

# Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

**Vico Acitillo 124 - Poetry Wave**

*www.vicoacitillo124.it*

*www.beatrice.net*

*mc7980@mclink.it*

Napoli, 2003

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)  
e/o la diffusione telematica di quest'opera  
sono consentite a singoli o comunque a soggetti  
non costituiti come imprese  
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

## Camille Claudel, scultrice (tra tradimenti e gorgonici deliri)

di Letizia Lanza

Ecco la febbre dell'ora  
scote di palpiti nuovi  
le Pleiadi e nel vento  
passa l'annuncio... O mio amore,  
unico amore, udisti  
l'Ave del firmamento?

V. Aganoor Pompilj, da *Alfine!*

Per quanto finalmente studiata, in special modo negli ultimi anni, la vicenda esistenziale – enigmatica e violenta – di questa non sempre riconosciuta artista francese<sup>1</sup> è ancora, nel suo nucleo più profondo, avvolta nel buio.

Sorella del poeta Paul Claudel<sup>2</sup>, Camille nasce in una città di provincia, a Fère-en-Tardenois, nel 1864; allieva, musa, amante abbandonata (come Arianna!) di Auguste Rodin, vive a lungo nel cuore pulsante di Parigi, chiusa in un mutismo aspro e sofferente, in un'auto-segregazione alienata, protesa solo a creare e, ben presto, a distruggere le proprie opere: è la pazzia che comincia a roderle il cervello o non piuttosto un'estrema, disperata sfida al (denuncia del) mondo, con la sua indegna cancellazione del femminile?<sup>3</sup> Fatto si è che, nel 1913, viene rinchiusa dai parenti nel

---

<sup>1</sup>Sia pure in differente ambito, anche su Camille in qualche maniera/misura ha pesato l'antico «giudizio sostanzialmente negativo, o quanto meno cauto e perplessivo, dato al fenomeno dell'alfabetizzazione femminile, considerata positiva se utilizzabile nell'economia domestica ma ritenuta sostanzialmente pericolosa se rischia di attivare disobbedienza, libertà di pensiero e di attentare alla stabilità della famiglia. Può una *femme de lettres* essere anche una buona madre e una buona moglie? Può una letterata svolgere con impegno e rettitudine le mansioni legate alla famiglia? Si può considerare onesta una donna che pubblica, che si espone con i propri scritti? E ancora: quali insidie si annidano nella lettura dei libri laici, non di devozione? Questi gli interrogativi che si prolungano nel secolo XIX, interessato a dare rilievo più a "casi" muliebri virtuosi che a donne che si siano distinte per ingegno e talento, e a tramandare esempi di dedizione più che di emancipazione. Almeno fino a una certa altezza cronologica. Pertanto sulla incompatibilità di virtù e sapere si è così giocata più di una carriera letteraria. E attenzione: non sempre si è trattato di stereotipi maschili, di "molestie testuali", come le ha definite Elaine Showalter in *The Feminist Criticism* (1986), dal momento che numerose donne hanno condiviso il principio della incompatibilità della salute familiare con il proprio acculturamento e che nei loro scritti lo hanno dimostrato», L. Ricaldone, *Il Settecento, per esempio in oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A. M. Crispino. Introduzione di A. M. C., Roma, 2003, pp. 51-52. Con tutto ciò, non mancano evidentemente voci di rilievo: a puro titolo di esemplificazione, cfr. A. Arslan, *Dame, droghe e regine. La scrittura femminile italiana fra Ottocento e Novecento*, Milano, 1998; *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia*, a cura di G. Zarri, Roma, 1999; A. Chemello - L. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, 2000.

<sup>2</sup>Diplomatico ai più alti gradi della carriera, poeta e drammaturgo influenzato dal simbolismo. Dopo una profonda crisi approda al cattolicesimo (da cui il notevolissimo impegno di critico e di interprete della Bibbia). Proprio dalla posizione religiosa deriva la sua poetica, esposta nel discusso *Art poétique* (1907), che lo induce tra l'altro a trasformare il poema drammatico *La jeune fille Violaine* (1900) in una specie di "mistero" – *L'Annonce faite à Marie* (1912) – considerato il suo capolavoro. Ricca e significativa la *Correspondance avec André Gide* (1899-1926, pubblicata nel 1949).

