Università Card. G. Colombo

Corso: Storia del costume – Storia di donne

CAMILLE CLAUDEL

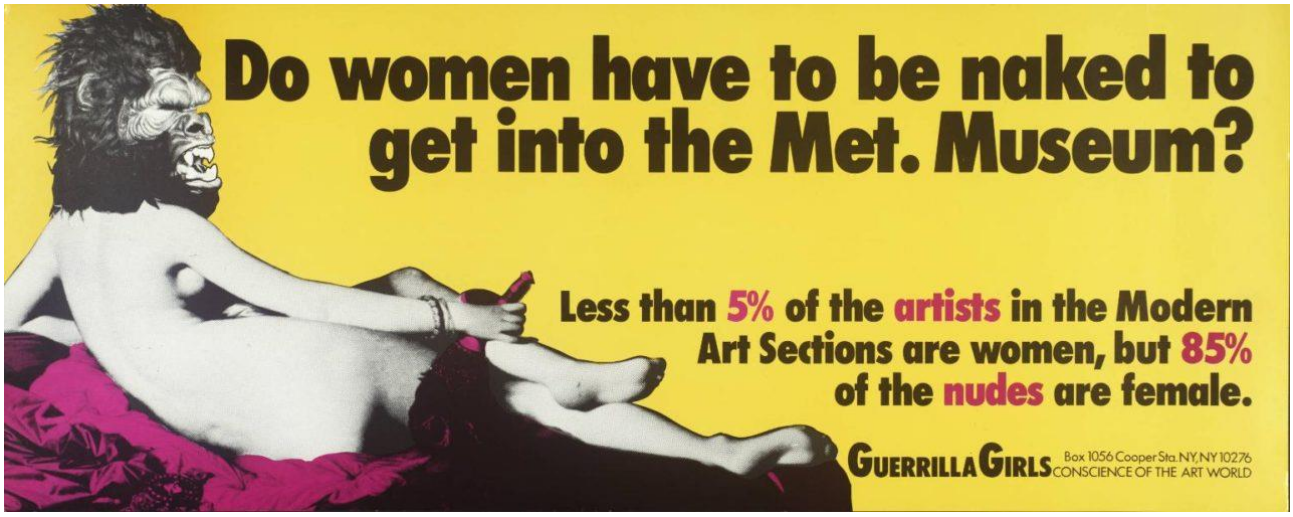
(1864- 1943)

Il rapporto tra il mondo dell'arte e le donne aspiranti artiste è sempre stato molto complicato. L'ingresso delle donne nel campo artistico è stato storicamente difficile per una serie di pregiudizi, di impedimenti materiali, di preconcetti sulle reali capacità femminili. Tutto ciò ha reso il cammino verso la fama difficile da percorrere, se non impossibile.
L'Ottocento è un secolo che mette in evidenza tutto il ventaglio di problematiche di questo complesso connubio tra donna e arte sotto ogni sua forma, non solo visiva ma anche letteraria e drammaturgica. È in questo periodo che le donne passano dall'essere osservatrici all'essere artefici in maniera più costruttiva e propositiva. Anche in passato c'erano state delle donne che si erano fatte notare e avevano ottenuto un discreto successo, ma i casi erano molto limitati, mentre nell'Ottocento il numero di pittrici, disegnatrici, decoratrici e scrittrici aumenta notevolmente, fino a scontrarsi con i limiti imposti dal genere, invadendo un campo che era stato ed era esclusivamente maschile.

In un dipinto del 1857 dal titolo «Nameless and friendless» (Senza nome e senza amici) di Emily Mary Osborn, una pittrice inglese vissuta in piena epoca vittoriana, è rappresentata una donna che si reca da un mercante d'arte per vendere una sua opera. L'atteggiamento dimesso della donna col figlio accanto e lo sguardo rivolto verso il basso, davanti all'acquirente titubante e sprezzante, spiegano perfettamente il rapporto esistente tra le artiste e gli uomini che lavoravano nel mondo dell'arte, per lo più ostili e prevenuti nei loro confronti.

Nel 1985 nacque un movimento artistico di chiara ispirazione femminista, chiamato "Guerrilla Girls", che dietro l'anonimato raccoglieva artiste di diverse discipline che, attraverso una serie di performance creative, cercavano di denunciare e mettere in evidenza la scarsa visibilità o la totale assenza di donne nel mondo dell'arte.
Una delle immagini più famose che realizzarono fu un manifesto che riprendeva la "Grande Odalisca" di Ingres, la cui bellezza classicheggiante era divenuta simbolo della sensualità femminile, resa grottesca perché rappresentata con la testa di un gorilla. Lo slogan che accompagnava il manifesto era: "*Le donne devono essere nude per entrare al MET*?"

Le *Guerrilla Girls* denunciavano il fatto che solo il 5% degli artisti esposti al Metropolitan Museum di New York fossero donne, mentre di tutte le opere presenti nella sezione di arte moderna, circa l'85%, rappresentava donne, principalmente nude. Questo dato sarebbe andato anche peggiorando nel tempo e in una performance alla Biennale di Venezia del 2005 le *Guerrilla Girls* denunciarono che il numero di artiste donne era sceso al 3%.

