

La sposa e il vento: il viaggio chiamato amore della musa d'artista*

Elena Bugini

*Al cuore di mamma di Franca,
del sentire sorella amata*

Una sera il poeta Georg Trakl arrivò nel mio squallido studio, nel quale avevo dipinto di nero le pareti per fare risaltare di più i colori. Tranne il grande cavalletto sul quale era il quadro *La sposa del vento*, l'arredamento della stanza era costituito da un barile vuoto che serviva da sedia. Offrii del vino a Trakl e continuai a lavorare al mio quadro; egli mi guardava in silenzio. Era venuto da Salisburgo ed era completamente inzuppato di pioggia; gli piaceva camminare a lungo immerso nei pensieri e dimentico del giorno e della notte. Dalla grande finestra vedevo calare la pallida notte, la luna che sorgeva sui tetti e sul mare di case. Si alzò il vento e l'aria si fece improvvisamente molto fresca. Rabbrivii, il giorno era finito. Preso tra la malinconia e il silenzio, per la prima volta, fui conscio del passare del tempo e di come il mio grande amore fosse uscito, calzato di sandali, dal riflesso azzurro del sole per entrare nel regno delle ombre e delle chimere. Il grande quadro che mostra me e la donna tanto amata su un relitto nello spazio era finito. Improvvisamente il silenzio fu rotto dalla voce di Trakl, una voce come un secondo Io, come il Tu fraterno. I miei colori non avevano mentito. La mia mano aveva salvato dal tempestoso naufragio del mio mondo ancora un abbraccio. Il cuore non ha bisogno d'altro per mantenere nei giorni a venire un'illusoria promessa di sopravvivenza, una memoria, come su un arazzo gotico. Georg Trakl vestiva a lutto per la morte della sorella gemella, alla quale era legato da un amore più che fraterno. Il suo dolore era come la luna che si muove davanti al sole oscurandolo. E lentamente recitò una poesia: parola per parola, rima per rima. Compose così quella sua strana lirica *La notte* davanti al mio quadro: *'Su livide rocce/precipita ebbra di morte/l'ardente sposa del vento'*. Con la sua pallida mano indicò il quadro: lo chiamò *La sposa del vento*.

Con queste parole – tratte dalla sua autobiografia in tedesco del 1971¹ – è lo stesso Oskar Kokoschka a spiegare l'origine del titolo di quello ch'è forse il suo quadro più universalmente noto.

Olio su tela di 181x221cm oggi conservato al Kunstmuseum di Basel, *La sposa del vento* (*Windsbraut* nell'originale di Trakl) fu realizzato tra l'aprile e il dicembre del 1913: la visita del poeta descritta nel succitato brano risale al mese di novembre di quello stesso anno. Facendo ricorso ad una pennellata irruenta e

* Il presente saggio completa i contenuti della conferenza tenuta nella Sala "Alfredo Puerari" del Museo Civico "Ala Ponzone di Cremona" il primo aprile 2011 nell'ambito degli incontri culturali *L'amore nella tradizione letteraria, musicale e artistica dell'Ottocento e del Novecento* promossi e curati da Renata Patria.

¹ Cfr. O. KOKOSCHKA, *Mein Leben*, München, Bruckmann, 1971. La traduzione italiana qui riportata è tratta da *L'opera pittorica e letteraria di Oskar Kokoschka*, tesi di laurea di Paola Tricerri discussa presso lo IULM di Milano nel 1985.

pastosa, l'artista ci consegna il tempestoso fluttuare di moti ondosì attorno all'abbraccio di due amanti distesi su una barca di fortuna.

Insieme al più anziano Gustav Klimt e al più giovane Egon Schiele, Kokoschka costituisce la punta più avanzata della cultura artistica viennese tra fine Otto ed inizi Novecento². Il linguaggio dei tre, in realtà, è sensibilmente diverso: figlio di un orafo, cresciuto in una scuola di arti applicate ed ammaliato dagli splendori bizantini dei mosaici ravennati, Klimt, *leader* carismatico della Secessione di Vienna, dà vita ad uno stile che – mediante la raffinatezza di disegno, ornati e materiali – arriva sempre al felice appagamento dell'occhio. Lo scintillio delle sue superfici patinate, solo in apparenza innocuo, non riesce però a dissimulare del tutto le pulsioni morbose e libidinose dell'artista, che i suoi più giovani colleghi – più o meno consapevolmente sensibili all'indagine dell'inconscio che, proprio a Vienna e proprio in quegli anni, Sigmund Freud andava conducendo – avrebbero portato allo scoperto: spogliando il quadro di tutti gli orpelli decorativi tipici dell'impostazione klimtiana, Schiele e Kokoschka mettono a nudo l'abisso, sempre implicito nell'*horror vacui* del maestro. Diverse sono però le interpretazioni dell'Espressionismo fornite dai due sin dallo scadere del primo decennio del Novecento: sia pur grottesche ed ingrignate, sia pur traumatizzate e mutilate, le figure di Schiele continuano a risentire della raffinata cultura *jugendstil* del maestro; Kokoschka è invece l'*"Oberwildling"*, il "capo selvaggio" di cui l'acuto critico Ludwig Hevesi ebbe a scrivere nel 1908 che "sarebbe stato gettato al vento in mille pezzi...ma con gran giovamento e per sé e per il vento". È cioè l'autodidatta alla continua ricerca di modelli capaci di alimentare uno stile che, con pochissime concessioni al bello convenzionale, evoca con polpose pennellate figure del tutto spolpate di tutto, fatta eccezione che della loro magmatica interiorità.

Il confronto tra le più famose interpretazioni del rapporto di coppia – tra le più celebri ed amate, tra l'altro, tra quelle inverate da tutta l'arte del Novecento – che i tre artisti forniscono nel corso della loro carriera (bruscamente e precocemente interrotta dalla Spagnola nel 1918 nel caso di Klimt e Schiele; ed invece intensamente proseguita fino al 1980, alla vigilia dei novantaquattro anni, nel caso di Kokoschka) consente di cogliere appieno il sostanziale isolamento del loro linguaggio pittorico. Col *Bacio* per la Kunstschau di Vienna del 1908 e con l'*Abbraccio* realizzato entro il 1911 per Palazzo Stoclet a Bruxelles, Klimt si conferma eletto artigiano segnato dal culto dell'oro evocato dalla tetralogia

² Cfr. *Klimt, Kokoschka, Schiele: dall'art nouveau all'Espressionismo*, Milano, Mazzotta, 2001. Sullo specifico di Kokoschka si veda soprattutto S. SABARSKY, *Oskar Kokoschka: dipinti e disegni*, Firenze, Artificio, 1987.

wagneriana; col suo spigoloso e sussultante *Abbraccio* del 1917 (oggi alla Österreichische Galerie di Vienna), Schiele ci parla di un'umanità meno eletta, mossa dall'istinto e dalla sessualità ma pur sempre pittoricamente restituita mediante la raffinata astrazione del disegno di ascendenza klimtiana; mentre, con *La sposa del vento*, facendo confluire turgida materia e ritmi a vortice d'una barocco sempre molto amato in Austria, con la stesura modulata del colore di vaga ascendenza cézanniana e col brivido luministico di El Greco e Tintoretto, Kokoschka ci mostra la sostanziale insularità dei presunti innamorati, autoritraendosi incapace di ricambiare l'abbraccio di Alma Mahler, l'amata assopita sul suo petto.

È proprio nel dipinto di Kokoschka che va ravvisato il seme di queste pagine; e non solo per il fascino da sempre esercitato sulla scrivente da Alma Schindler (musa ispiratrice di questo quadro come di diverse personalità del mondo dell'arte e della cultura tra le maggiori del Novecento), ma anche per l'intrinseca bellezza del titolo del grande quadro di Basel. Bellezza sibillina che ha occasionato la meditazione sui possibili significati dei singoli termini che ho quindi combinato nel mio titolo.

Nel quadro di Kokoschka la musa d'artista – Alma – è ancora amorevolmente abbracciata all'artista, qualificandosi quindi come sua sposa. Il "vento" cui allude il titolo di Trakl è dunque l'artista stesso, con tutti i pregi delle sue forza, intensità e velocità, non disgiunti dal portato nefasto delle sue instabilità e violenza.

Sulla base di questa interpretazione chiarisco quanto il mio titolo vorrebbe suggerire. La sposa del vento è la musa d'artista che ama l'artista che la ama. Se l'artista, in modo sensuale o platonico, prova sempre attrazione per la modella che si sceglie, perché la modella s'innalzi a musa è necessario che alla semplice fascinazione subentri la passione totalizzante fino ad essere spossessante – come appunto fu l'amore di Kokoschka per Alma Mahler. Non necessariamente la musa è l'amata che si desidera possedere fisicamente; può infatti anche trattarsi di una madre, di una sorella o di una figlia che – collocata al vertice dei propri affetti – si vuole consegnare alla dimensione immortale dell'arte. Una madre-musa fu ad esempio quella di Umberto Boccioni, la signora Cecilia, prediletta protagonista, intorno al 1910, dei quotidiani esercizi dello straordinario pastellista divisionista (dove la quotidianità condivisa assunse talora anche accenti moderni al limite dello scabroso); più o meno alle stesse date, Giacomo Balla, altro futuro futurista, si abbandona alla lirica evocazione della sua bimba Lucia che legge poggiandosi alle ginocchia della moglie Elisa nell'olio su tela intitolato *Affetti* oggi conservato in Quirinale; musa in filigrana ispiratrice dello straordinario *Ricordo di un dolore*

di Giuseppe Pellizza da Volpedo fu invece la sorella Antonietta, morta di febbre tifoidea nello stesso anno, il 1889, in cui il pittore faceva posare la sua giovane modella Santina Negri per la meravigliosa e terribile statua vivente della sofferenza di cui si pregiano le collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Ma a spesseggiare, nelle vite d'artista, sono proprio le "immortali e fatalmente amate", che possono ricambiare il sentimento dell'artista, oppure ad esso sottrarsi: è ad esempio il caso della bellissima e sfuggente marchesa Luisa Casati, seduttivamente evocata per via di virtuosistiche sciabolate di liquido colore nei ritratti che, già verso il 1908, le dedica Giovanni Boldini, forse il maggiore tra gli artisti che la possedettero per sola via pittorica³.

Il mio lavoro non si occuperà pertanto delle semplici modelle che – prestando il loro corpo all'artista – sono diventate anche il genere pittorico cui è stata dedicata la recente mostra trevigiana *Il pittore e la modella*⁴, ma di muse follemente amate (e, a mo' d'idoli, adorate sin nei titoli, come mirabilmente illustra *L'Eternelle Idole* di Auguste Rodin) e che ricambiarono – più o meno prolungatamente – il folle trasporto dell'artista.

