela. Le teorie, di fronte a questa meravigliosa realizzazione, si dissolvono come fa la nebbia al levar del sole». [...]

Ieri siamo tornati al Campo di Marte. [...] Ho portato Kariste davanti a un piccolo gruppo in gesso. All'improvviso

ha emesso un grido d'ammirazione. «E questo cos'è?». Gli ho risposto: «Il catalogo non dice niente a riguardo. Vedi, raffigura una donna che racconta una storia ad altre che l'ascoltano. È l'opera di una giovane, la sig.na Claudel».

«Ma sì, perbacco! Lo sapevo. Ho riconosciuto subito l'autrice di *Il valzer*, della *Parca*, della *Testa di fanciullo*, del *Busto di Rodin*. È semplicemente un'artista meravigliosa, e quel piccolo gruppo è l'opera più importante qui dentro. Lo sai che siamo in presenza di qualcosa di unico? Una rivolta della natura: la donna di genio?».

«Di genio, sì, mio caro Kariste. Ma non dirlo ad alta voce, c'è chi si troverebbe in imbarazzo e non perdonerebbe il tuo apprezzamento alla sig.na Claudel».

Kariste è trepidante di entusiasmo davanti a quell'ammirevole lavoro, di una bellezza assoluta, forte e puro come non ne avremmo trovato a Pompei, a Tanagra, all'epoca degli artisti divini che creavano tra la meraviglia per la natura e il culto per la vita. La sottigliezza compositiva, l'interpretazione miracolosa delle forme, la sapienza e la duttilità del mestiere: quel gruppo ci ha incantato come una scoperta.

«E nessuno la conosce! E lo Stato non la supplica di eseguire qualcosa! Ma perché?».

«Già, perché? E chi lo sa? Forse per non dispiacere ai collezionisti?».

«Ma è un dovere incoraggiare una simile artista! Sarebbe un crimine non interessarsi alla vita di questa donna unica, che da sola sarebbe capace di riempire un museo, uno spazio pubblico, qualunque cosa!».

«Senza dubbio. [...] È una giovane davvero eccezionale. È chiaro che possiede del genio, quanto e più di un uomo. [...] E ha lavorato con una tenacia, una volontà e una passione che tu non hai idea. Infine, è arrivata fin qui. Sì, ma deve an-

che vivere, e non ci riesce con la sua arte, come puoi immaginare. Allora è assalita da un terribile scoraggiamento. Con quel suo carattere, in quel suo animo così intenso e ardente, la disperazione apre baratri tanto profondi quanto alte sono le vette dei suoi slanci. Talvolta ha pensato di abbandonare la sua arte».

«Cosa dici? [...] Voyons, il ministro delle Belle Arti, è un artista anche lui [...] non resterà indifferente». [...]

«Senza dubbio. Ma non tutto dipende da lui». [...]

«Un amatore allora! Le serve un ricco collezionista...».

«Ma ai collezionisti interessano solo gli artisti che sono già arrivati agli onori della fama».

Di fronte a tutte le mie obiezioni, Kariste ha spezzato il suo bastone da passeggio, gridando».

«Ma lei possiede il genio!».

E quella parola, genio, in quel giardino dove occhi distratti passavano e ripassavano senza soffermarsi un solo momento sull'opera della sig.na Claudel, è risuonata come un grido di dolore.

Mathias Morhardt, sul "Mercure de France", a marzo del 1898:

*Io le ho mostrato dove avrebbe potuto trovare l'oro:
ma l'oro che lei ha trovato è solo suo.*

Rodin

Credo che nessuno mi giudicherà indiscreto, se riporterò qui cose che riguardano esclusivamente M.lle Claudel. Perché lei è più che una donna, è un'artista, una grande artista, e la sua opera, benché ancora non troppo vasta, le conferisce una dignità superiore. Per me lei rappresenta l'artefice, la cui esistenza e il cui pensiero appartengono a chiunque vo-

