

Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

www.vicoacitillo.it
mc7980@mlink.it

Napoli, 2007

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.

*L'eros scomposto di Rodin*¹

di Letizia Lanza

*La Gorgone figlia della Notte che emette sibili da cento teste di serpi*²

«Era la sua maestosa casa studio, situata nel centro di Parigi ma contornata da un ampio parco ben curato ed accessibile al pubblico, che fin dal 1916, cioè addirittura un anno prima della morte, era già destinata a diventare il suo museo perché l'artista l'aveva donata a questo scopo allo Stato francese». Così Enzo Di Martino, a introdurre su un noto quotidiano di Venezia³ la mostra *Auguste Rodin - Les figures d'eros*, programmata al Museo Rodin di Parigi fino al 18 marzo di quest'anno. Si tratta senza dubbio di «uno degli scultori più celebrati in vita nella storia dell'arte, che ha tuttavia avuto – sono sempre parole del critico veneziano – esordi davvero difficili. Tanto da essere respinto da giovane all'ammissione all'Ecole des Beaux Arts, e perfino rifiutato al Salon des Independents del 1875».

Ripulse clamorose quanto assurde, non c'è che dire. E inducono a rimemorare le altrettanto inaudite censure che colpirono due giganti quali Alessandro Manzoni e Giuseppe Verdi – penalizzato, il primo, con un 5 in italiano agli esami di fine corso, il secondo, con la non ammissione al Conservatorio (addirittura ...). E tuttavia, proprio a seguito dell'insensata esclusione, Rodin intraprese un viaggio decisivo in Italia alla scoperta del sommo Michelangelo, liberandosi una volta per tutte dell'accademismo a suo tempo dominante – causa prima, tra l'altro, del dispregio verso il realistico monumento da lui elevato a Balzac.

Da ieri a oggi molto, moltissimo è cambiato (e non sempre in peggio). Tanto che nella magnifica casa-museo di Parigi può snodarsi ora la mostra «riservata ai disegni erotici», che Rodin eseguì «tra il 1890 e il 1917»: ben centoquaranta, «alcuni acquarellati, altri connotati dal segno puro e potente, che fanno capire meglio il suo ossessivo interesse per la figura, anche nell'opera plastica, come peraltro documentano le cinque sculture dello stesso periodo e con lo stesso tema ispirativo presentate per l'occasione». Una mostra «importante – secondo Di Martino – perché sappiamo bene che per uno scultore il disegno è lo strumento per “avvistare la forma”, per “nominarla”, diceva anzi Picasso, altro grande disegnatore. Sebbene caratterizzati da un forte realismo, come peraltro tutta l'opera di Rodin, questi disegni sono avvolti in una sorta di leggenda. Perché, si dice, l'artista li ha realizzati in una condizione di automatismo esecutivo, non distaccando mai gli occhi dalla modella alla quale amava far assumere posizioni innaturali per ottenere, ha detto egli stesso, “forme nuove del corpo”».

¹ Ripropongo, con significativi aggiornamenti e modifiche, un contributo uscito tempo fa in questa medesima testata: *Camille Claudel, scultrice (tra tradimenti e gorgonici deliri)*. Ciò, anche a rendere ulteriore omaggio alla memoria del grande Vernant.

² Euripide, *Eracle* 883-884. L'impeccabile traduzione è di Gabriele Burzacchini.

³ «Il gazzettino», 5 marzo 2007.

Sorge a questo punto, abbastanza scontata, la domanda se siano disegni «osceni o semplicemente erotici»? Se infatti, ricorda ancora Di Martino, «il critico di Le Figaro li aveva definiti a suo tempo di una “rozzezza ripugnante”», a dire di un altro esperto «“certe figure sono di una impudicizia da fare arrossire una scimmia”. Altri tempi naturalmente ma, a ben vedere, questi disegni appaiono ancora oggi forti, per certi versi disturbanti». E la ragione è che Rodin «non voleva rappresentare un bel corpo femminile ma piuttosto “possederlo” con gli strumenti dell’arte, utilizzando un segno in grado di dare una “carnalità” concreta alla figura ed alla sua sessualità». In tale prospettiva – conclude il critico veneziano – «è inevitabile che il pensiero vada anche a Camille Claudel, la sua giovane allieva ed amante che tanto dolorosamente ha pagato la sua “ammirazione” per un grande genio dell’arte».