<sup>3</sup>Penso per esempio, nel campo della letteratura, a Laura Di Nola e al suo celebrare «una violenta poesia che ha il colore del sangue mestruale. L'urlo di chi vuole riprendersi la storia, con tutta la rabbia connessa a una perpetua esclusione» – con la conseguente, condivisibile chiosa di Adriana Chemello: «Un lessico fortemente impregnato dei segni del corpo femminile per predicare "con rabbia" il tema dell'esclusione, dell'assenza dalla storia e dalla letteratura.

manicomio di Montdevergues, e lì trascorre trenta orribili anni di isolamento, senza più scolpire nulla fino alla morte, avvenuta il 19 ottobre 1943.

Tra le sue opere – una delle ultime, se non l'ultima addirittura – di particolare pregnanza *Perseo e la Medusa*: un marmo di notevoli dimensioni, il cui precedente studio in gesso (oggi scomparso), elaborato tra il 1898 e il 1905, presenta un Perseo<sup>4</sup> giovane, a mezzo busto, dal profilo superbo, e una Gorgone crudele e beffarda, sì, ma anche pensierosa, assorta<sup>5</sup>. Un abbozzo che, in certo qual modo, rintraccia – (ri)traccia – un «triangolo virtuale. Nell'angolo di centro è inscritta una figura il cui volto di profilo, un po' chino sulla spalla, si staglia nitido sul fondale scuro. La luce raggiunge la fronte, gli zigomi, gli occhi. Dalle pupille parte una linea imperiosa che attira la nostra attenzione e ci lega alla rappresentazione. Raggiunge un punto invisibile, che noi, spettatori, non possiamo agevolmente individuare. Il braccio sinistro è alzato e regge una capigliatura sinuosa che avvolge un'inquietante testa tagliata. La quale dirige lo sguardo, anch'essa, verso quel punto invisibile. Ma se ci avviciniamo ancora un po', possiamo vedere chiaramente che il vertice di sinistra del triangolo è occupato da un oggetto, forse uno specchio, che altro non fa se non "riflettere altrove" i due volti». Il giuoco infatti – anzi, il dramma – della rappresentazione «consiste nella messa in scena di una trama silenziosa di relazioni, di intrecci, di incroci di sguardi tra le due figure che, quell'oggetto, punto inevitabile dei loro incontri, rende vicinissime l'una all'altra. A questo punto, noi spettatori siamo quasi di troppo»<sup>6</sup>.

---

Una rabbia per la sottrazione patita a cui si accompagna la voglia fortissima di avere voce, di partecipare alla vita del mondo, di fare la storia», A. C., *Oltre il recinto in Oltrecanone*, cit., pp. 70-71, cfr. *Poesia femminista italiana*, a cura di L. Di Nola. Interventi di B. Frabotta - M. Bettarini - S. Petriagnani, Roma, 1978.

<sup>4</sup>Eroe, com'è noto, della mitologia greco-latina, nato dagli amori di Zeus con Danae. La sua origine si ricollega ad Argo: avendo un oracolo predetto al re della città, Acrisio, che sua figlia (Danae, appunto) avrebbe partorito un figlio destinato a ucciderlo, imprigionò la malcapitata fanciulla in una cella sotterranea dai muri di bronzo: ma il dio supremo, tramutatosi in pioggia d'oro, riuscì ugualmente a penetrarla. Scoperto quindi da Acrisio l'indesiderato nipote, madre e figlio furono chiusi in una bara di legno e gettati in mare. Dopo lunga quanto perigliosa deriva, vennero infine salvati e ospitalmente accolti da Ditti – un pescatore dell'isola di Serifo, nelle Cicladi; in seguito però Polidette, sovrano dell'isola, innamoratosi di Danae volle eliminare lo scomodo Perseo, ormai cresciuto: di qui la medusica impresa, tramandata, si sa, in parecchie varianti (da Esiodo e Ferecide a Nonno ed Ovidio).