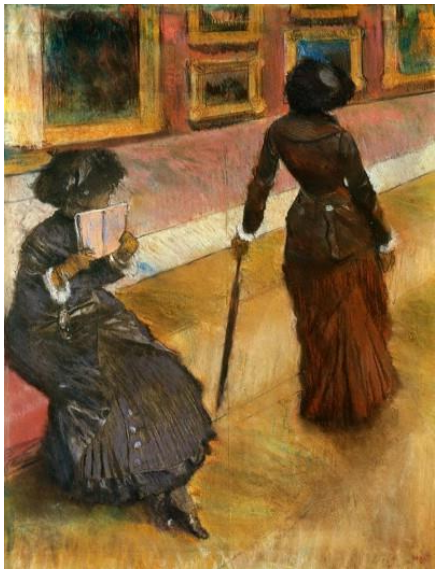


Sulle donne artiste del passato più remoto come di quello più recente è spesso calato il silenzio, se non l'oblio, e questo fenomeno è legato a diverse cause: in primis il fatto che abbiano avuto accesso all'istruzione e alla formazione molto più tardi rispetto ai colleghi uomini e, differenza di pittori, scultori, architetti, incisori hanno dovuto affrontare il pregiudizio della società nei loro confronti. La maggior parte delle artiste sembravano agli occhi della borghesia ottocentesca fuori dai canoni, ribelli, anticonformiste, anche quando erano semplicemente animate da una grande passione. E infine la grande difficoltà di procurarsi un pubblico, una clientela e una rete di contatti professionali, come metteva bene in evidenza il quadro della Osborn.
Inoltre molti artisti temevano la concorrenza femminile, preoccupati di perdere pubblico e committenze, e in molti casi tentarono di sabotarle, limitandone la presenza. Anche quello dell'arte fu quindi un campo di conflitto e di competizione.
Quando negli anni '70, dopo decenni di oblio, si cominciò a studiare più approfonditamente la presenza delle donne nella storia dell'arte, all'interno di quella ricerca critica che tentava di superare le discriminazioni di genere, diverse studiose ipotizzarono i motivi della scarsa presenza femminile. La studiosa Linda Nochlin sostenne che le donne non divennero mai grandi artiste alla pari degli uomini perché non avevano intorno l'ambiente sociale adatto. Secondo la Nochlin il talento per emergere deve necessariamente incontrare condizioni favorevoli, come le risorse economiche, formative e relazionali e l'ottenimento di riconoscimenti pubblici.
Secondo altre studiose invece molte artiste ebbero successo nel loro presente, ma passato quel tempo e quell'epoca furono volutamente emarginate e dimenticate. Secondo questa teoria le costruzioni di genere imposte dalla società hanno determinato di volta in volta cosa fosse degno di interesse e cosa fosse da dimenticare, nell'arte come in altri campi, stabilendo chi avesse i requisiti per essere ricordato e chi no. L'oblio ha raggiunto queste artiste soprattutto nel '900, quando vennero imposti dei criteri e dei filtri di selezione: uno di questi criteri stabiliva che il tratto delicato, ritenuto prerogativa femminile, fosse espressione della scarsa capacità di accostarti alla grande produzione pittorica e ai soggetti di grande formato.
Un altro criterio fu la divisione dei generi artistici: la ritrattistica, i dipinti di piccolo formato, le nature morte, furono declassate ad arti minori. Ma erano anche i generi dove si era registrata una

maggiore presenza femminile. Nell'esaltazione delle avanguardie e dell'arte astratta e concettuale del '900, queste artiste vennero totalmente mette da parte e relegate a semplici comparse.
Ultimo elemento determinante nella narrazione dell'arte su manuali e testi accademici fu il fatto che a portare avanti la ricerca, l'analisi critica e la valorizzazione degli artisti e delle loro opere, fossero sempre e solo uomini, con un punto di vista ben preciso, orientati verso una visione parziale del fenomeno artistico, condizionati da certi stereotipi duri a morire.
Tutti questi ostacoli e questi limiti in realtà non sono altro che diversi aspetti di un fenomeno unico: la profonda discriminazione nei confronti delle donne che si trascinò più o meno simile per secoli e che forse non è ancora del tutto superata, nonostante gli immensi passi avanti compiuti negli ultimi decenni.
Il problema dell'apprendimento fu l'ostacolo principale che le donne artiste dovettero affrontare: se già in pieno Rinascimento un ragazzo talentuoso poteva andare a bottega e compiere un apprendistato più o meno lungo presso maestri di chiara fama, perfezionando la propria tecnica, questo non era concesso alle donne, impossibilitate a frequentare ambienti esterni alla propria famiglia. La conseguenza fu che le donne dotate di talento poterono emergere solo se figlie o mogli di artisti celebri e soprattutto bendisposti a coltivare il talento femminile. Gli esempi di "figlie d'arte" sono numerosi, come Artemisia Gentileschi figlia del caravaggesco Orazio, o Lavinia Fontana il cui padre Prospero colse subito il suo talento per la ritrattistica. Lavinia sposò un allievo del padre che eccezionalmente favorì la carriera della moglie e le fece da manager.
Un'altra figlia d'arte quasi dimenticata fu Marietta Robusti, figlia di Jacopo Robusti detto il Tintoretto. Il padre ebbe un tale amore e una tale ammirazione per lei da divenire il suo primo estimatore. Fu suo maestro di disegno e pittura e la tenne accanto a sé come sua più stretta collaboratrice nella sua bottega per ben 15 anni, impedendole di partire e accettare incarichi presso le corti più prestigiose. Anche per questo Jacopo la fece sposare molto giovane ma Marietta morì di parto a soli 36 anni.