Per questo – appoggiandomi al celebre verso d'*In un momento* di Dino Campana, vergato nel 1917 nel pieno della sua passione per Sibilla Aleramo – nel mio titolo faccio riferimento al "viaggio chiamato amore" della musa d'artista. Dacché l'amore è un viaggio, inteso, con Claudio Magris, sia come differimento della morte⁵ sia come esperienza intensa di dialogo con ciò che, nostro "infinitamente Altro", ci modifica al punto che o impariamo ad abitare in modo più poetico le stanze che erano nostre prima del viaggio o che, viceversa, non ci è più possibile abitarle, ché il viaggio troppo ci ha mutato⁶. E dacché chi si mette in viaggio (e quindi in gioco – dove in gioco è tutto il senso della vita) non è solo l'artista, ma anche la sua musa.

È un viaggio che, alla radice stessa della creazione, attraversa tutta la storia dell'arte (intesa come creatività, in ogni sua declinazione): pensare di affrontarlo in modo diacronico nel contesto di poche pagine, anche restringendo il discorso a

³ Particolarmente suggestivo il *Ritratto della marchesa Casati con penne di pavone*, olio su tela licenziato dal Boldini nel 1913 che si ammira presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

⁴ *Il pittore e la modella. Da Canova a Picasso* si è tenuta presso la Casa dei Carraresi di Treviso tra il 13 novembre 2010 e il 17 aprile 2011. Il catalogo è stato edito dal trevigiano Canova.

⁵ "Solo con la morte [...] cessa lo *status viatoris* dell'uomo, la sua condizione esistenziale di viaggiatore", cfr. C. MAGRIS, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. VIII.

⁶ *Ibidem*, p. X.

quelle sole arti figurative che dovrebbero costituire l'ambito privilegiato dei miei studi, è presunzione che non mi appartiene.

Ho pensato quindi di dedicarmi qui all'evocazione del viaggio di quelle sole muse d'artista che, nel corso dell'ultimo inverno di studi, ho imparato ad amare maggiormente in quanto esse stesse abitate dal "vento": da un qualche manifestazione, cioè, del principio creatore. È dunque attorno alle figure di Alma Schindler e Camille Claudel che ruoterà il mio discorso. A proposito della prima, come ebbe tristemente a confessare la Schindler stessa, il suo vento interiore non si espresse che nell'esigua produzione *liederistica* giovanile, risultando troppo presto rovinosamente investito da altri venti creatori che – credendo di magnificarlo – finirono viceversa sempre col soffocarlo (sia pur dando spesso seguito a capi d'opera immortali, d'uno o più aspetti dell'umana bellezza di Alma nutriti). Tra questi venti creatori vi fu anche Mahler, che di Alma fu il primo marito: mi piace pensare che il lume gettato dalle mie parole su questa prima musa d'artista valga anche come personale omaggio al geniale compositore nel centenario della morte. Musa ispiratrice della migliore produzione di Rodin, invece, la Claudel vide innalzarsi alle più alte vette il suo *creator spiritus* di scultrice durante gli anni del sodalizio con il grande maestro, per poi precipitare rovinosamente come donna e come artista – morì infatti folle e del tutto dimenticata – dopo la rottura col più impetuoso vento della scultura francese di tardo-Ottocento. Dare un sia pur minimo contributo verbale alla valorizzazione di questa figura – ai non-cultori usualmente ignota – è allora il mio modo di rendere omaggio anche a Rodin, protagonista a Legnano di una delle mostre più emozionanti tra quelle proposte in Italia nel corso dell'inverno 2010-2011⁷.

È dunque dell'umanissimo *status viatoris* di Alma Mahler e di Camille Claudel che mi occuperò nel presente lavoro – quanto meno possibile evocando le spesso pruriginose cronache e quanto più possibile viceversa appellandomi alle tracce artistiche di questo *status* nell'opera di Kokoschka soprattutto nel primo caso e nelle opere di Rodin come di Camille Claudel stessa nel secondo.

*

Donna di grandi talento e cultura, moglie – in sequenza – del direttore d'orchestra e compositore Gustav Mahler, dell'architetto Walter Gropius e dello scrittore Franz Werfel, ed amante, tra gli altri, di Oskar Kokoschka, la fascinosissima Alma Schindler domina la scena artistico-culturale della Vienna a

⁷ Aperta dal 20 novembre 2010 al 20 marzo 2011, l'esposizione *Rodin. Le origini del genio (1864-1884)* ha avuto luogo presso il Palazzo Leone da Perego di Legnano.

cavallo fra Otto e Novecento. Ingrediente fondamentale di questo fascino non dovette essere tanto l'avvenenza fisica⁸, quanto un esplosivo *mix* di raffinatezza di modi e costumi, di altissima preparazione in tutti i campi dello scibile, di quella curiosità umana ed intellettuale che naturalmente predispone alla ricerca del rapporto "eletto", e di sensibilità umana ed artistica. Di questo fascino – che, nel 1988, titolando la sua biografia della Schindler, la giornalista Françoise Giroud ha saporosamente denominato "*l'art d'être aimée*" – non si trova pressoché traccia nella pur copiosa silloge fotografica che di Alma pubblicazioni e web propongono, ma nel nitidissimo marchio impresso a molte opere d'arte da lei o attorno a lei sbocciate: dai suoi *Lieder* giovanili (scritti prima del matrimonio con Mahler, "wagnerianamente" lavorando su testi di Novalis e Rilke)⁹ così come dalle pagine biografiche (i *Ricordi* dedicati *post mortem* a Mahler)¹⁰ ed autobiografiche di *Mein Leben*¹¹, emergono quella stessa esuberanza vitale e quello stesso slancio appassionato (ma capace di momenti di struggente raccoglimento e tenerezza) che ci sono tramandati come tipici di Alma tanto nel tema che porta il suo nome nella *Sesta Sinfonia* di Mahler (è il secondo tema del primo movimento) che ne *La sposa del vento* e in molta produzione grafico-pittorica di Kokoschka.

Il nutrito stuolo di mariti ufficiali ed amanti più o meno illegittimi che Alma, nel 1963, non ha più troppe remore a dichiarare nelle pagine della sua tarda autobiografia (e che per ampia parte più pudicamente tace nei più precoci mahleriani *Ricordi*) non è pertanto da intendere distortamente come indice di facilità di costume sessuale quanto piuttosto come indicatore di una ricchezza interiore che sempre s'illuse di imbattersi in chi la valorizzasse appieno e che si

⁸ La bellezza selvatica della fanciulla non ancora ventenne che Klimt immortalava in uno scatto sul lido di Venezia fu presto sfregiata dalle offese di gravidanze difficili, bambini premorti e vampireschi rapporti di coppia conclusisi con gli strappi laceranti d'un lutto o d'una separazione insultante. Per l'intrigante fotografia klimtiana della Schindler, cfr. A. WEIDINGER, *Kokoschka and Alma Mahler*, Munich-New York, Prestel, 1996, p. 100.

⁹ La produzione musicale della Schindler è costituita da quattordici *Lieder* per canto e pianoforte, pubblicati in tre raccolte tra il 1910 e il 1924. L'intero *corpus liederistico* di Alma è stato raccolto dall'Universal in un volume dal titolo *Sämtliche Lieder* (Vienna, 1984).

¹⁰ La prima edizione in lingua originale di *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe* risale però al 1939 soltanto. Il lettore italiano si può appoggiare alla traduzione di Laura Dellapiccola *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, uscita per i tipi milanesi de Il Saggiatore a cura di Luigi Rognoni già nel 1960 e recentissimamente riedita dallo stesso.

¹¹ Pubblicata per la prima volta a Francoforte sul Meno nel 1963. La traduzione italiana degli Editori Riuniti di Roma viene data alle stampe prima nel 1986, poi nel 1994. Le pagine della Schindler furono vergate con felice calamo nel corso di tutta un'esistenza, per essere poi consegnate alla stampa solo una volta conclusi tutti i rapporti più o meno distruttivi con i suoi più o meno crudeli "carcerieri".

ritrovò invece sempre costretta alla fuga verso una nuova illusione per non soccombere del tutto al tormento della creatività soffocata.

A tal proposito sono rivelatrici alcune dichiarazioni della stessa Schindler. Una prima, di carattere più pacato, è contenuta nei *Ricordi* e fa riferimento all'obbligo di abbandonare la composizione che l'egocentrico Mahler, nell'atto stesso del loro fidanzamento "lampo" (i due si fidanzano nel dicembre 1901 per sposarsi il 9 marzo 1902) impone subito alla fidanzata, geloso del tempo che Alma consacrava ad altro che a lui e timoroso che la donna che si sceglieva gli potesse far ombra in qualche modo; oltre che, forse, non troppo voglioso che Alma continuasse a frequentare Alexander von Zemlinsky, il compositore presso cui stava perfezionando il proprio talento compositivo e che pare sia stato, dopo Klimt, il primo *flirt* della Schindler:

Ho sepolto allora il mio sogno. Forse è stato meglio così. Mi è stato concesso di rivivere in altre menti più vaste quelle doti creative che possedevo. Però, in fondo, ho continuato a bruciare di una ferita che non si è mai completamente rimarginata [...] ¹².

Del valore intrinseco degli schindleriani *Lieder* inconclusi – di cui oggi esistono anche versioni discografiche (sia pur di non troppo agevole reperimento), ma che, come dichiarato da Alma in altri passi dei *Ricordi*, costituiranno la "bara" dolorosamente sigillata che la giovane sposa castigata si porterà nel dolorante cuore per tutta la durata del suo matrimonio con Mahler ¹³ – Mahler sembrerà accorgersi solo l'ultimo anno, tra 1910 e 1911, quando si capaciterà del rischio reale che il corteggiamento pieno di attenzioni di Walter Gropius induca Alma ad abbandonarlo per tutte le sue disattenzioni di marito esclusivamente assorbito dalla sua missione creativa. Sarà allora lui stesso a pregare Alma di rimetter mano a composizioni della cui pubblicazione si sarebbe personalmente occupato ¹⁴.

¹² Cfr. A. MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 26.

¹³ “[...] cadevo sempre più in uno stato di morboso abbattimento. Spesso sentivo salirmi le lacrime agli occhi e facevo fatica a sembrar serena...Mahler non doveva vedere. Riprendere i miei studi musicali mi avrebbe completamente guarita. Ma me lo aveva proibito all'epoca del nostro fidanzamento e io mi trascinavo sempre dietro i miei cento *Lieder*, come una bara, senza neppur guardarli [...]”, cfr. A. MAHLER, *Gustav Mahler...*, cit., pp. 76-77.