<sup>5</sup>Molteplici, è inevitabile, le interpretazioni nei secoli della gorgonica lotta (e della successiva liberazione, da parte dello stesso Perseo, di Andromeda – vergine nuda incatenata a una roccia). Poiché Medusa, spesso rappresentata all'ingresso degli Inferi, è ossimorico simbolo di affascinante orrore, di male che attira e respinge al tempo stesso, ma anche di femminilità inquietante che l'eroe deve sconfiggere. Per citare un solo esempio, non troppo lontano nel tempo, il proustiano *Sodoma e Gomorra* (1921) giuoca sui due elementi del mito: l'omoerotico solitario, che non trova il compagno, «si attarda sulla spiaggia, strana Andromeda che nessun Argonauta verrà mai a liberare, come una sterile medusa destinata a perire sulla sabbia» (Einaudi, trad. Giolitti).

<sup>6</sup>P. Preo, *Perseo e la Medusa di Camille Claudel, scultrice. Riflessioni in Poesia Altro Altrove (Atti del IX Convegno di Poesia. Alessandria 17-29 settembre 1998)*, a cura di M. Ferrari - A. Leoni - E. Mancuso, Novi Ligure, 2000, p. 22. Vd. pure il prosieguito: «Quando vidi per la prima volta l'opera definitiva (un marmo piuttosto monumentale esposto in una mostra retrospettiva su Camille Claudel, le cui opere, è necessario dirlo, sono state a lungo ignorate dalla critica e dai musei; un'altra versione in marmo, più piccola, è attualmente al Museo Rodin) mi era sembrata "vibrante", ma al tempo stesso, ricordo, molto "teatrale". L'immagine che più ho avuto presente nella mente scrivendo la *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*, è questo studio eseguito con un materiale fragile, il gesso, che più che una scultura sembra "un disegno". E se ad una prima impressione può apparire "meno", rispetto alla materia trasfigurata nel marmo o nel bronzo delle altre versioni (nel 1905 vengono eseguiti 25 esemplari in bronzo a cura di un collezionista d'arte, amico dell'artista), si rivela poi "quasi un di più" nel "quasi nulla" di una linea che esita, che s'interrompe» (p. 22).

Cotale dunque l'antecedente (perduto, ma noto attraverso riproduzioni) del mitico Perseo còlto da Camille Claudel nel recidere, complice Atena, la testa di Medusa<sup>7</sup>: non improbabile simbolo decisivo dell'energia eccentrica, dell'acume ruvido e ingordo – ovvero dell'immaginario altro (ALTO)<sup>8</sup> e allucinato della scultrice: di colei, appunto, che i contemporanei «definirono "monstrum" (alla latina, naturalmente), "una rivolta della natura", una natura che attirava con la sua grazia e respingeva con la sua ritrosia. I suoi occhi, blu scuro, viola o verdi, si racconta, erano cangianti. E brillavano, selvaggi, come quelli di un gatto»<sup>9</sup>.

Com'è noto Medusa<sup>10</sup> – figura del disordine cosmico, incarnazione aliena di «ciò che è fuori dell'umano, l'indicibile, l'impensabile, l'alterità radicale»<sup>11</sup>, esprime il «terrore allo stato puro, il Terrore come dimensione del soprannaturale»<sup>12</sup>.

Potenza d'ira sinistra, Nottegenita<sup>13</sup>, la Gorgone uccide trasformando «ogni essere che vive, si muove e vede la luce del sole in una pietra immobile, gelida, cieca, ottenebrata»<sup>14</sup>. Il suo modello iconografico ricorre in duplice forma – di pura maschera (*gorgoneion*) da un lato, di personaggio femminile dall'altro – a iniziare in epoca arcaica<sup>15</sup>, tanto nella serie dei vasi dipinti che sul frontone dei templi, sia come acroterio sia come antefissa; ritorna sugli scudi, sugli utensili domestici,

---

<sup>7</sup>Che la dea, com'è risaputo, esibisce raffigurata sullo scudo; secondo altre versioni, invece, Atena «reca sul petto, a mo' di egida, non la maschera, ma la pelle di Medusa scorticata», J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*. Trad. it. di C. Saletti, Bologna, 1987, p. 61 e n. 5.