Un'eccezione a questo schema fu Sofonisba Anguissola (1527-1623) che ebbe però una famiglia di larghe vedute, favorevole al suo percorso artistico. I suoi ritratti divennero famosi in tutta Europa e lodati dal Vasari stesso che definì le sue figure "*veramente vive e che non manchi a lor altro che la parola*". La Anguissola divenne pittrice di corte di Filippo II di Spagna, nonché insegnante di disegno e ritrattista personale della regina e delle sue figlie.
Un altro gap artistico e professionale rispetto ai pittori uomini fu l'impossibilità per le donne di viaggiare e visitare le maggiori città d'arte osservando, studiando e approfondendo i grandi capolavori. Muovendosi gli artisti potevano non solo confrontarsi con i colleghi ma anche ottenere committenze, formarsi una propria clientela, avere un seguito di estimatori e venire richiesti su più piazze.
Lo stesso meccanismo si venne a creare quando nacquero scuole e accademie del disegno e delle belle arti, totalmente precluse alle donne soprattutto per lo studio e la copia dal vero della figura. Non potevano quindi misurarsi con le grandi committenze pubbliche i cui soggetti comportavano la rappresentazione di figure intere o di nudi.
Per questo la maggior parte si dedicò a opere di piccolo formato, i cui soggetti erano interni familiari, ambienti intimi, nature morte, una produzione iconografica considerata non tanto arte quanto artigianato. L'arte per essere grande doveva essere invece pubblica, professionale, esposta in luoghi prestigiosi. Alle donne quindi viene riconosciuta e concessa la pratica amatoriale dell'arte, non quella professionale, per antonomasia riservata agli uomini.

Questo sguardo che alcuni hanno definito “vittoriano” ha cancellato le donne artiste ritenendole superflue o le ha ignorate, preparando il terreno per “l’addomesticamento” delle donne che si verificò tra ‘800 e ‘900 e che durò fino alla rivoluzione femminista.
La situazione delle donne artiste era ben nota già negli ambienti ottocenteschi come dimostrano le parole del pittore Guichard, maestro di Berthe Morisot e delle sue sorelle, che scrisse alla loro madre: “*Le sue figlie hanno tanto talento che i miei insegnamenti non daranno loro niente di più del piacere di dipingere. Diventeranno pittrici. Ma si rende conto di cosa significa questo? Nel suo ambiente…ci sarà una rivoluzione, se non una vera catastrofe*”.
Come tutte le donne che nell’Ottocento si cimentarono nell’arte, anche Berthe e Camille rivendicheranno il diritto di poter frequentare scuole e accademie. L’arte era ormai considerata una professione ma era necessario un riconoscimento ufficiale, ottenuto attraverso un percorso di formazione. Visto che le scuole pubbliche erano precluse alle donne, quando queste avanzarono richiesta di ammissione si scatenò un dibattito che opponeva i più progressisti agli scettici che invece temevano che questo avrebbe portato a uno squilibrio sociale e a una promiscuità intollerabile.
L'école des Beaux Arts, la più prestigiosa scuola d’arte di Parigi, deliberò l’ingresso delle donne solo nel 1889, dopo una lunga serie di petizioni e domande avanzate da singole artiste e da associazioni organizzate, ma le prime classi femminili si avranno solo a partire dal 1897.
In realtà la prima scuola ad aprire alle donne fu la Royal Academy di Londra nel 1860. Tra le fondatrici storiche della Royal Academy (1768) vi erano due donne: Angelica Kauffmann, una delle pittrici più celebri e amate del XVIII secolo, e Mary Moser, eccellente pittrice inglese. Ma per assistere all’ammissione di un’altra donna nell’accademia inglese bisognerà aspettare il 1936: la pittrice ammessa fu Laura Knight, che in seguito avrà l’autorizzazione a documentare il processo di Norimberga.
Alcune scuole, pur aprendo alle donne, cercarono di limitarne l’accesso scoraggiandone l’iniziativa, per esempio aumentando la retta: nella prestigiosa Academie Julian a Parigi il costo di un giorno di frequenza ammontava a 300 franchi per gli uomini e a 700 per le donne. L’accesso era quindi fortemente condizionato dai mezzi economici della famiglia di origine. Per alcune fu più semplice perché appoggiate da famiglie benestanti, come per Berthe Morisot e inizialmente per Camille Claudel. Altre invece dovettero lottare da sole, come l’americana Mary Cassatt, figlia di un banchiere che non appoggiò mai la sua scelta, ritenendola un’onta per la famiglia.