Ed è proprio a Claudel, alla Musa sovente misconosciuta⁴, che intendo nuovamente volgere una complice attenzione. Poiché, sebbene ormai variamente studiata, la sua vicenda esistenziale – enigmatica e violenta – è ancora avvolta di un alone cupo, misterioso.

Sorella del poeta Paul Claudel⁵, Camille nasce in una città di provincia, Fère-en-Tardenois, nel 1864; allieva, ispiratrice, amante abbandonata di Auguste, vive a lungo nel cuore pulsante di Parigi ripiegandosi su se stessa, in un mutismo aspro e sofferente, in un’auto-segregazione alienata, protesa solo a creare e, assai presto, a distruggere le proprie opere: è la pazzia che comincia a roderle il cervello o non piuttosto un’estrema, disperata sfida al (condanna del) mondo che la imprigiona e paralizza, con la sua indegna cancellazione del femminile?⁶ Fatto si è che, nel 1913, viene rinchiusa dai parenti nel manicomio di Montdevergues, e lì trascorrerà trent’anni di orribile segregazione senza più scolpire alcunché fino alla morte, avvenuta il 19 ottobre 1943.

⁴ Sia pure in differente ambito, anche su Camille in qualche maniera/misura ha pesato l’antico «giudizio sostanzialmente negativo, o quanto meno cauto e perplessa, 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.

⁵ Diplomatico ai più alti gradi della carriera, poeta e drammaturgo influenzato dal simbolismo, dopo una profonda crisi approda al cattolicesimo ed al conseguente impegno di critico e interprete della Bibbia. Proprio dalla scelta religiosa deriva la 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 pure la *Correspondance avec André Gide* (1899-1926, pubblicata nel 1949).

⁶ 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», così chiosata da 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. 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. Chemello, *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. Petrigiani, Roma 1978.

Tra le sue opere – una delle ultime, se non l’ultima addirittura – di speciale, conturbante vivezza è il marmo che riproduce *Perseo e la Medusa*: un’opera di notevoli dimensioni, preceduta da uno studio in gesso (oggi scomparso) elaborato tra il 1898 e il 1905, raffigurante un Perseo⁷ giovane, a mezzo busto, dal profilo superbo, e una Gorgone crudele e beffarda – ma, al contempo, pensierosa, assorta⁸. 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»⁹.

Tale dunque l’antecedente (perduto, ma noto attraverso riproduzioni) del Perseo superstite – còlto da Camille Claudel nel recidere, complice Atena¹⁰, la testa di Medusa¹¹: non improbabile simbolo

⁷ Eroe fondatore di Midea e della rocca di Micene, sovrano di Tirinto nato dagli amori di Zeus con Danae (o secondo alcuni, da Preto – fratello e rivale di Acrisio), la sua origine si ricollega ad Argo: avendo un oracolo predetto al re della città, Acrisio appunto, che sua figlia Danae avrebbe partorito un figlio destinato a ucciderlo, Acrisio imprigionò la malcapitata fanciulla in una cella sotterranea dai muri di bronzo: ma il dio supremo, tramutatosi in oro liquido, riuscì ugualmente a penetrarla. Scoperto quindi l’indesiderato nipote, lo stesso Acrisio fece chiudere madre e figlio in una bara di legno da gettare in mare. Dopo lunga quanto perigliosa deriva i due naufraghi vennero tratti in salvo 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).

⁸ Molteplici, è inevitabile, le interpretazioni, varie nel variare dei 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 insieme respinge, ma anche di femminilità inquietante che l’eroe deve sconfiggere. Per citare un 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).

⁹ 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 prosieguo: «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).

¹⁰ Secondo divergente tradizione, la stessa dea tronca il capo di Medusa – sua ubristica rivale in avvenenza.

¹¹ Che Atena, è risaputo, esibisce raffigurata sullo scudo; secondo altre versioni 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. A stare al mito, Medusa nasce straordinariamente bella ma, turpemente violata da Posidone nel tempio di Atena, viene mutata dall’ira della dea in un mostro alato con occhi

dell'energia eccentrica, dell'acume ruvido e ingordo – ovvero dell'immaginario altro (ALTO)¹² 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»¹³.