glia interrogarli. Non tradirò il mio dovere, riportando quei pochi elementi che sono riuscito a raccogliere sulla storia e sulle idee di questa mirabile scultrice, che potranno forse servire in futuro a elevare per lei un più degno monumento. [...] Sin dalla sua infanzia [...], M.lle Claudel s'è mostrata straordinariamente volitiva e tenace. Questa è la cifra caratteristica della sua anima, insieme all'indefettibile fedeltà al suo progetto d'essere scultrice, che le ha fatto poi sacrificare tutto ciò che avrebbe potuto intralciare la completezza e la necessità di quella realizzazione. Ella non tiene conto dell'utile né della sofferenza. La scultura è una passione veemente, che la possiede tutta intera, e che lei impone dispoticamente a tutti coloro che le sono intorno, siano i suoi familiari, i vicini, i domestici. Indifferente alle convenzioni, ai pregiudizi, a tutte le tecniche assurde con cui si abbindolano gli ingenui neofiti della scultura, indifferente persino alla natura, che lei percepisce solo dopo averla fatta passare attraverso la sua anima tormentata, lei scolpisce: la casa paterna, ben presto invasa dalla sua arte, è divenuta la *dépendance* di un atelier [...].

Ella si è fatta un'idea chiara e semplice dei diritti propri e altrui, sui quali non transige. Né si sottrae ai pericoli insiti nella vita che conduce. Di contro, è lei a essere continuamente derubata, del suo denaro, che è niente, ma anche del suo tempo e del suo lavoro, che è tutto. E così il suo rapido apprendistato adesso sembra non avere fine. È la guerra che comincia, l'eterna guerra dichiarata agli artisti troppo probi e coscienziosi da coloro che non lo sono affatto, uniti in una combriccola di complici. Ieri i modelli. Oggi i praticanti. Non è forse vero che da ogni parte lei si giri, trovi ostilità? E non è ciò tanto più iniquo quanto più la giovane artista è onesta e rigorosa? [...]

Comunque Mademoiselle Camille Claudel è impaziente di consacrare sé stessa alla propria arte. Le meravigliose idee che la abitano chiedono di essere realizzate. Momentaneamente lontana dai suoi cari, a cui ella non impone più la propria volontà di scolpire e che, d'altra parte, non senza preoccupazioni la vedono intraprendere una strada irta di difficoltà e di pericoli [...], ritirata nell'assoluta solitudine del suo atelier a boulevard d'Italie, ella vive là: uno, due, tre anni senza ricevere alcuno, senza intendere una voce amica. Il senso di solitudine che lei prova è tale che, talvolta, ha la strana angoscia di dimenticare come si articolano le parole. Al fine di rassicurarsi, parla a voce alta. Quando è certa che la propria voce, sentita distintamente, non sia un'illusione delle proprie orecchie, allora si spinge fino all'ingresso, dove cerca di intrattenersi in chiacchiere. Solo allora, rasserenata da quella conferma, le è possibile riprendere il lavoro interrotto. [...]

Lei sa modellare! Non è questa l'unica cosa che importa? Nelle sue dita magiche c'è il segreto della vita [...] Il genio è tale quando sa creare le condizioni per la propria compiuta, piena espressione. La signorina Camille Claudel ne è assolutamente in grado, nonostante le tante circostanze contrarie sembra abbiano provato a minare la sua volontà incrollabile. [...] Dovrei dirlo, che la signorina Claudel ha scolpito alcuni dei marmi più belli eseguiti dopo il XVII secolo, procurando da sé tutto ciò che le occorre nel suo duro mestiere? Che, tradita dai praticanti e vessata dai fornitori, ha resistito a tutte le difficoltà? Infine che, a conferma di quanto l'odierna industria serva male gli artisti più coscienti, si è dovuta improvvisare fonditore e fabbro, per temperare e affilare da sé l'acciaio necessario a costruire i suoi scalpelli, le lime e gli altri attrezzi di cui si serve?

Senza dubbio questi possono apparire dettagli. Mi piace però pensare che non siano superflui e che nella loro semplicità aiutino a delineare meglio la fisionomia di quest'artista. Del resto, l'ho detto e lo ripeto: niente che la riguardi è insignificante. È possibile che tali particolari oggi non rivelino ancora molto. Ma le leggende e le storie che contribuiranno a costruire, conferiranno loro un senso più autentico. [...]