<sup>8</sup>Per esempio: come non pensare, qui, al lamento ribelle di una grande scrittrice romantica (finita suicida nel Reno) – K. von Günderrode (1780-1806) – "madre autorevole" lucidamente riscoperta da Christa Wolf: «Perché non sono nata uomo! Non ho nessuna disposizione per le virtù domestiche e per la cosiddetta felicità femminile. Mi piace solo quello che è selvaggio, grande e brillante. Si tratta di uno sventurato equilibrio della mia anima e per giunta incorreggibile; così è e così sarà, perché sono una donna e ho desideri da uomo senza possederne la forza. E perciò sono così mutevole e in dissidio con me stessa», *L'ombra di un sogno: prose, poesie, lettere di Karoline von Günderrode*, a cura di Ch. W. Scelta e traduzione italiana di V. Perretta, Milano, 1984, p. 89.

<sup>9</sup>P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 22.

<sup>10</sup>Com'è noto, con l'eccezione di Omero gli autori antichi presentano tre Gorgoni – Steno Euriale Medusa – delle quali l'unica mortale è appunto quest'ultima. Nasce straordinariamente bella ma, turpemente violata da Posidone nel tempio di Atena, viene mutata dall'ira della dea in un mostro alato, spaventevole per gli occhi fiammeggianti, il collo squamoso, gli artigli di bronzo, la chioma serpiforme. Così la descrive il Perseo ovidiano: «Era stata bellissima, oggetto della speranza e della competizione di molti pretendenti, ma la sua più grande dote erano i magnifici capelli. Ho conosciuto uno che poteva testimoniare di averli visti. Si dice che il re del mare violentò la giovane nel tempio di Minerva: allora la figlia di Giove si voltò indignata, coprendo i suoi casti occhi con lo scudo, e perché il fatto non restasse impunito trasformò i capelli della Gorgone in orribili serpenti. E anche ora la dea ostenta sul petto i serpenti che ha generato, per riempire i nemici di stupefazione e di terrore» (*Metamorfosi* 4. 794-803, trad. Faranda Villa). Frutto del traumatico evento, dallo squarcio del gorgonico collo balzeran fuori Pegaso alato e Crisaore gigante dalla spada d'oro, a sua volta progenitore di innumeri mostri.

<sup>11</sup>J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 13. Sulla storia di Medusa dalla metà del secolo VII alle recenti visitazioni, vd. in part. J. Clair, *Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, 1989, ove la terrificata immagine, impositivo assillo di creazione fin dai primordi della civiltà "occidentale" – dalla gigantesca Gorgone in pietra calcarea che si agita sul frontone del tempio di Artemide a Corfù (590 a. C.) alla fiammeggiante Medusa in smalto policromo di Lucio Fontana; da Caravaggio a Rubens, da Cellini a Canova – diviene paradigmatica della visione/operazione dell'artista che, proiettando lo sguardo sul mondo, ne paralizza/cristallizza le forme.

<sup>12</sup>J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 43.

<sup>13</sup>Così Euripide: «È salita sul carro colei che suscita molto pianto e sprona i cavalli col pungolo come per lanciarli a seminare rovina, la Gorgone figlia della Notte con cento serpi che le sibilano intorno, Lyssa dallo sguardo che pietrifica» (*Eracle* 880-883, trad. Mirto).

<sup>14</sup>J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 6.

<sup>15</sup>Per le sue origini si sono cercati antecedenti nel Vicino Oriente, nel mondo cretese-miceneo o sumero-accadico, ovvero «sono stati proposti agganci con la figura del Bes egiziano e soprattutto con quella del demone Humbaba, così come è rappresentato nell'arte assira». A dispetto di ciò, decisiva resta la gorgonica specificità di «creazione nuova, assai diversa dagli antecedenti invocati», *ibidem*, pp. 38-39. Vd. pure n. 10 p. 39.