¹⁴ “Cos’ho fatto? Questi *Lieder* sono belli, eccellenti! Esigo che tu vi lavori ancora e li pubblicheremo. Non mi darò pace ora finché non ti sarai rimessa a lavorare. Mio Dio, com’ero di idee ristrette!”, cfr. *ibidem*, p. 171.

Nelle pagine del privatissimo diario che Alma tenne tutta la vita si trovano trasparenti dichiarazioni piene di livore nei confronti d'un marito che aveva incatenato a sé un uccello libero e variopinto, quando molto più poteva ottenere – e senza renderla altrettanto infelice – da una pesante e grigia creatura che, priva delle sue doti d'eccellenza, avrebbe fatto della perfetta rispondenza all'icona dell'"angelo del focolare" la propria eccellenza. Ma nei *Ricordi* l'esperienza abnegante e frustrante del matrimonio con Mahler viene evocata coi toni più indulgenti che ci regalano il tempo che passa (trasformando il dolore più vivo in un ricordo) e la morte (di una persona che possiamo essere anche stati sul punto di odiare e rinnegare tanto ci ha fatto soffrire): se dunque Alma non tace l'opinione di Kolo Moser sul suo primo matrimonio (espressa quando Mahler era ancora vivente)¹⁵ e ricorda spesso il pensiero di Schopenhauer con cui il compositore imponeva il silenzio assoluto a chi lo circondava¹⁶, nei *Ricordi* non mancano però le espressioni autenticamente commosse di un'anima bella di vent'anni che crede che una vita di totale abnegazione sia davvero possibile. Così, ad esempio, Alma ricorda Mahler che dirige Wagner durante il loro viaggio di nozze:

[...] vedevo il suo volto che, mentre dirigeva, aveva un'espressione divinamente bella. Il suo viso che, mentre dirigeva, teneva sempre rivolto verso l'alto, con la bocca socchiusa, era in quei momenti così sublime, che io sentii con tremore ed ebbi chiara coscienza di quella che sarebbe stata la mia missione: tenergli lontano tutto ciò che avrebbe potuto fargli del male e vivere per lui [...]¹⁷.

Prima di occuparmi dell'immagine di Alma – e del suo viaggio d'amore – come proposta dai ventagli per lei creati da Kokoschka, fornisco assai brevemente qualche (prosaica, ma necessaria) indicazione sulla sua biografia.

Nata a Vienna il 31 agosto del 1879 e morta a New York l'11 dicembre 1964, Alma Maria era figlia del noto paesaggista Emil Jakob Schindler. I contatti precoci di Alma con le più avanzate punte della cultura artistica viennese vengono favoriti anche dal patrigno, Carl Moll, sposato dalla madre dopo la morte di Emil Jakob nel 1892. Proprio a Moll, che nel 1897 fu tra i promotori del gruppo secessionista, Alma deve i precoci contatti con le sue prime "fiamme": Gustav Klimt e Alexander von Zemlinsky. Dal primo matrimonio con Mahler (durato dal 1902 alla morte del compositore, il 18 maggio 1911) Alma avrà due bambine: Maria (1902-1907) morta di difterite a quattro anni, lasciando un doloroso vuoto

¹⁵ "Non appena è arrivato Mahler, Lei è diventata silenziosa, all'improvviso, come un mare su cui si è versato dell'olio", cfr. *ibidem*, p. 27.

¹⁶ "Quanti pensieri geniali sono stati distrutti dallo schiocco di una frusta", cfr. *ibidem*, p. 50.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 36.

soprattutto nel padre, e Anna (1904-1988) che diverrà una scultrice affermata (riscattando quindi l'abnegazione della madre nella libera espressione del *creator spiritus* che aveva avuto in dono da ambo i genitori). Rimasta vedova di Gustav, Alma è amante di Oskar Kokoschka tra 1912 e 1914: inizialmente infervoratissima del pittore e molto desiderosa di lasciarsi alle spalle tutto il dolore che Mahler le aveva dato, non solo morendo, ma frustrandola in vita, Alma prende assai presto le distanze da un rapporto troppo totalizzante, sia perché ravvisa in Oskar gli stessi pericolosi germi della gelosia di Gustav, sia perché l'elaborazione del lutto di Gustav si dimostra presto lunga e difficoltosa; tanto che, con atroce sofferenza di Kokoschka, che non perdonerà il gesto di Alma per tutta la vita, la vedova Mahler decide per l'aborto di suo figlio. Nel 1914 Alma riallaccia i ponti con il giovane architetto prussiano Walter Gropius, che l'aveva appassionatamente corteggiata durante l'ultimo anno di vita di Mahler; i due si sposano l'anno dopo. Manon, frutto amatissimo di quest'unione, morirà, malata di poliomielite, a soli diciotto anni, nel 1934, quando i genitori erano ormai separati da tre lustri: già prima del 1920, quando Gropius chiese ed ottenne il divorzio, Alma era infatti divenuta l'amante del poeta praghese Franz Werfel, da cui aveva avuto un bimbo, Carl Martin, nato gravemente malato e morto a soli dieci mesi. Dopo una convivenza di quasi dieci anni, Alma sposa Franz Werfel nel 1929: è il suo ultimo marito, il secondo di origine ebraica dopo Mahler. I due sono costretti soprattutto dall'antisemitismo galoppante e dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale a spostarsi dall'Austria alla Francia e quindi in Spagna, Portogallo e Stati Uniti. Qui Werfel morirà d'infarto il 26 agosto 1945; e qui Alma rimarrà fino alla fine dei suoi giorni, divenendo cittadina americana nel 1946.

Tra le elette amicizie della Schindler ci furono anche i primi esponenti della dodecafonia: Schönberg, ovviamente; ma anche Berg, che alla memoria di Manon dedicherà il suo *Concerto per violino e orchestra*.

Il film di Bruce Beresford dedicato ad Alma Mahler, intitolato *Bride of the Wind* e mai doppiato in italiano, risale al 2001.

Del viaggio d'amore che Oskar Kokoschka ed Alma Schindler condussero per un certo tratto assieme per poi arrivare a punti d'approdo diversissimi è fornita testimonianza (non sempre convergente) nelle autobiografie di entrambi: dell'anno precedente la morte, come già ricordato, quella di Alma; di quasi un decennio successiva quella di Oskar. A farli incontrare è il patrigno di Alma, Carl Moll, che desidera la figliastra, ad un anno dal decesso del primo marito, venga ritratta dal giovane pittore che stima: tra Alma, bella di sofferta vedovanza e di girovagare inquieto, e il focoso Oskar, di sette anni più giovane, è colpo di fulmine già nel contesto della cena di presentazione in casa di Moll, il 12 aprile 1912. Nel giro di due giorni Oskar le chiede di essere sua moglie (sia pur in

segreto, rendendosi conto di non essere ancora pittore sufficientemente affermato da un punto di vista sociale ed economico per poter ambire ad un'unione pubblica), nel giro di una settimana i due sono amanti. Le scenate di gelosia cominciano molto presto (anche nei confronti della memoria del povero Gustav, cui Alma, magari suo malgrado, era molto devota) e così anche l'allontanamento di Alma – che già aveva sofferto troppo durante i dieci anni della sua soffocante unione con Mahler per essere troppo intenzionata a soffrire ancora.

Delle opere che Kokoschka realizzò durante il suo innamoramento (che durò ben oltre la conclusione del rapporto tra gli amanti; conclusione imposta unilateralmente da Alma) sono soprattutto i sette ventagli a dare la misura del progressivo modificarsi del rapporto. Per questo ho deciso di analizzare essi soltanto tra le moltissime opere che Kokoschka, nel contesto della straordinaria prolificità artistica che l'ustione amorosa gli procurò, pensò come celebrazioni dell'amata; oltre che per la singolare circostanza (forse non così fortuita) per cui oggetti nati per la fabbricazione "manuale" del vento¹⁸ furono donati alla donna passata poi alla storia come "la sposa del vento" per antonomasia.

Kokoschka si misura con il genere del ventaglio dipinto già intorno al 1908 quando il suo insegnante alla Kunstgewerbeschule di Vienna, quel Carl Otto Czeschka che tanto lo ammirava e che in tutti i modi cercava di incentivare il suo eterodosso talento, gli procura alcune commesse in tal senso. Dei ventagli realizzati da Oskar prima dei sette per Alma non rimangono oggi che due esemplari, conservati al Badisches Landesmuseum di Karlsruhe, realizzati, come poi quelli per la Schindler, con un particolare tipo di pergamena detta "pelle di cigno", messa in tensione su stecche d'ebano: se non nella voluta informalità e nel *ductus* ad inchiostro ed acquerello ricercatamente infantile dei disegni dell'artista, la destinazione di prezioso orpello da signora dei ventagli di Kokoschka è indicata proprio dall'uso di questi preziosi materiali. Era consuetudine diffusa tra i pittori di ventagli dell'ambiente viennese *fin du siècle*¹⁹ ricorrere all'uso esclusivo di ornati, mentre Kokoschka, già in questi primi esempi, si dedica alla pittura di figurazioni puntando alla precisa comunicazione di significati. Né qui né in

¹⁸ Su questi accessori dell'abbigliamento che, da qualche anno, stanno attirando l'attenzione degli storici dell'arte e dei curatori di museo (lo dimostrano esposizioni temporanee e, nelle sezioni dedicate all'arte applicata in molti musei, allestimenti permanenti di raccolte di ventagli), cfr. M. KOPPLIN, *Kompositionen im Halbrund*, Stuttgart, Staatgalerie, 1984. Il catalogo propone la più ricca antologia di "ventagli d'artista" sinora edita.

¹⁹ E ve ne furono parecchi, in considerazione della fioritura dell'artigianato sontuario che, dal 1850 al 1915 circa, interessò un po' tutta l'Europa, con punte di particolare eccellenza nelle scuole d'arti applicate da cui provengono le migliori forze di Secessione ed Espressionismo austriaci.

seguito, tuttavia, verrà trascurato l'aspetto propriamente decorativo: nei suoi ventagli, in effetti, motivi floreali si alternano a bande a disegno astratto-geometrico dichiaratamente condizionato dai motivi ad intreccio delle iniziali e delle pagine a tappeto del *Book of Kells* (e, più in generale, dai primi codici miniati irlandesi).