Ma nella Parigi dei *cafè chantant* e degli impressionisti, delle prime avanguardie e dei can can rappresentati da Toulouse-Lautrec, delle ballerine di Degas e dei soggetti scandalosi di Manet, fiorirono le ambizioni di un gruppo di donne che incarnavano l’anima della modernità e che riuscirono, seppur brevemente, a scardinare un sistema chiuso, le cui chiavi erano gelosamente custodite da uomini. Furono donne ribelli, spesso spigolose, determinate, frequentatrici accanite di musei e gallerie, pronte a farsi ispirare dalle proprie esperienze e dal proprio percorso per vivere l’arte più intensamente, senza alcun atteggiamento reverenziale né compiacente nei confronti dei loro maestri e colleghi.
Ad accoglierle vi furono artisti che già si definivano indipendenti, oppositori tenaci dell’arte accademica, contro i baroni della pittura e della scultura che dettavano legge nelle esposizioni e nei salon parigini.

Tra questi artisti ribelli vi furono i fondatori del movimento impressionista come Monet, Renoir, Degas, Sisley e i nuovi poeti simbolisti nella cerchia di Mallarmé e Valery.
Nelle loro opere ritroviamo un universo femminile fatto di passioni e di quotidianità, di donne alla moda ma anche di ballerine, di vedette e di costumiste. I modelli femminili erano presi dall'alta società come dalla strada ma spesso furono le stesse artiste entrate nella cerchia delle avanguardie ad essere muse ispiratrici, fino a divenirne anche strette collaboratrici.
Sia Berthe Morisot che Camille Claudel vissero esperienze simili: Berthe ebbe una tormentata relazione con Manet, dalla quale riuscì ad emergere indenne, mentre Camille attraversò la burrascosa relazione con Auguste Rodin restandone annientata, priva della forza necessaria per risollevarsi e per affrontare i problemi legate a forme depressive e ossessive.
Berthe conobbe Manet tra le sale del Louvre dove si recava a studiare e copiare gli artisti del Rinascimento. Tra i due si creò subito un legame non solo artistico ma anche sentimentale. Furono folgorati uno dall'altro, Berthe attratta dalla personalità prorompente di Manet, e il maestro dalla strana bellezza, quasi enigmatica, e dalla forte personalità della Morisot. Il loro fu un rapporto complesso, basato su una grande stima artistica, caratterizzato da malcelata passione, scandito da momenti di tensione e di gelosia ma anche di profonda intimità, come traspare da molti ritratti.

Manet ne realizzò ben 11 tra il 1868 e il 1874, attraverso i quali riuscì a trasmettere l'inquietudine e la bellezza sensuale di Berthe. Celebre il «Ritratto con violette» del 1872 in cui Manet la rappresenta in nero, mettendo in risalto gli occhi profondi, lo sguardo fisso, sicuro, rivolto direttamente al pittore e allo spettatore.
I due si condizionarono a vicenda, attenuando o accentuando i colori delle rispettive tavolozze: Manet ammorbidì le sue tinte forti grazie ai colori più tenui e delicati di Berthe, mentre lei si avvicinava sempre più allo stile impressionista. Il tratto divenne immediato, lo stile più spontaneo, l'attenzione alla luce prioritaria.
Nonostante Manet avesse dimostrato più volte di non apprezzare questa sua svolta impressionista, Berthe non se ne fece condizionare. La sua vita fu una continua ribellione alla tradizione: l'amore per la pittura, l'amore per Manet, l'amore per la propria indipendenza artistica, che la portò a non dare ascolto a nessuno se non a sé stessa. Dopo il matrimonio con il fratello di Manet, Eugene, e la nascita della figlia Julie, continuò a frequentare i Salon e ricevette attestati di stima. Il primo dal critico Gustave Geoffrey che scrisse: "*Nessuno rappresenta l'Impressionismo con un talento più raffinato e con maggior autorità di Berthe Morisot*" e Paul Valery disse della sua arte: "*La peculiarità di Berthe fu di vivere la sua pittura e di dipingere la sua vita*". Eppure alla fine della sua esistenza, dopo essere stata tra le principali interpreti dell'avanguardia impressionista, quando morì di polmonite a soli 54 anni, l'atto di morte redatto per volere dei familiari riportava la semplice dicitura: "*Berthe Morisot, vedova Manet. Professione: nessuna*". Su di lei calò inesorabile il silenzio e per ammirare una mostra dedicata alla sua arte bisognerà aspettare il 2002, ben 106 anni dopo la grande retrospettiva voluta dagli Impressionisti per celebrarla.
Per certi versi la vicenda artistica e personale di Camille Claudel fu simile a quella della Morisot, per altri invece prese una direzione del tutto differente. La vita di Camille fu segnata dal suo spirito