appeso nei laboratori degli artigiani, fissato sugli sportelli dei forni, collocato nelle case private, raffigurato su monete. Apparendo sul principiare del VII secolo a. C., il funesto stereotipo si definisce nei tratti essenziali verso il secondo quarto del medesimo secolo e, al di là delle varianti per dir così "regionali", rivela subito due tratti fondamentali: l'assoluta frontalità<sup>16</sup> e la ributtevole mostruosità: la quale – sottolinea Vernant – «si avvale sistematicamente delle interferenze tra l'umano e il bestiale, associate e commiste in maniera diversa. La testa, slargata, arrotondata, ricorda un muso leonino, gli occhi sono sbarrati, lo sguardo è fisso e penetrante, la chioma trattata come una criniera animalesca o irta di serpenti, le orecchie ingrandite, deformate, simili talora ad orecchie bovine; il cranio può presentare corna; la bocca, ghignante, si allarga fino ad occupare tutta l'ampiezza del volto, scoprendo le file dei denti, con zanne ferine o di cinghiale, e con la lingua che fuoriesce, protesa in avanti; il mento è peloso o barbuto, la pelle solcata talvolta da rughe profonde» – di maniera che il suo potenziale mostruoso oscilla continuamente «tra due poli: l'orrore del terrifico, il ridicolo del grottesco»<sup>17</sup>.

Significative, in aggiunta, le riscontrate affinità tra Medusa e la Signora degli animali – presentandosi il ghigno deforme, per taluni aspetti, come «la faccia cupa, il sinistro rovescio della Grande Dea di cui Artemide in modo particolare raccoglierà l'eredità»<sup>18</sup>, e mantenendo tuttavia – intatte e terribili – le sue intrinseche peculiarità: si pensi per esempio al Vaso François (verso il 570 a. C.), sul quale, «alle Gorgoni dipinte internamente alle anse corrispondono, all'esterno, le figurazioni della Signora degli animali. I due tipi di Potenza si trovano dunque praticamente associati e, al tempo stesso, contrapposti. Il contrasto si realizza su vari piani. In primo luogo, e soprattutto, le Gorgoni sono di prospetto, le Signore degli animali di profilo, come tutti gli altri dei o eroi che figurano sul vaso. Inoltre le Gorgoni sono in corsa, con le ginocchia flesse; le Signore sono immobili, in piedi, ritte, in atteggiamento ieratico. Le Gorgoni hanno un chitone corto, le Signore una lunga tunica che le avvolge fino ai piedi. La chioma delle prime, irta, si contrappone a quella delle seconde, portata normalmente all'indietro sulle spalle mediante una fascia»: tutta una serie di indizi, insomma, che «contrassegnano senza ambiguità la differenza rispetto al modello della *Potnia*»<sup>19</sup>.

Una Medusa al tutto perversa, allora. Una Potenza sinistra e i(nco)mbattibile. Al punto che, chiunque osi affrontare l'agghiacciante fissità del suo sguardo viene, per così dire, strappato a se stesso, privato del suo proprio sguardo, investito e come invasato da quello della Potenza che lo fronteggia e che, mediante il terrore che saetta dai suoi tratti deformi e dal suo occhio inflessibile, si impadronisce di lui/lei e lo/la possiede. Poiché fissare Medusa è «trovarsi faccia a faccia con l'aldilà nella sua dimensione di terrore», imprimere lo sguardo in un occhio che è la «negazione

---

<sup>16</sup>Di fatto, «contrariamente alle convenzioni figurative che regolano lo spazio pittorico» nel periodo greco arcaico, Medusa è «sempre, senza alcuna eccezione, rappresentata di faccia», *ibidem*, p. 35.

<sup>17</sup>*Ibidem*, pp. 35-36. E continua: «Allo stesso modo, tra la Gorgone che è dalla parte del terrifico, e i Sileni o Satiri che, nel registro del mostruoso, si situano dalla parte del grottesco, si possono rilevare, insieme a evidenti contrasti, significative convergenze. Queste due categorie di personaggi hanno del resto chiare affinità con la rappresentazione cruda e brutale del sesso, femminile o maschile – rappresentazione che, come il volto mostruoso di cui essa è per certi aspetti l'equivalente, può provocare sia il terrore di una angoscia sacra sia lo scoppio del riso liberatore» (p. 36).