Quattro anni dopo la morte di Alma, nel 1968, i ventagli di Kokoschka – da cui, nonostante la burrascosa rottura, la Schindler non s'era mai separata – vengono acquistati dal Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, dove ancora si conservano. In tale occasione, rivivendo con forte emozione le tappe essenziali del grande amore della sua vita, vissuto mezzo secolo prima, Kokoschka indirizzò una lettera a Heinz Spielmann (anni dopo autore della miglior monografia su questi ventagli attualmente disponibile)²⁰ dove ebbe per loro a coniare la bella definizione di “lettere d'amore in linguaggio figurato”.

Proprio come quando si scrive una lettera d'amore Kokoschka, dipingendo i suoi ventagli, dà espressione non solo alla realtà contingente del rapporto di coppia, ma anche alle sue aspirazioni e ai suoi timori. Oltre che riflettere lo stato reale di ambo i viaggiatori in un momento preciso del loro viaggiare, i ventagli portano allora qualche chiarezza anche su sprazzi del passato e proiezioni nel futuro (sia pur oniricamente interpretati).

Probabilmente realizzato come dono per il trentatreesimo compleanno di Alma (il 31 agosto 1912), il primo ventaglio presenta un campo di figurazione tripartito da fasce ad intreccio fito-floreali: mentre sulla sinistra prevalgono le gemme, sulla destra fanno capolino le corolle sbocciate in una trasparente trasposizione nel regno vegetale della fioritura a nuova vita che l'amore porta nella vita di entrambi i compagni di viaggio. Nei settori da sinistra a destra Kokoschka rappresenta, rispettivamente, il passato, il presente e il futuro della coppia.

Sulla sinistra, così, il pittore e la sua musa sono rappresentati quando, prima di incontrarsi, viaggiano su barchette orientate all'opposto, con grigia espressione traghettando su uno specchio d'acqua pullulante di inquietanti esseri marini (che nel restante *corpus* di Kokoschka fanno spesso capolino come metafora delle oppressioni esercitate dalla società sull'individuo).

Al centro, invece, rifulge il chiarore del sentimento forte che, al momento dell'esecuzione del ventaglio, costituisce un effettivo e saldo legame reciproco:

²⁰ La si legge anche in traduzione italiana: H. SPIELMANN, *Kokoschka: i ventagli per Alma Mahler*, Legnano, Il mondo del bibliofilo, 1985. Il libello, fonte precipua di chi scrive circa le vicende storiche di questi manufatti, esibisce anche un ricco corredo d'immagini d'insieme e di dettaglio degli stessi, a cui si rimanda per la compiuta comprensione delle presenti pagine.

Kokoschka ed Alma finalmente si guardano in viso, entrambi ben ancorati a terra anche se l'innamorato inginocchiato e l'amata in posizione stante, come in una trasposizione laica dell'apparizione di "una Madonna" ad un suo devoto. Come un devoto, in effetti, Kokoschka porta la mano sinistra al petto mentre con la destra fa omaggio alla sua Madonna di una candela accesa; mentre Alma – nella cui vita non dovevano essere concretamente mancate scene del tutto paragonabili – come una santa benedice il suo devoto toccandogli la spalla sinistra ed accogliendo il dono della sua face²¹. La rappresentazione di Alma nella parte centrale di questo primo ventaglio è esatta trasposizione di quanto Kokoschka scrive all'amata in una lettera del 7 maggio 1912, con parole che esprimono la sua convinzione di essere in presenza di una donna superiore a tutte le altre e a lui stesso: "Lo sai, Alma, che il tuo nome significa 'alta' e 'degnata di venerazione'?".

Nella raffigurazione sulla destra, la coppia degli amanti a cavallo fugge abbracciata verso l'ignoto: è il futuro cui l'artista aspira, quello dell'allontanamento dall'ipocrita ambiente viennese; un'aspirazione cui Kokoschka dà però forma fortemente venata di improbabilità (visto che, con singolare anticipo sulle figurazioni fantastiche di Chagall, il cavallone rosso-fuoco si svincola irrealisticamente dalla forza di gravità) e qualche accento triste (per quanto saldamente vincolati l'uno all'altro, i due amanti non sorridono). Già a date così precoci del loro rapporto, in effetti, dovette risultare evidente a Kokoschka che quella società viennese da cui lui voleva fuggire era invece il naturale *milieu* della Schindler, che se ne era sempre sentita fatalmente attratta (anche negli anni di semi-reclusione a cui l'aveva costretta il primo marito). E dovette risultargli evidente in modo singolarmente amaro, dato che, da subito, Alma-luna impone a Kokoschka-ombra che i loro (per lei) "scandalosi" incontri avvengano rigorosamente di notte.

Il desiderio di un'unione fusionale con l'amata risulta particolarmente evidente nel coevo ritratto "doppio", oggi al Folkwang Museum di Essen, che Kokoschka dipinge lo stesso anno facendo eco a celebri ritratti matrimoniali di Rubens e Rembrandt, artisti del Seicento da lui molto ammirati. Quelli dei precedenti, tuttavia, sono ritratti di sposi: questo è un ritratto che immortala il

²¹ Va detto per inciso che candele, fiamme ed altri simboli di luce compaiono di frequente nei ventagli che Kokoschka realizza per Alma, ad indicare quanto l'artista si inserisca nella tradizione – antica quanto l'uomo – che fa dell'essere amato la propria precipua fonte luminosa (come emerge dal suo epistolario, d'altronde, anche il ben più austero Mahler era aduso rivolgersi ad Alma con l'appellativo di "Lux" sovente vezzeggiato in "Luxi"). Giova ricordare che, oltre che portatore di luce, il fuoco è anche foriero di un calore che può essere ustionante: oltre che sulla valenza illuminante dell'amore, in buona sostanza, l'artista vuole richiamare l'attenzione sulla repentinità e l'intensità, anche vulnerante, nel proprio innamoramento.

fidanzamento “ufficioso” dei due (che infatti si propongono in veste da camera): ce lo dice l’atteggiamento delle mani che suggerisce come Kokoschka abbia appena infilato un anello ad Alma. Si tratta dunque di un quadro che vuole mostrare a tutti ciò che Alma vuole in realtà nascondere: un legame, cioè, che, per l’artista soltanto, ha il valore e la serietà di un matrimonio. Il ritratto assume la forma di due figure fuse in unico essere doppio: questo il messaggio, univocamente espresso dalle forme, che nelle sue lettere Kokoschka esprime anche sostituendo le iniziali dei rispettivi nomi con *Alfa* (come iniziale per “Alma”) e *Omega* (come iniziale per “Oskar”) – Alma ed Oskar, nel suo sentimento, sono cioè da sempre stati uniti e sempre lo saranno, come principio e fine sono indissolubilmente legati. Non mancando completamente di senso del reale, tuttavia, l’artista si capacitava già allora di aspirare ad un’unione fortemente minata alle fondamenta: troppe e troppo concrete erano le resistenze che Alma gli opponeva; ed Oskar percepiva distintamente l’attrito che continuamente frustrava il suo slancio. Per questo, nel dipinto, i due non *si* guardano ma *ci* guardano – e, più tesi che fiduciosi, si stanno lasciando la mano (non se la stanno prendendo) come se tra loro cominciasse già a scavarsi un solco di vuoto.

Eseguito probabilmente come dono natalizio per il 1912, anche il secondo ventaglio ha campo di figurazione tripartito da bande ornamentali ad intreccio, in cui l’elemento vegetale sembra però mescolarsi con lingue di fuoco. Le scene a sinistra e al centro celebrano l’apparente idillio vissuto nel presente dai due amanti: sulla sinistra, in effetti, Alma-Venere culla tra le sue braccia Oskar-Adone; al centro i due innamorati nudi sono vincolosamente uniti mentre muovono un passo di danza. Nel campo centrale del secondo ventaglio per Alma si può facilmente ravvisare il bozzetto preparatorio per un dipinto che Kokoschka realizza nel marzo del 1913 e che oggi si conserva a Boston, presso il Museum of Fine Arts: trattasi di *Doppelakt-Liebespaar* (letteralmente: *Atto congiunto-Coppia di amanti*). Accade in effetti spesso che singoli settori dei ventagli di Kokoschka risultino assonanti con sue più rifinite opere all’incirca coeve: la qualità essenzialmente grafica dell’intervento di Kokoschka sui ventagli (le cui figure sono eminentemente suggerite dal contorno nero mentre il colore, usualmente in forma di chiazza ad acquerello, non ne costituisce che il compimento espressivo) dichiara il momento sorgivo di un’idea destinata a perfezionarsi in altro contesto. Tanto *Doppelakt-Liebespaar* che il settore di ventaglio che lo prepara confermano, così, quell’interesse per i movimenti della danza che trova espressione in tanti disegni contemporanei dell’artista. Colpisce, nella raffigurazione di Alma, la tenerezza del gesto che sembra volere in sé inglobare il giovane e puro cavaliere trattenendone il viso con mano dolce e delicata, come se quel viso accolto nel palmo fosse fragile come la corolla di un fiore. Nonostante le

molte zone d'ombra del suo sentimento per il pittore già in questo momento così precoce dei loro rapporti, Alma, almeno dei momenti di massima intimità, dovette essere ancora a lungo disarmata dalla fervorosa dedizione dell'artista se, per tutta la fine del 1912 e la prima metà del 1913, Kokoschka ce ne consegna toccanti immagini esemplate sul tipo della "Madonna della tenerezza"²².

Sulla destra Kokoschka traduce invece in forma grafica quella che è la sua aspirazione più profonda nel corso di tutta la sua relazione con la vedova Mahler: avere un bambino da lei. Nel settore viene infatti raffigurato un bimbo coi tratti del pittore che, cavalcando un essere fantastico (mezzo cavallo e mezzo gallo)²³, si muove in un paesaggio pullulante di presenze misteriche ma amiche, debitamente lontano dal contesto urbano viennese detestato dal padre. Al momento dell'esecuzione del ventaglio, il sogno di Kokoschka aveva già subito il colpo di un primo drammatico richiamo alla durezza della realtà: dopo gli idilli estivi di Mürren e Baden-Baden, alla metà di ottobre, Alma si fa ricoverare in una clinica privata per estirpare la vita che ha scoperto di portare in grembo. Autobiografie e lettere di entrambi lasciano chiaramente intendere come, nonostante la decisione dell'aborto fosse stata presa unilateralmente da Alma, ambedue avessero a soffrirne profondamente: se l'artista era tanto voglioso di paternità da essere solo sfiorato dal turbamento che nel grembo di Alma potesse tornare a vivere quel Mahler di cui pure era tanto geloso, i sensi di colpa della vedova, cui sembrava di aver ritrovato troppo presto la gioia senza aver fino in fondo vissuto l'esperienza dolorosa del lutto, prendevano la forma disperante di giorni senza pace, e notti vessate dall'incubo di Mahler dapprima agonizzante e poi inspiegabilmente scomparso dal suo letto di morte. Nonostante lo schiaffo di questa rinuncia ad una vita che giustamente Kokoschka sapeva come anche sua, l'aspirazione a farsi padre di un bimbo di Alma, così come anche la condanna per avere già una volta calpestata questa aspirazione, rimarranno *Leitmotive* del loro rapporto – nonché incrinature irreversibili nello stesso, concorrenti al suo deterioramento progressivo e al suo definitivo tracollo.