passionale, dal suo carattere ribelle e dal suo amore per la materia da plasmare. Il suo nome non venne dimenticato solo dopo la sua morte ma anche durante la sua stessa vita.
Ma la drammaticità delle sue vicende personali e biografiche non deve farci perdere di vista il valore artistico, le doti prodigiose che le consentirono di essere tra le pochissime donne a divenire scultrici e ad affermarsi, seppur brevemente, in questo settore dell'arte. Come accadde per Artemisia Gentileschi, spesso l'interpretazione di opere eseguire da donne tormentate ha risentito di una lettura troppo condizionata dal loro essere artiste e vittime. Ci vuole sempre una notevole capacità critica e lucidità di giudizio per riuscire a differenziare i piani di lettura senza separarli del tutto, perché la critica non diventi pura emotività.
La stessa operazione bisognerà fare nei confronti di Camille Claudel e delle sue sculture così materiche, in grado di bloccare il movimento ma di trasmetterne la forza, per ridarle quel valore artistico di cui non riuscì a godere per buona parte della sua vita e anche dopo la morte.
La storia di Camille inizia in un piccolo paese nella regione della Piccardia, a nord di Parigi, lontano dai clamori della capitale, in una terra ancora selvaggia e non addomesticata. Il borgo di Villeneuve-sur-Fere accoglieva tantissime piccole realtà artigianali che per tradizione si tramandavano di padre in figlio. Camille nacque in un luogo in cui lavorare con le mani era una delle attività più diffuse. Il padre Louis era un funzionario pubblico, un uomo molto rigido ma amante dell'arte e della letteratura. Nella sua casa realizzò una biblioteca che comprendeva i grandi classici greci e latini e testi spiccatamente anti clericali. La madre Athanaise proveniva invece da una famiglia cattolica che le aveva impartito un'educazione rigidissima, segnandone il carattere duro e spigoloso.
Camille era la secondogenita avuta dopo un primo figlio purtroppo perduto in tenerissima età. La madre, ancora provata dal dolore, non accolse la bambina con gioia ma ebbe sempre verso di lei un atteggiamento di distacco e freddezza. Era una donna totalmente anaffettiva e questo inciderà moltissimo sulla vita di Camille e del fratello Paul. Per reazione Camille sviluppò un carattere irrequieto e violento: in un clima familiare poco sereno e disfunzionale divenne collerica, irruenta e sfogò il suo disagio sulla materia. Prese ispirazione dalla natura intorno a lei, affondando le mani nella terra e nel fango e dando forma alla materia. A soli sei anni già modellava la creta, costringendo la balia di famiglia a cuocere le sue creazioni nel forno di casa.
La madre disapprova questa passione, come accadrà per qualunque aspetto della sua vita. Il padre invece asseconda ogni suo desiderio, conquistato dal talento della figlia. I fratelli subiscono, soprattutto Paul, pur ritrovando nella creatività di Camille qualcosa che gli appartiene e che lo porterà a diventare un poeta appassionato.
Quando il padre comprende che la figlia merita un'istruzione superiore che non può ricevere in provincia, la affida ad Albert Boucher, uno scultore che insegna nella vicina Nogert. Boucher coglie subito il talento di Camille e la ritiene meritevole dell'Accademie des Beaux Arts di Parigi, ma la scuola è ancora preclusa alle donne. La proposta del maestro è quella di iscrivere Camille all'Accademia Colarossi, una scuola all'avanguardia non solo perché aperta alle donne ma in cui è previsto lo studio dal vivo dei modelli. La famiglia si trasferisce a Parigi e qui Camille sarà disposta a mettersi in gioco senza timori, anche se il mestiere di scultrice è inconcepibile per una donna del suo tempo.
Fin dai primi mesi di frequenza dimostra di essere focalizzata sul raggiungimento di un unico obiettivo: apprendere tutti gli insegnamenti di Boucher e farli propri. Assecondando anche un forte desiderio di indipendenza, si allontana dalla famiglia e compie un gesto eclatante per una ragazza di soli 17 anni, affittando insieme a due allieve della Colarossi un atelier personale dove poter scolpire indisturbate.

La vita di Camille aveva già avuto una svolta notevole con il trasferimento nella capitale e la frequentazione di un mondo culturale in fermento, ma ciò che cambierà davvero il suo destino artistico e privato sarà l'incontro con il più importante scultore francese del momento: Auguste Rodin.
Rodin, che è già una celebrità nazionale, è chiamato a sostituire Boucher nel 1883 e in quest'occasione conosce Camille. Con l'occhio esperto dello specialista nota subito le sue doti ed è attratto dalla volontà ferrea e dallo sguardo ribelle di questa ragazza "*dagli occhi selvaggi*" che diverrà la sua prediletta, poi la sua modella, la sua musa e la sua collaboratrice.
Camille nutre una grandissima ammirazione per il celebre maestro, è avida di conoscere ogni segreto della scultura, è instancabile, non conosce sosta.