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 40 e n. 13.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 41.

dello sguardo, accogliere una luce il cui bagliore accecante è quello della notte»<sup>20</sup>. Ecco perché fissare la Gorgone è «cessare di essere se stessi, di essere vivi, per diventare, al pari di lei, Potenza di morte. Fissare Medusa è perdere, nel suo occhio, la vista, trasformarsi in pietra cieca ed opaca»<sup>21</sup>.

In (da) tutto ciò, probabilmente, trova motivo e spiegazione la vicenda drammatica di Claudel – nel cui volto di quegli anni i critici riconoscono «alcuni tratti di somiglianza» con la «testa di Medusa scolpita». In realtà la scultrice «si identifica con ciò che fa orrore. L'altro da sé non è "fuori", ma talmente "nella sua testa" (come direbbe Merleau-Ponty), da assumerne le sembianze (in un processo di sradicamento, di "medusizzazione" di se stessa). E si ricordi bene, come ogni artista che scolpisce, emblema del potere dello sguardo che cristallizza frammenti di mondo, lei trasforma in pietra gli esseri viventi. Anche lei come Medusa. E anche lei, come Medusa, è la vittima ghigliottinata da Perseo»<sup>22</sup>.

Di fatto Camille – sorta di Gorgone dolente e, infine, autolesiva – in qualche modo pietrifica le proprie «rappresentazioni interiori. Perseo, giovandosi del riflesso specchiante dello scudo<sup>23</sup>, riesce a decapitare la Gorgone; Camille stessa, inseguendo l'immagine ossessiva di Rodin (specchio di un fatale, reciproco narcisismo), ferisce la pietra, la scalpella, l'intaglia, la mutila per farne uscire una forma mentale. Entro questo duplice processo – "Chi (mi) guarda muore" / "Frantumare per trovare la forma ignota" – si svolge una tremenda battaglia fra pulsioni di vita e pulsioni di morte (fra eros da un lato e sadismo, masochismo dall'altro). A volte – nel suo pensiero come nella sua produzione – è la figura della madre, fredda e dura come pietra, a prevalere»; altre volte prevale il «doppio speculare: Camille-Rodin, Rodin-Camille, all'insegna di un amore impossibile, inattuabile, perduto da sempre (e qui si profila anche l'amorosa figura del padre, con cui spesso Camille si sentiva identificata; o del fratello Paul, figura ambivalente)»; talora invece «emerge Perseo, uccisore di mostri (come Teseo), che non s'avvede come la Gorgone altro non sia che un'immagine esterna del suo proprio mondo interno terrifico e a pezzi»; altre volte, infine, un legame, un vincolo «stringe e struttura i frammenti che impazzano dentro, in un tentativo di conciliare gli opposti». Poiché, è risaputo, *Simbolo* «significa: ri-unione di frammenti. La vita veridica di Camille Claudel ha continuamente oscillato fra "diabolo" (che significa

---

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 83.

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 81.

<sup>22</sup>P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 24.

<sup>23</sup>Di fatto, uno stratagemma pensato dalla *metis* di Atena, benefica e benevola all'eroe. Secondo una variante mitica la dea «captando sul suo scudo di bronzo l'immagine del volto vietato, permettendo a Perseo, costretto ad agire a ritroso, di intravedere il riflesso neutralizzato del mostro», fa interagire «due proprietà dello specchio, quella che permette di vedere dietro di sé, ma anche quella che consente la visione di ciò che l'occhio umano non sarebbe in grado di sostenere: affrontare il bagliore terrificante di quel sole tenebroso che è la Gorgone», F. Frontisi-Ducroux - J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*. Trad. it. di C. Donzelli, Roma, 1998, p. 141. Proprio per volontà degli dèi d'altronde – Hermes, la stessa Atena e le Ninfe – l'eroe è dotato dei preziosi talismani: i calzari alati, il falchetto e la bisaccia (strumenti della caccia alle teste) e, sopra tutto, l'elmo dell'invisibilità in pelle di cane, copricapo di Ade – il quale, secondo Esiodo, porta le «misteriose tenebre della Notte» (*Lo scudo di Eracle 227*, trad. Magugliani). Poiché, appunto, esso «avvolge come una nube tenebrosa tutta la testa, la maschera, rendendo chi lo porta invisibile a tutti gli sguardi, al pari di un morto», J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 51. La sua attribuzione al dio degli Inferi si spiega con l'interpretazione di Ade = «invisibile» (da *a-* privativo e *idein*, «vedere»).

frammentazione) e "simbolo": fra la ri-costruzione o la riparazione di un oggetto» – prezioso, amato – e la sua «distruzione rabbiosa», volta a volta interagendo (giuocando?) «con la pietra che genera forme di vita o pietrificando nel marmo figure viventi»<sup>24</sup>.