Ad oggi, lei non si rende conto della sua celebrità. Non sa fino a che punto ha ottenuto il privilegio riservato solo ai grandi artisti, quello di suscitare l'invidia e di scatenare la collera. Lei lavora. Indifferente alle maldicenze, non pensa che alla scultura. A essa la sua vita è dedicata interamente. Lei procede verso il suo destino e verso gli obiettivi che si è prefissata. Realizza le sue opere superbe con lentezza e pazienza. Lei va. Modestia e orgoglio le sono compagni fedeli, che vegliano su di lei e la preservano da pensieri che sarebbero indegni della nobiltà della sua arte e della sua anima. Lei va! Ed è della stirpe degli eroi!

Île Saint-Louis, la più piccola delle due isole naturali della Senna, nel cuore di Parigi, siamo sullo scorcio dell'anno 1912.

Al 19 di quai de Bourbon, superato il grande portone, in fondo alla corte, l'edificio a pianterreno che Camille occupa già da tredici anni risulta inaccessibile agli estranei. Le persiane sono sempre accostate. Da tempo la donna non apre più a nessuno, nemmeno ai pochi amici che le sono rimasti.

Anni prima, il giovane critico e giornalista Henry Asselin era riuscito ad andare a trovarla per proporle un articolo. Nel 1904 aveva sentito parlare di Camille dal collezionista

Eugène Blot e aveva chiesto di essere ricevuto nel suo studio. Vi era arrivato una mattina di primavera, quando il verde degli alberi e il canto degli uccelli creavano in quella corte un'irreale oasi di pace, lontana dal frastuono cittadino. Una donna si era affacciata alle finestre spalancate: cantava un motivetto in voga, agitava uno straccio e aveva un foulard in testa, legato sotto il mento: era lei, Camille Claudel. Lo aveva invitato a entrare, non senza qualche esitazione, squadrandolo da capo a piedi. Se non fosse stato per la buona parola di Blot...

L'aspetto della dimora/atelier e quello della sua padrona di primo acchito non erano dei più accoglienti: tutto era molto polveroso, le ombre fitte, mobili e cose avevano il sopravvento sullo spazio dell'esistenza umana. Eppure, poco dopo, la stanza si dischiudeva agli occhi del visitatore come un vasto segreto. Paul Claudel avrebbe raccontato:

La luce che viene ammessa, anche da parte sua subisce una occulta decantazione. Il raggio stesso e il gioco del sole vi penetrano soltanto di traverso, per poche ore, se poi lo permette il cielo velato del nostro clima. Dal giorno non prende altro che una luce carpita; si riempie d'aria limpida fra le pareti ricoperte di tappezzeria come un bicchiere si riempie d'acqua. Tutte le ore, tutto ciò che si manifesta nel cielo si lascia scorgere per una delicata aggressione alla sostanza di quell'atmosfera interiore e abitata. Quasi un alveolo modellato come per l'uso del proprio corpo. I mille oggetti che arredano, mobili, lampadari, specchi, prendono luce dal chiarore circostante e, con il gioco contrastato delle ombre e dei loro riflessi, sensibili al più impercettibile scivolare dell'ora che canta, ne scandiscono il concerto¹.

Regnava una piccola folla di gessi e crete in lavorazione per il Salon d'Automne. Erano loro i veri inquilini di quello spazio, insieme a una torma di gatti infastiditi dall'intruso. La donna, benché sulla soglia dei 40 anni, mostrava un volto gonfio, invecchiato e segnato da rughe, ma sotto il foulard i suoi capelli erano ancora folti e scuri, mal trattenuti da mollette e fermagli. L'aspetto era molto trasandato, l'abito fuori moda, stravagante, forse apparecchiato da lei stessa senza civetteria. Qualcosa di doloroso e implacabile l'aveva attraversata, appesantendone il corpo e i modi, catturandola in un totale disincanto. Tuttavia, sembrava che quella visita le avesse restituito energia, ne avesse risvegliato la franchezza, l'autorevolezza e la profondità dei larghi occhi blu. L'idea di un'intervista, di andare a finire sulle pagine di un grande giornale, la eccitava come una bambina e al tempo stesso la opprimeva, rendendola brusca e insolente. Rideva forte. Era una contraddizione vivente, se paragonata alla bellezza delle sue opere. Asselin ne era rimasto completamente soggiogato e aveva toccato il cielo con un dito quando l'artista gli aveva chiesto di prenderlo a modello per una statua. Poco importava che la richiesta fosse perché a Camille mancava il denaro per pagare dei professionali.