Come è noto, la Gorgone Medusa del mito¹⁴ – figura del disordine cosmico, incarnazione aliena di «ciò che è fuori dell'umano, l'indicibile, l'impensabile, l'alterità radicale»¹⁵ – esprime il «terrore allo stato puro, il Terrore come dimensione del soprannaturale»¹⁶.

fiammeggianti, collo squamoso, artigli di bronzo, 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). Curiose, al contrario, «talune interpretazioni “razionalistiche” di tardi mitografi greci, che vedevano in Medusa nient'altro che una bellissima prostituta, una *hetàira*, e nel diventar di pietra una semplice – e coerente – metafora dello stupore e dello sbigottimento che assaliva coloro che si lasciavano affascinare dalle sue seducenti e appetitose attrattive», E. Pellizer, *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo 1991, p. 89. Cfr. Heraclit., *De incredib.* 1 (p. 73 Festa).

¹² Per esempio: come non pensare 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. Wolf. Scelta e traduzione italiana di V. Perretta, Milano 1984, p. 89.

¹³ P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 22.

¹⁴ Con l'eccezione di Omero, si sa, gli autori antichi presentano tre Gorgoni – Steno Euriale Medusa – delle quali l'unica mortale è appunto quest'ultima. Comuni a tutte «sono i tratti disumani, mostruosi, raccapriccianti. Le teste ricoperte di scaglie di serpenti, grandi zanne di cinghiale sporgenti dalle labbra aperte e beanti in un *riktus* agghiacciante, mani di bronzo, ali d'oro. L'ibridazione secondo la quale sono fabbricati questi mostri interessa l'umano – il femminile – l'animale e perfino il minerale, e non mancano tratti sovrumani: due di queste sorelle sono immortali. A questi elementi eterogenei si sovrappone una paradossale velocità e mobilità, pur con piedi e ali di metallo», E. Pellizer, *La peripezia*, cit., p. 81. Vd. pure n. 4: «I serpenti possono essere attorcigliati alla vita, o possono trovarsi al posto dei capelli, o mescolati con essi».

¹⁵ J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 13. Sulla storia di Medusa dalla metà del secolo VII alle recenti visitazioni, si veda 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 – si pone a paradigma della visione/operazione dell'artista che, proiettando lo sguardo sul mondo, ne paralizza/cristallizza le forme.

¹⁶ J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 43. Si sa, d'altronde, che «la paura è una delle esperienze capitali dell'esistenza e persino della nostra struttura cromosomica, se è vero quello che si è annunciato recentemente sull'identificazione del gene della paura. Che il temere sia una sorta di pianeta molto variegato in cui ci si insedia più o meno a lungo – e in questi ultimi tempi ci stiamo ben piantati – emerge dallo stesso sforzo che la nostra lingua fa per catalogarne le oscure iridescenze: paura, timore, spavento, angoscia, angustia, sgomento, terrore, panico, inquietudine, batticuore, ansia, turbamento, trepidazione, apprensione, tanto per citare i termini che mi vengono in mente accanto a quelli più popolari di fifa, strizza, tremarella ... Anzi, in epoca contemporanea su questa realtà si è gettata con entusiasmo la psicologia che ha rispolverato un vocabolo obsoleto e colto trasformandolo in una sorta di talismano magico, *fobia*, declinato in decine di tipologie (agorafobia, claustrofobia, eritrofobia, patofobia, rupofobia, etc.). Si è assistito, così, a un vero e proprio accanimento terapeutico a livello psicoanalitico, biologico e comportamentale, col risultato di lasciarci alla fine nello stato descritto da Woody Allen che, ammiccando alle note distinzioni freudiane, confessava: “Il mio strizzacervelli è ottimo: mi ha tolto la paura e mi ha infettato di angoscia”. Fare, perciò, una storia della paura e delle sue variazioni è un'impresa disperata perché dovremmo attraversare tutti i secoli e quasi tutti i testi», G. Ravasi, *Paura e timore*, «A&R» 2005, 4, p. 167.

Potenza d'ira sinistra, Nottegenita¹⁷, la Gorgone uccide trasformando «ogni essere che vive, si muove e vede la luce del sole in una pietra immobile, gelida, cieca, ottenebrata»¹⁸. Nell'esercizio di cotanto potere appare per esempio, oltre che in Omero, sia in Pindaro («Là, in quella turba d'uomini felici, / giunse il figlio di Danae, ansante / di coraggio, ed Atena lo guidava. / Egli spense la Gòrgone / poi andò a recare agli isolani / quella chioma svariata di serpenti, / una morte di pietra»)¹⁹ sia presso Platone, nelle improbabili parole di Socrate («Il discorso mi faceva ricordare Gorgia, ed ero proprio sotto l'impressione di cui parla Omero: temevo che Agatone finisse il suo discorso lanciando contro il mio la testa di Gorgia, di quell'oratore terribile, e, impietrandomi, mi facesse restare senza voce»²⁰).