Maneggia mazze e scalpelli anche meglio dei colleghi uomini e nel 1884 entra nell'atelier di Rodin come sbozzatrice e poi anche come modella. Tutti sono colpiti dal suo talento e dalla padronanza con cui si muove a contatto con la materia da sbozzare, plasmare, levigare. Rodin la guarda ammirato e la fa conoscere ai suoi collaboratori, ai mercanti d'arte, ai committenti pubblici. Camille non si fa intimorire dal giudizio altrui ma ne trae forza, finalmente immersa in una realtà che la soddisfa e la fa sentire artefice.
Il rapporto con Rodin diventa sempre più intenso, i due si frequentano anche fuori dall'atelier nonostante il maestro abbia 24 anni più di lei e abbia già una compagna, Rose Beuret. L'affinità non è solo legata al processo creativo e alla reciproca influenza artistica ma a un modo di intendere la vita e di affrontarla senza condizionamenti e vincoli. Moltissimi aspetti dell'indole di Camille si possono cogliere dalle numerose lettere che scrisse a critici, a committenti pubblici e privati, agli amici ai quali chiedeva soprattutto aiuto economico. Ci sono poi le lettere a Rodin dalle quali emerge forse più che altrove il suo carattere impulsivo, i suoi modi diretti, la necessità di stringere un legame stabile, la sua fame di affetto. Quando si allontana da lui scrive lettere piene di passione, in cui si possono già cogliere i primi sintomi di una gelosia che in seguito sfocerà in ossessione, se non follia: "*Ha ragione a pensare che io non sia felice qui: mi sembra di essere lontana da lei e di esserle completamente estranea. C'è sempre qualcosa di assente che mi tormenta*". Anche Rodin ha per lei una passione totalizzante e sembra pronto a regolarizzare la loro relazione nonostante tutti gli ostacoli, come traspare in una lettera che sembra un giuramento: "*dopo l'esposizione partiremo nel mese di maggio per l'Italia e vi rimarremo almeno sei mesi e sarà l'inizio di un legame indissolubile dopo il quale m.lle Camille diventerà mia moglie*".

Ma dalle lettere vien fuori anche la passione per la scultura, il desiderio di procedere rapida nei suoi progetti, con l'unico desiderio costante e impellente di scolpire. Si percepisce l'esigenza fisica di plasmare la materia, di piegarla alla sua volontà, di liberare la forma. La relazione con Rodin non fa che

alimentare questo fuoco e l'atelier diviene luogo di confronto, di intesa, di complicità e di scontro. Rodin le insegna ad affinare la tecnica, mentre intanto la ritrae in bozzetti e busti in gesso, ma si rende perfettamente conto che quella ragazza possiede già tutto ciò che occorre per diventare una grande scultrice, ha già per natura quelle capacità che altri riescono a sviluppare solo dopo anni di studio e dedizione. "*Le ho mostrato l'oro ma l'oro che trovo è tutto suo*".
In quella che fu l'unica stagione felice della sua vita, tra il lavoro e la relazione con Rodin, Camille sembrò ritrovare una spensieratezza mai avuta: si allontanò dalla famiglia, si legò profondamente a quell'uomo altero e geniale, si sentì finalmente libera da ogni vincolo e dal giudizio della società perbenista del tempo.

Non stupisce quindi se quegli anni furono tra i più prolifici e se Camille dette mirabilmente prova di non aver nulla da invidiare ai suoi colleghi uomini. Partecipò ad esposizioni e salon, precisando sempre che le opere presentate era interamente sue, dall'idea iniziale alla realizzazione finale.

Nel 1886 realizza una prima versione di un'opera dal titolo «Sakountala» (poi scolpita in marmo nel 1905) che delinea già i suoi tratti distintivi, come la ricerca dell'emotività, la resa del sentimento, un approccio alla materia più intimo e cerebrale. Il soggetto riprende un mito indiano e rappresenta il momento in cui il re indiano Dusyanta recupera la memoria perduta e riconosce finalmente la sua amata.
L'abbraccio tra i due è struggente: l'uomo è inginocchiato ai piedi della donna, l'abbraccia stretta in vita, si protende con il viso verso l'alto per baciarla, mentre lei si abbandona quasi esamine. I due personaggi sono tesi uno verso l'altro e trasmettono una tenerezza travolgente.
Molti videro in quest'opera un'anticipazione del celebre "Bacio" di Rodin, ma qui la passione e il sentimento sembrano meno controllati, più espliciti, i gesti più fluidi.