Il terzo ventaglio viene eseguito subito dopo il viaggio in Italia (tra Venezia, Roma e Napoli) che la coppia intraprende dal 20 marzo al 10 aprile 1913. La vivacità di forme e colori esprime quello che non è un desiderio ma la realtà di una esperienza veramente felice vissuta con grande intensità. Nel campo di figurazione ancora tripartito da vaghi elementi vegetali, l'artista rievoca episodi

²² È ad esempio il caso del bellissimo disegno a gessetto conservato al Leopold-Museum Privatstiftung di Vienna.

²³ Il lemma ceco "kokoschka" designa il gallo: nelle presenze di questo animale nel *corpus* dell'artista va pertanto ravvisata una sorta di sigla criptata. Così anche nel sesto ventaglio per Alma, cfr. *infra*.

reali del viaggio: la partenza in un'elegante carrozza durante il disgelo (si noti, all'estrema destra, l'accento di un arco di trionfo che sembra riferirsi al transito della coppia per Roma), il riposo della coppia durante una tempesta nel Golfo di Napoli, l'atto di presenza di entrambi ad uno spettacolo lirico al San Carlo. Per quanto riguarda quest'ultimo, dovette trattarsi dell'*Isabeau* di Mascagni: nella raffigurazione del ventaglio, il pittore e la sua amata compaiono in primo piano girati l'uno verso l'altra, evidenziati in viola tra il pubblico indistinto.

La scena centrale costituisce l'evidente banco di prova de *La sposa del vento*: sullo sfondo, il Golfo di Napoli movimentato dai cavalloni con tanto di Vesuvio in eruzione; in primo piano, la coppia distesa sull'accento di una barca arancione. La scena trae alimento dalla grande suggestione esercitata sull'artista da una tempesta che, durante il soggiorno dei due amanti a Napoli, aveva davvero riempito il Golfo di onde gigantesche: essa è proposta esattamente come sarebbe stato dato di vederla dalla pensione in cui i due effettivamente soggiornarono. L'esecuzione de *La sposa del vento* venne intrapresa a ventaglio ultimato e tenne impegnato l'artista nei drammatici mesi, tra la primavera e l'inverno del 1913, nel corso dei quali realizzò come quello con Alma non sarebbe stato l'amore destinato a durare fino alla fine dei suoi giorni dando ad essi la luce e la gioia, ma una bomba ad orologeria già innescata e pronta a saltare per aria in tempi brevi: un rapporto, cioè, cui Alma – per rispetto di Mahler e del suo ambiente, e per crescente insofferenza nei confronti dell'atteggiamento possessivo, geloso e rancoroso di Kokoschka – aveva razionalmente deciso di porre fine. Dai suoi residui di innamoramento, la Schindler s'era imposta di guarire mediante prolungate assenze, nella speranza che la latitanza e una raffica di lettere sempre più freddamente velenose inducessero anche l'amante ad optare per l'eutanasia del proprio sentimento. Del cambiamento di atteggiamento di Alma da aprile, quando presumibilmente le venne consegnato il ventaglio, a novembre, quando in compagnia di Trakl Kokoschka scelse il titolo definitivo del suo grande dipinto, c'è eco distinta nel modificarsi dell'idea che regge tanto il centro del ventaglio quanto l'intero campo di figurazione del dipinto: il contesto, non più chiaramente connotato come partenopeo ma volutamente trasformato nello scenario indistinto in cui qualsiasi coppia può proiettare la propria vicenda, non è più diurno, ma notturno (con tutte le implicazioni psicologicamente poco rassicuranti che la notte, per sua natura, reca con sé); la tavolozza, conseguentemente, si scurisce, con una prevalenza di blu, verdoni e violetti (di cui le sporadiche accensioni di gialli e rossi, e di qualche brivido luministico, di cui Kokoschka fa concreta esperienza durante il transito a Venezia frequentando la pittura di Tintoretto, non fanno che illuminare il sostanziale cupore); e cambiano soprattutto i caratteri dell'autoritratto del pittore: tranquillamente assopito con l'amata che stringe a sé trattenendola per un braccio nel ventaglio, spalanca invece gli occhi nel quadro,

immortalandosi in un'espressione nervosamente inquieta (amplificata dall'attitudine delle mani che, anziché cercare il contatto con Alma, si serrano l'un l'altra) non certo per il contesto tempestoso (che non sembra neanche lambirlo) ma per la tormentosa profezia della prossima fine di quell'abbraccio. A questo contesto quasi luttuoso ben si addice il passaggio dalla nudità olimpica degli innamorati del ventaglio, al lenzuolo-sudario che per ampia parte ne occulta le forme nel dipinto. Anche l'accento di barca del ventaglio diventa, nel dipinto, un insieme di semplici e poche assi tenute precariamente unite, con evidente accenno ad una fine sentita come ormai inevitabile e prossima.

Pensato specificamente per Alma, il dipinto nasce non come dono ma come prova d'amore: ad offuscare la pienezza della gioia per il rapporto totalmente fusionale effettivamente esperito durante il viaggio in Italia, Alma risponde alle continue profferte matrimoniali di Kokoschka con la richiesta d'un capolavoro che, come tale stimato dalla critica viennese, gli consentisse di essere universalmente riconosciuto come pittore geniale dalla società viennese e di essere pagato in quanto tale. Il dipinto, nato sotto la cattiva stella d'una prova d'amore che gli innamorati reali non chiedono mai (oltretutto per ottenere qualcosa, riconoscimento sociale e ricchezza economica, che per Kokoschka, molto più che insignificante, era fonte di profondo disgusto), viene eminentemente eseguito nel corso della disperante estate durante la quale, soprattutto in virtù delle reiterate e prolungate fughe parigine di Alma, il pittore si convince che le sue speranze di un amore duraturo erano, se non del tutto illusorie, certo molto limitate. L'alterarsi del rapporto tra i due e la dolorosa presa di coscienza del deterioramento da parte di Kokoschka spiega ampiamente perché, nel mese di novembre, l'artista accettasse di buon grado la trasformazione del titolo del quadro da parte di Trakl: quella che nel suo primo intento avrebbe dovuto essere la rappresentazione dell'amore tormentato ma eterno di *Tristan und Isolde* (non per nulla l'opera wagneriana prediletta da Alma e con cui Mahler apriva le stagioni d'opera che voleva consacrate alla sua sposa, come la prima alla Metropolitan Opera di New York nell'ottobre 1907), s'era in corso d'opera trasformata in icona della labilità dell'amore tra uno sposo abitato dal vento creatore e la sua ventosa (ed avventata) sposa d'una stagione soltanto. Evidentemente non del tutto disposta a confessare – neanche a se stessa – la propria condotta poco trasparente in un rapporto che, già nel 1913, cominciava ad essere fonte di profondo turbamento per il pittore (anche in virtù del compiaciuto aprire le porte a quel nutrito stuolo di corteggiatori coi quali, prima del matrimonio con Mahler, Alma non aveva mai voluto essere risolutamente sgarbata), la Schindler, nella sua tardiva autobiografia, fornisce un'interpretazione del dipinto – da lei comunque considerato il migliore dei molti ritratti che le consacrò Kokoschka – che porterebbe a non riconoscere nell'autoritratto

dell'artista i segni di un logorante tormento: Alma insiste infatti sulla fiducia con cui la sposa giace serrata al petto del vento nel mezzo di una tempesta completamente affidandosi all'aiuto del suo sposo; mentre questi, tirannico nell'espressione e promanante grande energia, calmerebbe addirittura le onde con la sua sola presenza.

Mentre dipinge *La sposa del vento*, Kokoschka si dedica anche al dono per il trentaquattresimo compleanno di Alma: si trattava del quarto ventaglio della serie di sette per lei complessivamente realizzati. Oggi non esiste più, dacché – secondo concorde testimonianza fornita da Gropius e da Kokoschka nel 1969 – nel 1915, Gropius, nel frattempo divenuto marito di Alma, l'avrebbe distrutto gettandolo nel fuoco in un momento di ira funesta. Ira non tanto dettata dalla gelosia nei confronti di un amore ormai razionalmente sepolto nel cuore di Alma, quanto piuttosto dalla volontà di proteggere la moglie dal dolore gratuito: per quanto non se ne abbia assoluta certezza, le fonti epistolari sembrano infatti suggerire che – livido per la tormentosa ritrosia dell'amante a viaggio in Italia concluso – Kokoschka avesse velenosamente fatto ricorso ad immagini che stigmatizzavano pesantemente Alma per la vicenda dell'aborto, accusandola di disumana crudeltà sia nei confronti del bambino che nei confronti di suo padre.

Tra tarda primavera ed inverno del 1913, in realtà, è pressoché l'inezienza dell'opera di Kokoschka a riflettere il naufragio del rapporto con Alma. A questo periodo risale, ad esempio, il ciclo litografico *O Ewigkeit, du Donnerwort* (letteralmente: *O Eternità, parola di tuono*), ispirato all'omonima cantata di Bach e per questo noto anche come *Bach Cantata*. Il ciclo viene pubblicato a Berlino da Fritz Gurlitt solo nel 1916 (con una ristampa già nel 1918), ma la sua concezione avviene appunto qualche anno prima. L'ispirazione giunge a Kokoschka il giorno in cui Leo Kestenberg, pupillo di Busoni, suona per lui la cantata in questione. Il testo della BWV 60 (che Bach compone per la XXIV domenica dopo la Trinità), in forma di dialogo tra la voce tenorile della Speranza e quella di contralto della Paura, colpisce immediatamente Kokoschka che riconosce nel duello verbale tra le due personificazioni il riflesso della propria oscillante condizione psicologica durante l'ultima stagione degli amori con Alma. Più tardi, scrivendo del periodo in cui realizzava queste litografie, spiegherà che la loro atmosfera triste fu condizionata non solo dalla sua gelosia, ma dal presentimento irremovibile e cupissimo della prossima sciagura della coppia. In questi mesi, a detta di Kokoschka, le ombre della malinconia avvolgevano sempre più vincolosamente la vita dei due (sia pur nei persistenti momenti di amore ed estasi). Tutto in queste litografie parla della paura di Oskar di perdere Alma, dal *ductus* intrecciato e fitto che rende molto scura la raffigurazione, alla concitazione dei gesti, allo

stravolgimento dei volti delle figure: particolarmente eloquente in tal senso è l'immagine in cui Alma, nei panni della Speranza, siede sopra il sepolcro di Oskar, che impersona la Paura. Come l'artista stesso avrà modo di spiegare in seguito, l'incisione vuole soprattutto alludere all'ormai conseguita consapevolezza di come radice importante della rovina del rapporto (e quindi della sua disperazione) sia stata la gelosia – troppo spesso davvero malata – dell'artista nei confronti della sfuggente innamorata.