Per quanto attiene all'iconografia, il medusico modello ricorre in un duplice aspetto – di pura maschera (*gorgoneion*) da un lato, di personaggio femminile dall'altro – a iniziare in epoca arcaica²¹, tanto nella serie dei vasi dipinti che sul frontone dei templi, sia come acroterio sia come antefissa; ritorna sugli scudi, sugli utensili domestici, appeso nei laboratori degli artigiani, fissato sugli sportelli dei forni, collocato nelle case private, raffigurato su monete. Apparendo sul principiare del VII 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 frontalità²² 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», così che il suo potenziale mostruoso oscilla continuamente «tra due poli: l'orrore del terrifico, il ridicolo del grottesco»²³.

¹⁷ 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: ma si veda sopra).

¹⁸ J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 6.

¹⁹ *Pitica* 10. 59-65, trad. Mandruzzato.

²⁰ *Simposio* 198c, trad. Diano. Commenta Susanetti: «Si fa riferimento a *Odissea* XI 633-635 ove Odisseo parte precipitosamente dalle case di Ade, paventando che Persefone gli possa mandare incontro “il capo della Gorgone, il mostro tremendo”. Per il suo effetto stordente la parola gorgiana di Agatone viene accostata – con un arguto *calembour* – alla Gorgone il cui sguardo pietrifica ... dinanzi alle fantasmagorie verbali di Agatone Socrate ha temuto di rimanere, letteralmente, “di sasso”», D. Susanetti in Platone, *Il simposio*. Traduzione di C. Diano. Introduzione e commento di D. S., Venezia 1992, p. 208. I puntini sono miei.

²¹ 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», J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., pp. 38-39. Vd. pure n. 10 p. 39.

²² 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.

²³ *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

Significative, in aggiunta, le affinità riscontrate tra Medusa e la Signora degli animali – apparendo il suo ghigno deforme, per taluni aspetti, come «la faccia cupa, il sinistro rovescio della Grande Dea di cui Artemide in modo particolare raccoglierà l’eredità»²⁴, e conservando tuttavia – intatte e terribili – le intrinseche peculiarità: si pensi per esempio al Vaso François (verso il 570 a.C.), dove, «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, che «contrassegnano senza ambiguità la differenza rispetto al modello della *Potnia*»²⁵.

Una Medusa al tutto perversa, allora. Una Potenza sinistra e i(nc)ombattibile – al punto che chiunque osi affrontare l’agghiacciante fissità del suo sguardo viene, per così dire, strappato a se stesso, privato del proprio sguardo, investito e come invaso 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 (smarrire) lo sguardo in un occhio che è la «negazione dello sguardo, accogliere una luce il cui bagliore accecante è quello della notte»²⁶. 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»²⁷.

Da tutto ciò, probabilmente, trae un qualche 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 qualche modo 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»²⁸. Di fatto – sorta di Gorgone dolente e, alfine,

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).

²⁴ *Ibidem*, p. 40 e n. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁶ *Ibidem*, p. 83.

²⁷ *Ibidem*, p. 81.

²⁸ P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 24. Per volontà degli dèi – Ermes, la stessa Atena e le Ninfe – l’eroe è dotato dei preziosi talismani: i calzari alati, la daga ricurva e falcata, la bisaccia e sopra tutto la celata dell’invisibilità in pelle di cane, attribuzione di Ade – la quale, secondo Esiodo, adduce le «misteriose tenebre della Notte» (*Lo scudo di Eracle* 227, trad. Magugliani). Essa infatti «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 pertinenza al dio degli Inferi si spiega con l’interpretazione di Ade = «invisibile» (da *a-* privativo e *idein*, «vedere»). Come

autolesiva, distruttrice – Camille in qualche modo pietrifica le proprie «rappresentazioni interiori. Perseo, giovandosi del riflesso specchiante dello scudo²⁹, riesce a decapitare Medusa³⁰; 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 madre³¹ 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 frammentazione) e “simbolo”: fra la ri-costruzione o la riparazione di un oggetto» – prezioso, amato – e la sua «distruzione rabbiosa», volta a volta interagendo (tristemente giocando?) «con la pietra che genera forme di vita o pietrificando nel marmo figure viventi»³².

comprensibile, «per affrontare mostri alati che hanno la morte nello sguardo, si richiede simmetricamente che l'eroe porti l'elmo dell'angelo della morte, che annulla il vedere, toglie ogni possibilità di essere visti, di essere “toccati con lo sguardo”», E. Pellizer, *La peripezia*, cit., p. 80.