Un giuoco ben arduo, per vero dire, macabro addirittura, che ha significato infine, per Claudel, esclusione pazzia segregazione morte. E tuttavia, al tempo stesso, le ha donato – le dona – eterna rinascita<sup>25</sup>. Così per esempio si staglia – vittoriosa Amazzone – nelle parole del fratello Paul, ad apertura di un'*Intervista dal futuro* di Mirella Floris<sup>26</sup>: «Camille Claudel. Io la rivedo, questa splendida giovane, nel fulgore trionfale della bellezza e del genio, e nell'ascendente, spesso crudele, che ella esercitò sui miei giovani anni. Una fronte superba, sovrastante degli occhi magnifici, di quel blu scuro così raro ad incontrare altrove se non nei romanzi, quel naso ... quella grande bocca più nobile ancora che sensuale, quel poderoso ciuffo di capelli castani che le cadeva fino alle reni. Un'aria impressionante di coraggio, di franchezza, di superiorità, di allegria»<sup>27</sup>.

Così del resto, a ben vedere, si mostra avvincente di forza già presso Preo – che in lei intravede «non solo un "documento storico" ma una "incarnazione attiva" all'interno di un giudizio presente»<sup>28</sup>.

Senza dubbio, chi trionfa della Gorgone «fonda una storia (trasforma il caos in cosmo), ma infinite misurazioni sono necessarie a stabilire distanze di sicurezza e aloni di difesa». Ecco allora la duplice "verità" della scultrice francese: la quale, «testa stralunata» di Gorgone ma al tempo stesso «eroina superba» di audaci percorrenze; «suole di vento» ma, assieme, «ali di piombo»,

---

<sup>24</sup>G. Cacciavillani in P. Preo, *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*. Postfazione di G. C., Firenze, 1993, pp. 98; 99.

<sup>25</sup>In effetti, anche al campo delle arti si possono riferire le pregnanti considerazioni di Adriana Chemello sul "canone" letterario (femminile e/o maschile?): «Se la storiografia ufficiale ha tralasciato di occuparsi delle donne, oppure le ha considerate esclusivamente per le loro presenze "atipiche", come modello perturbativo, o addirittura come anomalie del sistema, è arrivato il momento, superando i paradigmi di esclusione e marginalizzazione delle esperienze femminili, di dire e di raccontare, dopo averlo scrutato ed indagato con sguardi attenti e consapevoli, anche questa parte di mondo. Andando a rileggere, a ritroso, le presenze dei secoli passati non dobbiamo lasciarci invischiare dal parametro del "successo", né dalla "retorica dell'incertezza", bensì la *memoria storica* delle figure che ci hanno preceduto deve apparirci come un'eredità da spendere, con estrema leggerezza ed assoluta libertà. È necessario trovare nuove metodologie e tecniche d'analisi appropriate, capaci di situare la presenza della donna in un orizzonte critico corretto e convincente sul piano della disciplina. Anziché perdersi a discutere le "aggiunte" da apportare al canone, suggerirei di ripensare i paradigmi di ricerca ed i programmi istituzionali della disciplina, filtrandoli attraverso il "prisma dell'appartenenza sessuale"», A. C., *art. cit.*, p. 68. Vd. pure nn. 18-19, p. 80.

<sup>26</sup>Sulla scia, tra l'altro, di M. L. Spaziani, *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, 1992. Si tratta, com'è noto, di venti pseudo-interviste – venti dialoghi di passione con grandi figure femminili nell'arco di centocinquanta anni. All'intervista a due si intrecciano sovente altre voci, formando una vera e propria tessitura teatrale, tanto che la scena risulta naturale e viva – e al tutto rilevate le presenze – tra sensibilità, affetti, entusiasmo, rabbia, passioni.