La medesima cantata bachiana, singolarmente, si legherà nuovamente alla figura di Alma nella genesi di una più tarda opera d'arte: nel 1935, Alban Berg fece infatti uso del tema del corale finale della BWV 60 con funzione di citazione nella preghiera funebre del suo *Concerto per violino*, opera che, come già anticipato, il compositore dedicò alla memoria di Manon, figlia di Alma e Walter Gropius, morta l'anno prima.

Ancora sopravvive, invece, il quinto ventaglio, pensato come dono per il Natale 1913. Con colori estremamente luminosi Kokoschka rappresenta una sequenza di sogni infranti: l'epifania di Alma, come angelo con ali fiammeggianti annunciante una gravidanza a lui assopito sotto una pianta brutalmente potata e senza germoglio; la sua energica ed efficace capacità di sottrarre l'amata dalle perigliose seduzioni della mostruosa società viennese (da cui Alma fu invece fatalmente attratta assai più che dalla genuina selvatichezza dell'artista); la condivisione di un autentico talamo matrimoniale. A separare le scene maggiori sono ancora bande decorative ad intreccio che, variamente dimensionate, eminentemente insistono sulla denuncia della soffocante ipocrisia viennese: è una denuncia che si coglie soprattutto nella larga fascia a dominante grigia sulla destra, dove un albero fronzuto e un gallo sono minacciati dalle spire di un serpe e dalle maldicenze di due loschi figure²⁴.

Realizzato per il trentacinquesimo compleanno di Alma subito dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, il sesto ventaglio ci mostra un artista talmente sconvolto per il rovinare della sua vicenda amorosa da interpretare il dato obiettivo della catastrofe bellica (concretamente presente nelle zone marginali del ventaglio) come triste metafora della sua guerra personale. Asse dell'intera composizione è la giovane e bionda Alma che, con in braccio un agnellino simbolo di pace (ma col viso d'un piccolo Kokoschka e quindi nuovamente allusivo alla vicenda dell'aborto), si para tra un giovane cavaliere con la lancia in resta (un san Giorgio che ha il fresco volto infantile d'un Parsifal e le sembianze di Kokoschka) e un mostro a tre teste (metafora d'ascendenza

²⁴ Sul gallo come cripto-autoritratto di Kokoschka, cfr. nota 23.

apocalittica della società “bene” che sta sottraendo Alma ad Oskar). Il mostro ha teste umane differentemente connotate: Kokoschka voleva dunque riferirsi a personaggi riconoscibili da parte di Alma a cui Alma, differentemente che a lui, concedeva una frequentazione assolutamente libera ed intensa. Molti i nomi maschili che fanno capolino nell’epistolario di Alma di questo momento; tra di essi va senz’altro segnalato Walter Gropius, con il quale Alma riprende a corrispondere nel maggio 1914, dopo anni di quiescenza del rapporto, e che Alma sposerà nell’agosto dell’anno successivo, durante un congedo dell’architetto dal fronte presso il quale combatteva.

Datato 1914 ma probabilmente di poco anteriore alla sua partenza come volontario per il fronte nell’aprile del 1915, il settimo ventaglio fu concepito come dono d’addio per la donna che ancora si amava con fervore ma che si era ormai realizzata non più compagna del proprio viaggiare. Per quanto il pittore rimanesse effettivamente molto colpito dalle scene d’addio durante la mobilitazione, il suo patriottismo non ebbe quasi nulla di reale: la sua decisione di arruolarsi come volontario – oltre ad essere fomentata da Alma che, continuamente rimproverandolo di vigliaccheria, cercava in realtà di disfarsene quanto prima e definitivamente – scaturì certo dal desiderio di ritrovare, in una morte da eroe per la propria patria, quella dignità e quella pace che la passione distruttiva per Alma aveva completamente compromesse. L’artista vende quindi *La sposa del vento* – quella prova d’amore che Alma gli aveva richiesta, ma che non gli era valsa ad ingraziarsi né Vienna né l’amata – e con il ricavato si compra il cavallo che gli avrebbe consentito di arruolarsi nella cavalleria austriaca. Nel dono estremo per Alma prevalgono le scene di devastazione della guerra in cui sono coinvolti anche il bimbo mai nato dei due (rannicchiato sulla destra) e Kokoschka stesso che, profeticamente, si rappresenta disteso gravemente ferito sulla sinistra: alla fine dell’agosto del 1915, la vita dell’artista sarà davvero in pericolo per gravi ferite da arma da fuoco al viso e vulnerazioni da baionetta ad un polmone. In una cornice desolante che registra col gesto elementare ed espressivo d’un fanciullo la realtà di donne e bambini lasciati alla fame e alla povertà di città che vieppiù si convertono in cimiteri in espansione, Kokoschka colloca l’estrema apparizione di Alma: è la figura femminile che si china verso l’artista inginocchiato, abbruciato ed abbruttito dalla guerra. Ma è un’Alma che Kokoschka sa non corrispondere più ad altra realtà se non a quella del sogno del moribondo che, atterrito nel furoreggiare della battaglia, verrà forse visitato dal rosato ricordo d’un amore che, conclusosi in nera amarezza, aveva pure regalato all’artista le dolcezze più grandi della sua breve esistenza.

Subito dopo il capodanno del 1915 Kokoschka parte per il durissimo addestramento presso il Wiener Neustadt; Alma che, nel frattempo era diventata

amante di Gropius, entra nello studio di cui l'artista stesso le aveva affidate le chiavi per far scomparire le sue lettere. Mortalmente ferito dal doppio tradimento, il 24 aprile 1915 Kokoschka, nonostante non avesse ancora terminato il suo tirocinio militare, chiede di essere spedito sul fronte russo.

L'estremo indebolimento psico-fisico portatogli dalla guerra, salvò Kokoschka dalle pulsioni autodistruttive. Durante la lunga convalescenza a Dresda, egli trovò il modo di esorcizzare in maniera "artistica" il fantasma di Alma rivedendo in chiave autobiografica il mito di *Orfeo ed Euridice*: prodotto tra i più significativi di quella che fu l'espressione letteraria della creatività di Kokoschka, il dramma, rappresentato per la prima volta a Francoforte nel 1921, metteva in luce come per Orfeo-Oskar fosse stata del tutto impossibile la resurrezione di Euridice-Alma. E per un duplice motivo: l'amore che la donna portava al regno delle ombre più che a quello dei vivi (fuor di metafora, l'attaccamento eccessivo di Alma all'ingombrante fantasma di Mahler) e lo sguardo carico di passato che l'uomo getta alla perduta sposa nel tentativo di recuperarla (fuor di metafora, l'ossessiva colpevolizzazione con cui Oskar pressoché quotidianamente stigmatizzava Alma per la vicenda dell'aborto).

All'elaborazione tragica, fece seguito la parodia: nel 1918 l'artista intraprende una convivenza di qualche mese con la "donna silenziosa", ovvero con un bambolotto che, con le fattezze di Alma e di dimensioni al vero, Kokoschka s'era fatto fabbricare *ad hoc* da Hermine Moss, rinomata artigiana di Monaco specializzata nella manifattura di bambole. I quotidiani rituali che l'ancora non-pacificato artista faceva ruotare attorno al suo feticcio – dalla mattutina vestizione con gli abiti più eleganti, al pomeridiano giro in carrozza, alle serali rappresentazioni a teatro – andarono progressivamente svuotandosi di significato, fino al giorno in cui il finalmente rassegnato Oskar organizzò una festa d'addio per il mostruoso surrogato della "sposa del vento" che, nell'ubriacatura generale, venne abbandonato decapitato in giardino nottetempo per poi essere piamente raccolto il mattino successivo dagli addetti alla nettezza urbana. Del grottesco bambolotto non serbiamo dunque oggi che le molte espressionistiche pseudo-nature morte che Kokoschka dipinse mettendolo in posa così come aveva fatto posare Alma per i suoi molti ritratti. Nel 1922, tempo dopo la distruzione del feticcio, Kokoschka così si autoritrae in un olio su tela oggi conservato alla Neue Nationalgalerie di Berlino: ghignante, mentre indica il manichino spogliato disegnato a memoria; in buona sostanza, capace di ridere di se stesso per l'essersi preso tanto sul serio nel rapportarsi – alla maniera di un Pigmalione alla rovescia – ad un oggetto tanto ridicolo. Sorridente, dunque; e, quindi, finalmente sereno.

Anche Kokoschka poteva finalmente incamminarsi per sentieri diversi da quelli rischiarati dal lume di Alma Schindler: ottenuta finalmente una cattedra presso l'Accademia di Dresda, riconoscimenti e commissioni cominceranno ad arrivare. E così anche un nuovo legame sentimentale – quello con la giovane studentessa di diritto d'origine ceca Olda Palkovská – che, nel 1940, verrà ufficializzato in forma matrimoniale.

Anni dopo, tra fine anni Trenta e fine anni Quaranta, nonostante tutto il viaggiare compiuto distanti, non solo il purissimo Kokoschka ma anche la meno limpida Schindler sentiranno la necessità di impugnare carta e penna per ricordarsi reciprocamente la potenza di un sentimento che, sia pur con durata difforme, li aveva entrambi elevati all'eccezionalità e che, con la struggente bellezza del breve tratto percorso insieme e le dolorosamente ingineprite redole più o meno razionalmente elette nella solitaria separazione, aveva comunque significativamente orientato e caratterizzato tutto il loro nomade camminare di dopo.