Vi era tornato due anni dopo, al rientro da una missione in Cina, preoccupato per le condizioni di confusione e gravissima indigenza in cui versava la scultrice: ne aveva avuto sentore già a Tcheng-tou, quando aveva ricevuto da lei una lettera, con una frase misteriosa annunciante che il suo busto non esisteva più, «aveva fatto la stessa fine delle rose». Quando, al ritorno dal lungo viaggio, si era recato a quai de Bourbon, Camille aveva rifiutato di aprirgli, limitandosi a parlare

al di là della porta. Asselin fortunatamente aveva insistito per entrare e dopo molte preghiere e rassicurazioni lei era comparsa sulla soglia in preda a una tremenda agitazione, a un terrore – la chioma scarmigliata –, brandendo una scopa irta di chiodi. Quella notte, a suo dire, aveva subito un tentativo di effrazione, ma aveva riconosciuto i suoi aggressori: due modelli italiani che Rodin aveva mandato per ucciderla. Era il crepuscolo di una lunga notte d'inferno.

Da qualche tempo, infatti, Camille era sofferente, minata nel fisico e nella mente.

Per qualcuno, tutto era cominciato alla fine dell'Ottocento, quando lo Stato le aveva prima commissionato e poi revocato l'ordine per la traduzione in marmo o in bronzo della scultura più importante di tutta la sua carriera, *L'età matura* (*L'Âge mûr*). Era stata una decisione davvero inspiegabile, perché il gesso era stato già pagato e nel 1899 era stato esposto al Salon, insieme ad altri tre pezzi. Correano voci che Rodin in persona fosse responsabile di quella decisione; eppure era rimasto piacevolmente colpito nel constatare che la sua carissima allieva occupava una voce cospicua nell'indice del catalogo degli scultori, che così recitava:

- Claudel (M.lle Camille), S. 19, quai de Bourbon:
- 26. *Ritratto del Sig. conte di M.* (abbigliato alla Enrico II, busto di marmo).
- 27. *Clotho* (la Parca che dipana il filo della vita, statuetta marmo).
- 28. *L'Età matura* (gruppo di fantasia, gesso).
- 29. *Maquette per una statua di Perseo* (gesso a grandezza naturale).

Il ‘grand’uomo’, dopo aver contemplato l’opera, forse riconoscendosi nell’impianto narrativo del gruppo – davvero Camille aveva voluto plasmare nella creta un pezzo della propria vita, che lo aveva visto drammaticamente coinvolto? –, aveva fatto pressione affinché l’opera non sfidasse il tempo.

Da allora, e dopo essere venuta a conoscenza di quell’insopportabile intromissione, la vita per Camille si era complicata, come se non fosse già abbastanza accidentata e difficile. Per un po’ aveva resistito alle avversità che si succedevano di continuo ma, a mano a mano che i mesi, gli anni passavano, la separazione da quell’uomo che era stato suo diveniva non più solo una questione di cuore ma una donchisciottesca guerra professionale, combattuta da lei sola, forse troppo più complessa ed epocale di quanto Camille stessa potesse credere, e che era destinata a perdere.

Precoci tracce del suo isolamento dal mondo erano comparse nelle lettere. A Gustave Geffroy, primo storico dell’impressionismo, nel marzo del 1905 aveva scritto: «Il signor Rodin [...] tenta di allontanarmi da Parigi al momento del vernissage (lo imbarazzo notevolmente). Stavolta non gli è riuscito: partirò solo dopo l’inaugurazione dei due saloni, dove voglio esser presente nonostante lui».

Identico destinatario, nello stesso mese, in mezzo a una richiesta di informazioni sulla sorte di una commissione non andata a buon fine, «come quella promessale a vent’anni e sempre rimandata»: «Il signor Rodin s’è deciso a levare l’interdetto che aveva gettato sull’artista e sulla donna».

Poi a Henry Lerolle, pittore e collezionista, durante quella stessa primavera: «Il sig. Rodin (che lei conosce) quest’anno s’è divertito a tagliarmi i viveri ovunque, dopo avermi

costretta ad abbandonare la mostra della Nazionale per le cattiverie che mi faceva».

E a suo fratello Paul, alla fine del 1909: «Il furfante s'impadronisce di tutte le mie sculture in modi diversi, le dà ai suoi compagni artisti chic che con lui scambiano decorazioni, ovazioni etc. [...] non ha perso tempo a mettersi d'accordo con Collin per farmi venire a Parigi. La mia presunta vocazione gli ha reso parecchio!»².