²⁹ Geniale stratagemma escogitato 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. Di cotale maniera il racconto mitico «sembra esplorare gli effetti della faccialità, dello sguardo riflesso simmetricamente lungo un asse visivo attraversato da tutto un inventario di figure dell'oscurità e del terrore. Vale la pena di riportare un'interpretazione tardo-antica (Fulgent. Planc., *Mythol.* 1, 21), che ... fornisce una spiegazione singolarmente appropriata e pertinente: “*Speculum etiam ferre dicitur, quod omnis terror non solum in corde, sed etiam in figura transeat*”, cogliendo in pieno l'articolazione delle figure della paura lungo un asse ottico», E. Pellizer, *La peripezia*, cit., p. 85.

³⁰ Frutti del traumatico evento, dallo squarcio del gorgonico collo balzeran fuori Pegaso alato e Crisaore gigante «Spada-d'oro», a sua volta progenitore di svariate bestiacce: secondo alcune versioni, «l'intera stirpe dei serpenti velenosi, tra cui ovviamente il *basilisco*, mostruoso rettile che crea il deserto intorno a sé, poiché il suo sguardo produce la morte», E. Pellizer, *La peripezia*, cit., p. 82. Come risaputo, assieme alla fenice egiziana, all'uccello grifone, all'ignifuga salamandra, il basilisco vive una nuova epoca d'oro in età rinascimentale. Così, se «il medico padovano Giulio Cesare Scaligero, uno dei più celebri filologi del secolo XVI», garantiva la sua esistenza, più tardi si designò con tale nome «una piccola, innocua lucertola che si arrampica sugli alberi del Messico; e questo fu il segno dell'inizio di una nuova epoca», Morus (Richard Lewinsohn), *Gli animali nella storia della civiltà*. Trad. it. di B. Montalenti, Milano 1973², p. 189.

³¹ Recentissima una comunicazione fiorentina (*Camille Claudel e la madre*) da parte di Clotilde Barbarulli (giovedì 15 marzo, presso Il Giardino dei Ciliegi).

³² G. Cacciavillani in P. Preo, *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*. Postfazione di G. C., Firenze 1993, pp. 98; 99.

Un giuoco ben arduo, per vero dire, macabro addirittura, che ha significato al fine, per Camille, la pazzia, l'esclusione, la morte. E tuttavia, al tempo stesso, le ha donato – le dona – eterna rinascita³³. Così giustappunto si staglia, (av)vincente di forza, presso Preo – che in lei intravede «non solo un “documento storico” ma una “incarnazione attiva” all'interno di un giudizio presente»³⁴.

Senza dubbio alcuno, chi sa trionfare della Gorgone «fonda una storia (trasforma il caos in cosmo)» e tuttavia «infinite misurazioni sono necessarie a stabilire distanze di sicurezza e aloni di difesa». Ecco allora: portatrice tragica di una duplice “verità”, la demiurga francese – «testa stralunata» di Gorgone ma al tempo stesso «eroina superba» di audaci percorrenze; «suole di vento» ma, contemporaneamente, «ali di piombo» – finisce per 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 magari 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)»³⁵.

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 Camille 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 suole di vento, nel capitolo sulla “Leggerezza” delle sue *Lezioni Americane*». Se quindi – come

³³ 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. Chemello, *Oltre il recinto in Oltrecanone*, cit., p. 68. Vd. pure nn. 18-19 p. 80.

³⁴ 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.

³⁵ P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., pp. 24-25.

inevitabile – 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”³⁶. 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”»³⁷.

³⁶ Un fardello, un gravame davvero ingente – se non a volte del tutto insostenibile.

³⁷ P. Preo, *Perseo e la Medusa*, cit., p. 24. Cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano 1988, pp. 6-7.