**

Già in occasione della prima esposizione pubblica del gesso della *Valse* di Camille Claudel, al Salon parisien de la Société Nationale des Beaux-Arts nel maggio 1893, la critica più accorta rilevava come dal sensualissimo inno d'amore idealmente intonato dalla coppia di ballerini allacciati non andassero disgiunte note di mortale tristezza: perduti nell'ebbrezza della loro anima e della loro carne, non si saprebbe dire se questi corpi sì strettamente allacciati – sia pur, in apparenza, ancora nel pieno della giovanile forza vitale – procedano verso pieno l'appagamento dell'amore o verso la totale dissoluzione della morte. La forza che li conduce non si legge su volti l'uno verso l'altro chinati, e a noi nascosti, da questa stessa forza (che li china) e, in alcune varianti in bronzo del gruppo, da un lembo di panneggio che, levandosi dal corpo di lei, avvolge entrambi come un sudario. Dal gruppo scultoreo, cioè, promana lo stesso indissolubile legame tra l'amore e la morte che Baudelaire lumeggia nella *valse mélancolique et vertigineuse* dell'*Harmonie du soir*, il componimento dei suoi *Fleurs du mal* la cui lettura – almeno nel mio sentire – funge da efficace commento poetico alla fruizione della scultura²⁵. Un'ispirazione diretta alla raccolta poetica del 1857, d'altronde, per quanto a mia scienza non sia ancora stata avanzata dalla critica, mi sembra molto probabile: poeta maledetto ma lettissimo, Baudelaire era certo frequentato dalla colta Camille, sorella maggiore dello scrittore cattolico e

²⁵ La poesia è la quarantasettesima di *Spleen et idéal*, prima sezione della raccolta.

diplomatico Paul Claudel; la scultura in questione, inoltre, fu tra quelle della Claudel predilette da Claude Debussy che, suo amico sin dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, allo scadere del primo decennio del Novecento includeva nel primo libro dei suoi *Préludes* per pianoforte una composizione – *Les sons et les parfumes tournent dans l'air du soir* – che direttamente s'appellava a Baudelaire (ed indirettamente, forse, alla Claudel).

Ho comunque voluto principiare il mio discorso sul viaggio d'amore Claudel-Rodin cominciando dall'opera di Camille Claudel (delle molte donne amate da Rodin, forse la sua unica autentica musa) che – in buona sostanza – mi sembra costituire la prefigurazione scultorea della più tarda *La sposa del vento* di Basel: gruppo carico d'ondosa inquietudine, la *Valse* è l'ideale autoritratto dell'autrice che si stringe al suo Rodin nella vertiginosa vigilia della fine del loro rapporto.

Ma chi era Camille Claudel²⁶?

Rarissimo caso di scultrice donna (in Francia l'École des Beaux-Arts viene aperta alle donne solo nel 1897, quando la Claudel ha già trentatré anni ed è già scultrice affermata), Camille si forma nella provincia francese sostanzialmente da autodidatta: spirito libero e fiero, Camille Claudel lascia che siano direttamente l'argilla rossa e la pietra bianca dei boschi della sua Villeneuve ad insegnarle i segreti della materia, mentre ad apprendere le forme è l'osservazione diretta di visi e corpi dei familiari – cui presto si aggiungono lo svettante ambiente pietrificato delle cattedrali francesi e sole, cielo e mare mediterranei sprigionati dalle sculture antiche dei musei. Quando arriva a Parigi nel 1881 è già una miracolosa Minerva uscita armata dal cranio di Giove che, l'anno successivo, il grande Auguste Rodin con entusiasmo accoglie nel suo *atelier* di rue de l'Université. E non – se non formalmente – per farle da precettore; ma per sfruttarne invece il talento e la straordinaria tenacia lavorativa nell'arduo cantiere della Porta dell'Inferno per il Museo d'Arti Decorative di Parigi (cantiere, come noto, aperto nel 1880 e conclusosi solo alla vigilia della morte di Rodin, nel 1917). Nonostante i ventiquattro anni che li distanziavano (Rodin era nato nel 1840, Camille nel 1864), tra i due si stabilisce immediatamente un'intesa perfetta, fatta di pochissime parole (Camille era una fiera taciturna; e Rodin aveva scarso talento verbale) e di un felicissimo integrarsi nel disegno ideativo come nella prassi scultorea. Tra i due esisteva una vera e propria affinità elettiva sul piano del sentire e dello scolpire, dato che la “selvatica” Camille arriva nel più importante

²⁶ Su di lei si veda soprattutto *Camille Claudel et Rodin: la rencontre de deux destins*, Paris, Musée Rodin & Quebec, Musée National des Beaux-Arts, 2005. Della sterminata bibliografia su Rodin, ricordo almeno R. MASSON, V. MATTIUSI, *Rodin*, Paris, Flammarion, 2004.

dei molti *ateliers* di Rodin con tratti propri al maestro che nessuno poteva averle insegnato: il rifiuto dei modelli di professione, il disinteresse per il dettaglio (e l'interesse viceversa predominante per l'essenzialità del nudo) e il modellato molto irruento della creta. Subito introdotta nel cuore stesso del capolavoro, Camille intraprende con Rodin un percorso di reciproca trasformazione: da questo momento in avanti, le sculture autonome di Camille dimostreranno un'accresciuta sensibilità alla *dynamis* e al modellato michelangeleschi prediletti dal più anziano maestro e molte di esse metteranno a frutto l'amplificazione dell'espressività del corpo umano mediante la sua antiaccademica rappresentazione lacunosa, come già ampiamente sperimentato da Rodin; mentre i nuovi gruppi pensati da Rodin per la sua visione infernale registreranno una crescita di espressività, da mettere senz'altro in relazione con la novità di questa freschissima e tempestosa presenza femminile nella sua vita. Si tratta di gruppi – come il celeberrimo *Bacio* del 1887 – che Rodin prenderà da questo momento ad esporre singolarmente e che, molto spesso (è proprio il caso del *Bacio*, ispirato all'episodio dantesco di Paolo e Francesca), risulteranno esclusi dalla concezione definitiva della porta. È il periodo, questo, di nudi in cui Rodin dimostra di aver maturato una straordinaria capacità di rappresentare ogni tipo di sentimento umano, dalla passione bruciante alla disperazione devastante: la *Cariatide*, ad esempio, colta mentre l'elemento che dovrebbe sostenere le sta crollando addosso, è la creatura accasciata da un qualche peso siderale, l'inarrivabile espressione d'una stanchezza e d'una tristezza mortali, come di chi franato per troppa vicinanza al mistero delle stelle. È la spossatezza espressa da tante figure di Rodin nate per la Porta dell'Inferno, come la meravigliosa *Danaïde*, il cui volto – per dirla con Rilke – “si perde nella pietra come in un pianto immenso”²⁷.

È intorno al 1884 che i due divennero amanti.

Senz'altro un po' confusa, ma soprattutto deliziosamente capricciosa e tremendamente infastidita dall'indole fedifraga di Rodin (che aveva diverse amanti e, a Meudon, una compagna ufficiale, Rose Beuret, da cui non si separerà mai e che sposerà in fin di vita nel 1917), Camille deve aver inizialmente risposto al furioso infervoramento del maestro concedendosi pochissimo, ma quanto bastava ad alimentare speranze ed aspettative di Rodin. Ad una fuga inglese di Camille sembra corrispondere, nel 1886, l'ideazione della misteriosa scultura *Je suis belle*, in cui l'urlo selvaggio dell'uomo che trasporta in braccio una donna apparentemente impassibile, ben esprime tutta la passione portata dal maestro per quella sua pupilla che, apparentemente, doveva resistergli alquanto. L'innamoramento più schietto ed autentico per il suo “maestrone” ha però prove lampanti nei modi di procedere e nelle opere della Claudel. Ci sono in effetti molti

²⁷ Cfr. R.M. RILKE, *Rodin*, traduzione di Claudio Groff, Milano, SE, p. 42.

marmi o bronzi di Rodin anteriori al 1892 che sembrano essere nati da idee abbozzate in terracotta da Camille: è il caso della *Galatea* marmorea del 1889 circa che va senz'altro relazionata con la *Fanciulla con covone*, modellata nell'argilla, circa tre anni prima, da una Camille palesemente memore del gesto del *David* di Michelangelo. Ora: Camille era troppo gelosa delle proprie idee per non aver scientemente – e per amore – ceduto a Rodin il privilegio di usare e modificare opere proprie. Nonostante le tante promesse di matrimonio infrante, inoltre, Camille dedicò a Rodin opere incantevoli come *Sakuntala*: vibranti inni d'amore, cioè, alla maniera tutta femminile, che comporta capacità di perdono e di dono totale di sé.

Alto 190 cm, *Sakuntala* è uno dei gruppi più grandi – e più accuratamente sentiti – realizzati dalla Claudel. Iniziato nel 1886, il gesso viene portato a compimento per la primavera del 1888, tenendo accuratamente lontano Rodin e lavorando in totale autonomia nel proprio studio del 113 di boulevard d'Italie (oggi boulevard Auguste Blanqui). Camille lavora al suo *Sakuntala* soprattutto nel corso del 1887, anno per lei di grande dispiacere per la defezione circa un mancato viaggio in Italia (che, promesso da Rodin, avrebbe dovuto durare un semestre e concludersi con la loro unione sponsale). La leggenda indiana a cui Camille si ispira è ampiamente autobiografica: essa narra del principe Dushyanta che, vittima di un incantesimo, dimentica di aver sposato Sakuntala. La principessa, abbandonata e disperata, si rifugia nel deserto dove dà alla luce il bimbo del suo sposo. Ripescato l'anellino nuziale di Sakuntala nella pancia di un pesce, tuttavia, Dushyanta, recuperata la memoria, si getta senza posa nell'affannosa ricerca della sposa dimenticata – e, quando finalmente la ritrova, tra gioia immensa e timore d'essere respinto, si getta accorato ad abbracciarle le gambe e a domandarle perdono; perdono che, di tutto cuore, lei concede immediatamente. Esposto al Salon del 1888, il gesso fu molto ammirato per lo squisito movimento del corpo della fanciulla che si inarca verso l'amato, esprimendo quel preciso momento in cui l'essere femminile amante, come di schianto, si abbandona totalmente tra le braccia dell'amato (fosse anche il peggior fedifrago, quale effettivamente Rodin era). Un atto d'amore sono anche le aperte citazioni dalla Porta dell'Inferno: il gesto di Sakuntala fa eco a quello di una delle *Ombre* al vertice della porta, mentre diversi corpi di dannato possono aver ispirato l'anatomia tesa ed emaciata del principe supplice. Soltanto nel 1905 Camille tradurrà il gesso nel più nobile e duraturo marmo, dato che la sua richiesta d'un blocco – che gli artisti francesi dovevano sempre indirizzare allo Stato – rimase lungamente inevasa (come spesso accadeva agli scultori, anche affermati): in tale occasione, ormai da anni apertamente ostile all'un tempo amatissimo maestro-amante, la Claudel vorrà rinnegare il fondamento autobiografico del suo lavoro giovanile cambiandone la titolazione in quella più freddamente mitologica di