E ancora: «L'anno scorso, il mio vicino il signor Picard (amico di Rodin), fratello di un ispettore di pubblica sicurezza, è penetrato in casa mia con una chiave fasulla, al muro c'era appoggiata una donna in giallo; da allora lui ha eseguito e ha esposto una serie di donne in giallo a grandezza naturale esattamente uguali alla mia, guadagno minimo = 100.000 F. Da allora tutti fanno donne in giallo e quando vorrò esporre la mia si opporranno e me la faranno interdire. Lo stesso giorno il signor Picard vide da me un monumento in lavorazione e lo passò ai suoi amici scultori, tra frammassoni si dividono tutto come fratelli».

Infine al cugino Henri Thierry, nel 1910:

Mi dici che il tuo soggiorno in ospedale non ha avuto buon esito: certo! Ti avranno dato degli intrugli per finirti, è ciò che fanno adesso: tutta la popolazione francese è decimata dai veleni dei protestanti, dei frammassoni etc. soprattutto coloro che si sono mostrati patrioti nell'affare Dreyfus sono sicuri dei fatti loro. Veniamo rimpiazzati gradualmente dalla popolazione tedesca, fatta arrivare segretamente a piccoli gruppi. Se te lo dico è perché l'ho osservato spesso. Ogni volta che un tedesco ha bisogno di un posto o di una proprietà, si ammazza il francese di troppo. Quanto a me sono

sempre malata a causa del veleno che ho nel sangue, ho il corpo che mi brucia; è quell'ugonotto di Rodin che mi fa somministrare la dose giornaliera perché spera di ereditare il mio atelier con l'aiuto della sua buona amica la signora di Massary³. È per l'azione combinata di quei due scellerati che mi trovi in questo stato. Tempo fa hanno concluso un affare nei boschi di Villeneuve per il quale lui si impegnava a farmi sparire e a sbarazzarla di me, lei in cambio lo aiutava a mettere le mani sul mio lavoro a mano a mano che lo facevo. [...] Ora stanno cercando di impedire alla mamma di pagarmi l'affitto per costringermi a lavorare gratis per quello sporco calvinista nel convento del Sacré-Cœur dove si è spudoratamente installato.

A poco a poco il mondo intero, per Camille Claudel, si era trasformato in una realtà parallela, un nemico da combattere in prima linea: la Società nazionale delle belle arti, il Ministero, i dreyfusardi, tutti gli ebrei, gli ugonotti, massoni e frammassoni, i giornali, le vecchie conoscenze, i commitenti, i lavoranti; regista e comandante supremo di questo esercito delle tenebre era Auguste Rodin, l'antico maestro, l'amante: ribattezzato 'La Faina', ormai agli occhi di Camille era un ladro, un cospiratore, un despota, un invidioso la cui unica speranza di sopravvivenza era che lei scomparisse per sempre. Perciò tentava di avvelenarla, di sottrarle le idee che lui non aveva mai avuto, e per colpa sua l'intero quai de Bourbon pullulava di spie e di assassini al suo soldo.

Deliri spaventosi e basta? O in essi si annidava una particola di verità?

Certo, non era facile interagire con questo universo tutto intenzionale per i pochissimi amici ancora affezionati all'ar-

tista. Erano in ansia per l'eccessiva solitudine di quella donna ancora speciale, per il carattere umbratile che deteriorava tutti i rapporti e le faceva capitalizzare solo rifiuti, per le reazioni violente e l'affaticamento estremo. «È evidente che l'arte, in quelle condizioni, è un inferno» aveva detto Maurice Pottecher a Geffroy, cercando con lui una mobilitazione che desse sollievo a tanto avvilitamento, convinto che molto si potesse ancora fare e deplorando il vuoto assistenziale che circondava Camille. I familiari, da parte loro, erano assenti e preoccupati solo di salvaguardare l'onore dei Claudel dalla promiscuità con quel soggetto bizzarro e amorale. Chiusi in un riserbo inetto, crudo e distante, cominciavano a meditare una soluzione più radicale, che gli evitasse definitivamente di sostenere scontri diretti con quella figlia degenerata. Solo il padre tentava come poteva di provvedere almeno ai bisogni materiali della primogenita (i debiti con il padrone di casa, la biancheria), sperando che per un breve periodo ella tornasse in seno alla famiglia: forse la tranquillità della casa di campagna avrebbe potuto, se non guarirla, almeno placarla; la madre e la sorella Louise, all'opposto, avevano alzato una barriera invalicabile di incompatibilità e intolleranza, esacerbata dal notevole alleggerimento cui erano stati sottoposti i beni di famiglia per colpa di quella «pazza furiosa».