Tutti i personaggi di Camille sembrano come posseduti dal desiderio di liberarsi da costrizioni: lo sguardo rivolto verso l'alto, i corpi tesi nel vuoto aggrappati a un unico punto d'appoggio, le braccia sollevate in un gesto di supplica come nella sua opera più famosa "L'età matura" (committenza ottenuta dal governo francese nel 1895 poi revocata nel 1899).
Prima di quest'opera però ne realizzerà molte altre, tra cui una delle più famose, rivista e riproposta varie volte tra il 1889 e il 1905: "Il valzer".
Il gruppo scultoreo, tra i più ispirati della sua produzione, rappresenta una coppia che balla stretta in un abbraccio appassionato. Il movimento è suggerito dalla veste della donna, mentre i due corpi si stringono l'un l'altro come a sorreggersi, allegoria dell'amore fisico e passionale. L'opera, ritenuta troppo sensuale, suscitò scandalo e venne censurata. L'incredibile capacità di Camille di trovare un equilibrio tra movimento e staticità emerge anche in altre sculture, come ad esempio "L'onda", in onice e

bronzo. L'opera rappresenta tre piccole figure, forse intente a giocare, sulle quali incombe un'onda minacciosa pronta a travolgerle. Molti critici hanno visto in questa scultura una nota autobiografica, quel perenne senso di catastrofe incombente che Camille sperimentò più volte nella sua vita. Una di queste catastrofi fu rendersi conto che l'amore con Rodin non sarebbe mai stato coronato da un matrimonio felice. Auguste infatti preferì restare al fianco di Rose dalla quale aveva anche avuto un figlio. Quella scelta, ritenuta dai più matura e responsabile, fu intesa da Camille come un tradimento, segnando l'inizio della sua fine.
Quando la loro relazione si concluse, Camille reagì in maniera violenta: si rinchiuse nel suo nuovo studio e cercò di cancellare da ogni sua opera l'impronta del maestro. Quando i critici si rivolgevano a lei come la "modella di Rodin" o addirittura "la sua imitatrice", Camille riusciva a stento a controllare la rabbia, trovando sfogo solo nella materia da rimodellare o da distruggere.
L'opera in cui maggiormente si evidenza il dolore della rottura è forse "L'età matura", la cui genesi ha una lunga storia. Le venne commissionata dallo Stato nel 1895 ma la versione in marmo non vide mai la luce a causa dei continui contrasti tra committente e artista. Fu solo grazie a un collezionista privato, il capitano Tissier, che l'opera venne finalmente realizzata in bronzo nel 1902. Camille aveva voluto esporre il bozzetto in gesso nel Salon nel 1899.

In questo gruppo scultoreo, massimo grado della sua espressione artistica, Camille rappresenta una giovane donna in ginocchio, protesa verso un uomo molto più anziano di lei che le dà le spalle, sospinto da una donna dal volto quasi grottesco. È l'impietosa rappresentazione dell'abbandono da parte del suo maestro e amante e la donna con le braccia tese altro non è che la stessa Camille. Un'opera profondamente autobiografica in cui alcuni hanno ritrovato la rappresentazione delle tre età (giovinezza, età di mezzo e vecchiaia), altri hanno provato a leggervi un altro significato: il senso dell'abbandono da parte di una figura paterna, forse a causa del sopraggiungere della

morte. Ciò che colpisce è il realismo delle figure e la loro capacità di trasmettere il dolore e il tormento.
Camille si ritrova quindi da sola, a lottare contro un mondo che percepisce come ostile nei confronti di una donna che ha invaso un territorio fino ad allora vietato. Per ripicca o per cercare conforto frequenta il pianista Debussy, completamente ammaliato dalla sua bellezza e dal suo temperamento indomito. Ma presto le condizioni di salute di Camille peggioreranno e anche Claude dovrà farsi da parte.
Da questo momento in poi inizia il vero e proprio declino di Camille, il secondo capitolo di una vita che in un'altra epoca e in un altro contesto forse avrebbe avuto un esito diverso. I segni della follia si manifestano in un delirio persecutorio e in un decadimento paranoico che la porterà a sentirsi minacciata da tutti e soprattutto da Rodin. Cominciò a convincersi che Rodin fosse responsabile delle pochissime commissioni che riusciva a procurarsi, che il suo scopo fosse screditarla e isolarla ulteriormente, che le impedisse di lavorare sabotandola, mentre invece Rodin dietro le quinte tentò di aiutarla in tutti i modi, anche economicamente. Camille si scagliò pubblicamente contro di lui, non perse occasione per denigrarlo, minacciando di querelare chiunque avesse paragonato i suoi lavori a quelli di Rodin o cercato identità di stili e di temi. Sostenne anche che Rodin si fosse attribuita la paternità di opere in realtà realizzate da lei e forse queste dimostranze avevano un fondo di verità.
Camille si isolò sempre di più, visse relegata nel suo atelier, non fece entrare nessuno, temendo che qualcuno incaricato dall'ex amante potesse sottrarle le sue sculture o peggio distruggerle. Alcune le distrugge lei stessa ossessionata dalla paura di perderle. Era ormai in una fase di delirio che non riusciva più a gestire.
Il fratello, l'unico con cui aveva mantenuto dei rapporti più stabili, scriverà che della sua bellezza non era rimasto più nulla: "*I suoi occhi azzurri, i più belli che abbia mai visto, sono spariti*". E ora che è un cattolico osservante, ossessionato dal peccato, teme che questa deriva possa colpire la sua reputazione di diplomatico affermato e scrittore prolifico. Anche Paul Claudel visse una vita tormentata, sognando di emulare il coraggio e l'indipendenza di Camille, con la quale conobbe e frequentò artisti e poeti come Mallarmé e Verlaine, ma incapace di staccarsi dal contesto familiare e soprattutto dalla madre, che tentò di compiacere in ogni modo, arrivando a convertirsi all'estremismo religioso.
La famiglia è sempre più ostile a Camille, ormai risucchiata dal vortice depressivo: si trascura, non mangia, scolpisce ma poi distrugge. La madre si dimostra ancor più fredda e distante, il fratello la giudica in maniera molto dura, per la società del tempo, priva di una letteratura psichiatrica in grado di comprendere appieno i suoi problemi, è motivo di vergogna.
L'unico che tenta di aiutarla, soprattutto economicamente, è il padre, ma quando morirà nel 1913 il destino di Camille è segnato. Dopo appena una settimana dal lutto, il fratello e la madre scelsero per lei la via dell'internamento in un ospedale psichiatrico. Nel modulo venne riportata la dicitura "ricovero volontario" anche se la volontà di Camille non fu mai rispettata.
La reclusione forzata in un manicomio che accoglieva donne di ogni tipo, alcune davvero affette da disturbi psichiatrici, altre semplicemente rinchiuse per volontà altrui, portò Camille ad un passo dalla follia. Disperata iniziò a scrivere a chiunque, ai vecchi amici, ai colleghi, agli impresari, ai familiari, soprattutto a Paul, usando toni diversi, ora fiduciosi, ora sarcastici, ora disperati.
Quando non riuscirà a sopportare la verità terribile di essere stata abbandonata dai suoi stessi familiari e costretta a vivere da reclusa per volontà della stessa madre, si convincerà che a suggerire l'internamento sia stato Rodin e scriverà parole durissime contro di lui: "*Mi hanno spedito a far penitenza nei manicomi dopo essersi impossessati dell'opera di tutta la mia vita… è lo*