<sup>27</sup>La citazione è dalla stesura provvisoria, cortesemente inviata dalla stessa Floris.

<sup>28</sup>Non per caso, gli studi delle/sulle donne (in special modo letterate, ma non solo), condotti in prevalenza nella seconda metà del Novecento, hanno imposto – impongono – una «radicale riscrittura della storia della cultura occidentale in cui trovino voce e presenza tutte le differenze costitutive del grande coacervo culturale, umano e sociale della nostra società. Gli studi delle donne possono attraversare il passato remoto come il presente, illuminando il non detto, il rimosso, il silenzio. Ne è prova il fatto innegabile che questi studi si servono di molteplici e differenti strumenti critici in un costante esercizio di pluralismo che scarta tendenze ufficiali od ortodosse e rifiuta persino l'elaborazione di un'unica teoria letteraria femminista. All'interno dell'elaborazione critica, gli studi delle donne rifiutano un discorso che separi la teoria letteraria dalla produzione letteraria e la produzione letteraria dalle condizioni materiali di vita delle donne (scrittrici, lettrici e critiche)». Di conseguenza, «imparare a vivere, ad agire e a pensare senza il "canone" è operazione intellettuale rischiosa e meritoria (e adatta ai tempi)», A. Riccio, *Contro il canone in Oltrecanone*, cit., pp. 121; 127.



finisce con lo smarrirsi «nella glaciale negatività del mondo. Proprio lei che aveva innalzato un altare smisuratamente alto all'artista, obbligandosi a salirvi senza poter più ridiscendere, proprio lei che aveva vissuto una vita per l'arte celandosi invece una prospettiva più umana», proprio la tradita – sconfitta – Camille sarebbe forse riuscita a «trattenere un po' di luce, un po' di quell' "oro che era suo" (così Rodin definì le opere di C. C., la loro originalità) se non avesse guardato troppo fissamente le cose del mondo (fissare lo sguardo è, beninteso, la negazione del guardare)»<sup>29</sup>.

Di fatto, se nella vicenda mitica come nella produzione artistica, l'improbabile «circolazione di sguardi tra Perseo e la Gorgone attraverso lo scudo» può istituire una qualche «vicinanza, una "relazione mutevole tra alterità"», è con piena coerenza che Claudel si è «identificata, e rappresentata anche nella figura dell'eroe» – non avendone per altro «una qualità fondamentale, la leggerezza, e neppure l'ironia che è presa di distanza dalle cose, artificio prospettico che gli consente di guardare senza essere sorpreso e scongiurare così la gravità e l'opacità delle cose, il torpore del mondo grigio come il piombo. Non a caso Calvino inserisce Perseo mercuriale, dalle soles di vento, nel capitolo sulla "Leggerezza" delle sue *Lezioni Americane*». Se quindi – come è naturale – il rapporto tra Perseo e la Gorgone risulta complesso (anche nella decifrazione), una cosa tuttavia è evidente, palmare: cioè che l'eroe «riuscirà a decapitare la testa orrenda di Medusa "rifiutandone la visione diretta"». Ma rifiuto della visione diretta «non significa "rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli era toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello"<sup>30</sup>. Non si tratta, dunque, di evadere, ma di guardare a una "giusta distanza", ove per "sguardo" si deve intendere, beninteso, meno la facoltà di raccogliere le immagini, che di stabilire una "relazione vivente" tra la persona e il mondo, come insegna l'etimologia stessa del francese *regarder*, "ri-prendere sotto guardia", ma anche come l'equivalente italiano *riflettere*, "operare un arresto, una flessione del pensiero»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup>P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., pp. 24-25.

<sup>30</sup>Un fardello, un gravame davvero stremante, tuttavia (se non, a volte, del tutto insostenibile). Poiché duro, durissimo è stato – è tuttora, a volte – lo scontro con la mentalità troppo a lungo corrente e diffusa.

<sup>31</sup>P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 24, cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, 1988, pp. 6-7.