Erano gli anni in cui il termine *malade* cominciava timidamente ad apparire nella corrispondenza di Paul, quando confidava a qualcuno la preoccupazione, o meglio, l'incredulità mista all'orrore che la situazione della sorella gli destava. Benché andasse a trovarla appena poteva, il suo coinvolgimento affettivo si strutturava subito in un assetto glaciale. A Gabriel Frizeau, ricco bordolese che con lui condivideva

l'amore per l'arte, la frequentazione di letterati come André Gide e Romain Rolland, e soprattutto l'esperienza della conversione, aveva scritto: «La poveretta è malata e io dubito che possa vivere a lungo. Se fosse cristiana non avrebbe motivo di affliggersi. Con tutto il suo genio, la vita è stata con lei così ingenerosa e avversa che prolungarla non sarebbe auspicabile»⁴.

Nel 1909, al rientro da una delle sue missioni diplomatiche, in mezzo a considerazioni e immagini banali – il battesimo del figlio Pierre, l'edera che rinasceva di continuo sulla tomba dello zio abate, la colazione che riuniva più generazioni della stessa famiglia – Paul Claudel annotava sul suo diario: «A Parigi, Camille folle. La carta delle pareti strappata a lunghi lembi, una poltrona sola rotta e lacerata – sporcizia orribile. Lei enorme e il viso imbrattato, parla incessantemente con una voce metallica e monotona»⁵.

Quindi, un'altra frase scialba sugli antenati. Nient'altro. Se non la confessione muta dello sgomento che anche la sola idea della pazzia gli provocava. Lo avrebbe ammesso molto più tardi, rivelando quanto lo ossessionasse rivedersi nel volto di Camille, pensare di possedere lo stesso temperamento violento, convincendosi che solo l'accurata razionalizzazione della propria esistenza e la fede lo avevano messo al riparo dalla perdizione, lo avevano sottratto ai pericoli della vocazione artistica e della passione, da identificare entrambe, senza alcun dubbio, con il destino e con il peccato.

Adesso, in questo 1912, a quai de Bourbon l'atelier è diventato una fortezza ancor più inespugnabile: porte e finestre sono chiuse e sprangate con assi di legno dall'interno; catene di sicurezza, caditoie e trappole per lupi sono dietro

a ogni uscio. Dall'interno, soprattutto d'estate, risuona un frastuono ossessivo: sempre più frequentemente, a ogni ora del giorno o della notte, si sentono pesanti colpi di martello e scricchiolio di cocci sparsi sul pavimento, calpestati con compiacimento da un'esaltata che si muove senza pace da un angolo all'altro della stanza.

A partire dal 1906, la distruzione sistematica delle opere realizzate durante l'anno era stata un rito estivo; dopo, Camille spariva per mesi senza lasciare traccia di sé.

Ora, ogni volta che accade qualcosa, ogni volta che si sente minacciata, ogni volta che si sente defraudata di ciò che le spetta, Camille annienta le creazioni superstiti, visto che da anni non scolpisce più. Descrive minuziosamente i modi e i motivi di questo gesto in una lettera che spedisce a Henriette Thierry: l'occasione è fornita dall'essere venuta a conoscenza della morte improvvisa di Henri Thierry, suo cugino, il marito di Henriette, unica linea parentale cui Camille è rimasta legata, di cui si fida e da cui si sente compresa, a fronte dell'isolamento cui il resto della famiglia l'ha relegata.

Quella morte mi ha molto impressionata, non riesco a rimettermi! Dal momento in cui ho ricevuto la vostra partecipazione di lutto sono caduta in uno stato di collera tale che ho preso tutti i miei bozzetti di cera e li ho scaraventati nel fuoco, vedessi che fiammata, mi sono scaldati i piedi al calore dell'incendio, è così che faccio quando mi piomba addosso qualcosa di spiacevole, prendo il mio martello e mando in frantumi una figurina. La morte di Henri però m'è costata cara! più di 10.000 F.