sfruttamento della donna, l'annientamento dell'artista a cui si vuol far sudare sangue".
Costretta a vivere in questa condizione, anche la sua creatività sembra gradualmente morire con lei. Si rifiuta di scolpire, anche quando i medici le mettono a disposizione il materiale necessario per poter tornare a plasmare la materia. Ma Camille non toccherà mai più lo scalpello e anzi cercherà di seppellire per sempre il suo passato.
Anche quando le sue condizioni migliorarono e i medici suggerirono che uscire dalla struttura ospedaliera e lasciare il manicomio le avrebbe giovato, la madre e il fratello si opposero fermamente, senza recarsi mai a trovarla. Secondo alcune fonti Paul ad un certo punto preferì sostenere pubblicamente che fosse morta piuttosto che giustificare con la pazzia la sparizione di Camille dalla scena pubblica.
Le lettere degli anni successivi sono strazianti ma ci permettono di ritrovare lo stesso sguardo lucido e attento, la stessa la chiarezza della Camille artista nel pieno del suo momento creativo. Nel 1935 in una lettera a un amico fonditore, Eugene Blot, scrive: "*Sono caduta nell'abisso. Vivo in un mondo così strano, così estraneo… del sogno che fu la mia vita, questo è l'incubo*".
La guerra rese quell'incubo un vero inferno. Il secondo conflitto mondiale dette un colpo durissimo a istituzioni come i manicomi, che secondo la terribile ideologia nazista accoglievano "persone inutili": le cliniche e gli ospedali psichiatrici ebbero difficoltà sempre maggiori a ottenere rifornimenti adeguati di cibo e farmaci e le cure nella maggior parte dei casi vennero interrotte. Camille si ritrovò a vivere gli ultimi anni della sua vita in questo contesto di desolazione e di stenti. Dopo 30 anni di reclusione, la mattina del 19 ottobre 1943 morì lontana dagli occhi di tutti e ai suoi funerali, che avrebbero meritato ben altri onori, non si presentò nessuno, né familiari né colleghi né amici per i quali era ormai un ricordo lontano.
Solo molti anni dopo, grazie ai passi avanti fatti negli studi di genere, Camille ritrovò il suo posto nella storia e le sue opere tornarono alla ribalta, restituendoci la sua sensibilità non comune e il suo immenso talento per la scultura, la forma d'arte più fisica e passionale di tutte, specchio perfetto della sua indole tormentata.
Molte delle sue opere sono esposte nel museo Rodin, creato per volontà di Auguste Rodin che lasciò in eredità allo stato tutte le sue sculture. Un nuovo museo è stato invece inaugurato nel 2017 a Nogert dove Camille intraprese i primi passi nel mondo dell'arte e incontrò il primo maestro Boucher. Le sue opere sono ora esposte nei principali musei francesi.

LETTURE CONSIGLIATE:

- *La scultrice. Vita di Camille Claudel.* Pia Rosenberger, Beat, 2022
- *Camille Claudel*. Anna Maria Panzera, L'asino d'oro, 2016