La statua grande ha seguito da vicino la sorte delle sue sorelline in cera perché la morte di Henri è arrivata qualche

giorno dopo un'altra terribile notizia: senza alcun pretesto ragionevole, all'improvviso hanno smesso di darmi denaro e io mi ritrovo da un giorno all'altro senza risorse, è la banda di Rodin che ha fatto il lavaggio del cervello alla mamma per ottenere questo scopo. Perciò si sono succedute molte altre esecuzioni capitali, in mezzo al mio atelier si accumula una montagna di calcinacci, è un autentico sacrificio umano⁶.

La lettera è firmata *K. Momille*: un divertimento linguistico, una fatuità che lascia perplessi pensando al dramma in corso.

È così forte la sensazione che ciascuna devastazione sia un'immolazione, che Camille si preoccupa ogni volta di allestire un rito funebre: chiama un carrettiere che a notte fonda raccolga i cocci e appronti una degna sepoltura. Sulle pareti della casa/studio, al posto della carta da parati, sono appesi alla buona quattordici stampe della *Via crucis* ritagliate dal frontespizio del quotidiano cattolico di rue Bayard, "La croix".

I vicini sopportano sempre meno quell'ombra stravagante che, avvolta in un logoro cappotto di velluto, esce di soppiatto solo la sera o la mattina prestissimo per raccattare poche cose necessarie al sostentamento e fermarsi a parlare con i barboni accasciati sui marciapiedi. Ne patiscono le precarie condizioni igieniche, l'umore instabile, le collere improvvise quanto gli entusiasmi euforici. Quando le capita di guadagnare qualcosa, infatti, Camille spende tutti i miseri averi in champagne da offrire ai miserabili della strada, improvvisando festini che durano tutta la notte: per l'occasione si barda di abiti eccentrici, si acconcia con piume e nastri pacchiani e nelle stanze ormai nude, liberando il divano che funge da

letto e il ceppo di legno che serve da tavolo, tra gli spettri dell'arte che fu, apparecchia senza il minimo decoro piatti e bicchieri.

Un comportamento senza regole, non più gestibile e sostenibile dai membri della famiglia: hanno lasciato Parigi per tornare in provincia, il patriarca è ormai vecchio e malato, Paul è sempre lontano per lavoro. Si comincia a parlare di internamento. La notizia giunge a Camille, che ancora una volta punta il dito contro Rodin.

Ma Rodin, almeno stavolta, sicuramente non c'entra. La difficile decisione è tutta in capo alla famiglia e la morte di Louis-Prosper non fa che accelerarla. Ci vogliono alcune operazioni preliminari. Paul contatta il direttore del manicomio di Parigi per chiedere informazioni sulle modalità di ingresso nel sanatorio: ci vuole un certificato medico e una richiesta di internamento volontario. Quindi, si rivolge al proprio confessore di fiducia, l'abate di Notre-Dame de Clichy, per avere sostegno nella difficile scelta e nella tesi, scellerata e qui finalmente ammessa, che la sostiene:

Quanto alla mia povera sorella, sarò certamente obbligato a recarmi a Parigi per farla mettere in una casa di cura. Nel profondo del mio animo, io credo che, come la maggior parte dei casi cosiddetti di follia, anche il suo sia una vera possessione. Comunque è curioso che le uniche due forme in cui la follia si manifesta siano l'orgoglio e il terrore, deliri di grandezza e deliri di persecuzione (e non parlo dell'erotismo sfrenato). È stata una grande artista e il suo orgoglio e il suo disprezzo per il prossimo erano senza limiti. Questo aspetto ora viene amplificato dall'età e dalla malattia. Quando sono tornato, quattro anni fa, delirava proprio, e ciò che

mi ha colpito di più è stata la sua voce, completamente cambiata. Attualmente non esce più di casa e vive, porte e finestre serrate, in un appartamento di una sporcizia tremenda. Potete immaginare che dolore per la mia famiglia.

Ho lo stesso temperamento di mia sorella, per quanto un po' più malleabile e sognatore, e senza la grazia di Dio il mio destino sarebbe stato senza dubbio uguale al suo o forse peggiore.

Pregate per noi.

È possibile fare esorcismi a distanza?⁷