Vertumno e Pomona. Dopo il successo del 1888, comunque, dimostrando di aver imparato a lavorare per “isolamento” e ri-denominazione come Rodin, Camille ricava immediatamente dal suo gruppo una scultura di diverso soggetto: trattasi del *Salmo*, bronzo oggi al Musée Rodin, in cui il viso di Sakuntala viene isolato e risemantizzato dalla presenza sacrale di una cappa; dopo la rottura con Camille, Rodin, a sua volta, dimostrerà di aver metabolizzato il *Salmo* nel proprio *Pensiero* che, con le fattezze della testa incappucciata della sua musa, sorge dal blocco di marmo appena sbizzato. Il gruppo di Rodin che – in seguito, verso il 1891 – risulta maggiormente condizionato da questo di Camille è invece *L’Eternelle Idole*, in cui Rodin ritrae se stesso inginocchiato di fronte a Camille. Ma mentre Camille intona un inno al reciproco amore (i due visi sono vicini e la donna pende sull’uomo), Rodin intona un solitario inno d’amore ad una musa che – piena di ferite e silenzi – troppo spesso doveva apparirgli distante se non inaccessibile: i visi sono lontani ed è l’uomo a posare, adorante, le labbra sotto il seno della splendida fanciulla che, leggermente ricadendo all’indietro, tende il braccio destro verso il piede che la mano ha trovato brancolando. Rainer Maria Rilke, che di Rodin fu segretario nel primo decennio del Novecento, coglieva in questo strano atteggiamento della ragazza l’eco del gesto antichissimo in cui è assorta la dea dei culti lontani e sanguinari²⁸. E mentre, schiavo della sua Madonna laica, l’uomo, con le mani che giacciono dietro la sua schiena, sembra non voler turbare, con una presa maggiore, il contatto del solo volto che affonda e naufraga ebbro nel grembo che è per lui campo di fiori, lei accoglie il suo devoto con il solo braccio sinistro disteso dacché il suo sguardo senza sorriso che scivola lungo il dorso maschile parla della notte silenziosa che le porta il piede stretto nella mano destra: Camille Claudel era affetta dalla nascita da un lieve claudicare che, come ne accresceva il fascino agli occhi degli uomini fatalmente attratti dalla sua bellezza acerba e selvatica, aveva sempre costituito per lei motivo di cruccio, elaborato per via di crescenti asprezze di carattere ed insularità.

L’umanamente difficilissimo ma artisticamente felicissimo sodalizio entra in crisi agli inizi degli anni Novanta: nel corso delle estati del 1891 e del 1892 Rodin affitta le stanze d’un castello nei pressi di Azay-le-Rideau, nella regione di Tours, sia per studiare i tipi locali in vista dell’esecuzione del suo *Balzac* sia per potersi dedicare esclusivamente alla sua musa, lontano dagli occhi della gelosissima Rose e dei parigini curiosi e pettegoli. L’epistolario dei due amanti (e dei loro familiari) è comprensibilmente molto ellittico ed oscuro circa l’episodio, per cui non è stato mai possibile chiarire se nel 1891 piuttosto che nel 1892, e se spontaneamente piuttosto che per decisione di Rodin, Camille perse un bambino.

²⁸ Cfr. R.M. RILKE, *Rodin*, cit., pp. 35-36.

Comunque profondamente ferita nella sua femminilità, Camille non perdonò mai i lunghi periodi di silenzio ed abbandono durante i quali lo scultore rientrava a Meudon perché il suo legame quasi istituzionale con Rose non avesse a naufragare. Alla fine del 1892, dopo un'altra fuga londinese, Camille pone a Rodin l'*ultimatum*: se lo scultore non avesse definitivamente lasciato la Beuret e non avesse immediatamente sposato lei, tra i due non sarebbe più esistito nessun tipo di legame, né sentimentale né professionale. Sia pur profondamente innamorato della sua musa (e fino alla morte), Rodin era terrorizzato dalle pieghe violente dell'umbratile carattere di Camille e non ebbe cuore di lasciare la compagna storica, cardiopatica e madre di un figlio alcolizzato (da lui peraltro mai riconosciuto). I due non si rivedranno più in seguito: e se questo significherà per il più anziano maestro profonda e dichiarata sofferenza emotiva che lo porterà a indagare nuove vie creative ed all'apoteosi della successo e della gloria (anche mediante la sublimazione della musa perduta), per la non ancora trentenne Camille avrà invece inizio una drammatica discesa agli inferi senza possibilità di riscatto finale. La Claudel risponderà infatti alla non dichiarata frustrazione di essere stata rifiutata come madre e come moglie, con la fatica di un lavoro scultoreo condotto integralmente da sola: Camille non voleva collaboratori e, se è vero che qualche marmo di Rodin pure si deve allo scalpello del maestro, nessun lavoro della Claudel fu mai avvicinato da praticante di sorta. Dal 1892 al 1899 la scultrice regge allo stress psico-fisico grazie al momento di felice ispirazione e al consenso della critica: si smette di parlare di lei come una semplice propaggine del grande maestro, dato che – accanto a pregevoli lavori che senz'altro risentono di Rodin – Camille si dimostra capace di battere strade che nulla hanno da spartire con quelle del protagonista della scultura francese di fine Ottocento. Con gli inizi del nuovo secolo, però, l'affaticamento e la miseria (causata anche dall'effettivo inaridimento della vena creativa e dal conseguente quasi esclusivo dedicarsi alla traduzione marmorea delle opere giovanili in gesso) portano alle mostruose sembianze della follia le mai tramontate ombre di troppe ferite mai neanche tentate di curare: con il 1906, convinta di essere vittima, non più della sola Rose (che nel 1892 le avrebbe sottratto il “suo” Auguste), ma dello stesso Rodin (che avrebbe sempre fatto man bassa di ogni sua idea), Camille prende e distruggere gran parte dei suoi disegni e delle sue sculture; nel 1913, quando la Claudel viene internata in manicomio con la diagnosi di paranoia, il suo *corpus* è ridotto all'ottantina di opere a tutt'oggi conservate. Dall'asilo di Montdevergues (nei pressi d'Avignone) Camille non uscirà che da morta trent'anni dopo, nell'ottobre 1943 quando, abbandonata dalla sua famiglia anche nel sacro momento degli addii, il suo feretro verrà accompagnato alla fossa comune solo da qualche timorata e pia monachella. Rodin – che pure aveva continuato a sperare nella sua guarigione e, anche prima dell'internamento, aveva fatto di tutto per sostenere

artisticamente ed economicamente Camille – era morto da più di un quarto di secolo. Per l'amatissimo fratello – “*mon petit Paul*” come la Claudel continua a chiamare lo scrittore e diplomatico ormai affermato anche nelle sue lettere dall'asilo – già poco dopo la rottura con Rodin, andare a trovare la sorella era diventata una sofferenza che, nel corso dell'internamento di Montdevergues, Paul non si risparmiò che una decina di volte in trent'anni: gli scritti di Paul Claudel confermano in effetti quanto anche le fotografie lasciano intuire; come già poco dopo i trent'anni, cioè, il volto gentile di Camille andasse progressivamente gonfiandosi e abbruttendosi, come se, anziché lambirlo, la vita l'avesse travolto.

La riscoperta critica dell'opera e della figura di questa scultrice, sì mirabile ed altrettanto negletta, non è principciata che trent'anni fa.

Nel corso dell'estate del 1892 – l'ultima che passeranno insieme –, Camille licenzia opere che, discostandosi più o meno sensibilmente da Rodin, costituiscono il riflesso artistico di una volontà di distanziamento emotivo: approntata la versione definitiva della *Valse* passando dalla quasi completa nudità alla maniera del maestro all'introduzione di un rabescante panneggio che già apre sul liberty caro a successive manifestazioni della scultrice (come nel gruppo aneddótico *La vague*, lavoro in marmi colorati di piccola scala, dedicato a tre bagnanti sorprese da un'onda), la Claudel si abbandona ad una delle sue migliori prove ritrattistiche. Ritrattista sempre di grande talento, capace di combinare nel giusto equilibrio suggestioni dal Rinascimento fiorentino, dal Barocco e dal Rococò francesi oltre che, ovviamente, da Rodin, con la cosiddetta *Petite châtelaine* (ritratto di Madeleine Boyer, nipote di sei anni di Madame Courcelles, la padrona del castello in Turenna che era stato affittato da Rodin) Camille Claudel crea una superba icona della grazia infantile; un'immagine tanto viva (specie nello sguardo acuto) e tanto tenera (specie nel morbido sfumato dell'epidermide, valorizzato dal più contrastato chiaroscuro dell'acconciatura variamente studiata nelle diverse versioni) che questa *Piccola castellana* sembra il vagheggiamento di un qualcosa che, amato, si è perduto per sempre e che si vuole trasfigurare in marmorea icona imperitura. Nella stessa estate in cui nasce questa graziosissima bimba dalle superfici tanto levigate da sublimare in luce la materia, Rodin, agli antipodi di queste opzioni di stile, lavora indefessamente alle superfici frastagliate e vibranti dell'antigraziosissimo *Balzac*.

A partire da queste date, quando Camille abbraccia il registro antigrazioso di Rodin, è con aperta volontà di vendetta: al Salon del 1893, accanto alla *Valse*, viene presentato il gesso di *Clotho* che, sotto le mentite e ripugnanti spoglie mitologiche della parca che fila lo stame della vita, altro non è che un cripto-ritratto (ricercatamente demolito dalla vecchiaia) di Rose, divenuta l'icona femminile da demolire per via artistica nel disperato tentativo di liberarsene.

Il frutto più sublime della rancorosa solitudine in cui la vulnerata Camille si rifugia dopo essere stata ripudiata da Rodin è, comunque, l'*Age mûr* dove, sotto mentita spoglia allegorica (come già in *Clotho*), sono messi in scena i tre protagonisti di una tragedia reale: l'allegoria illustra la verità lapalissiana dell'uomo che, sia pur senza troppo entusiasmo, cammina ineludibilmente avanzando nel tempo; egli si lascia quindi alle spalle la giovinezza che lo vorrebbe trattenere (e verso di lei si volge, con espressione dolente sì, ma anche con gesto già snerbato), mentre si fa abbracciare dalla vecchiaia. Nell'uomo, ovviamente, va ravvisato uno sbarbato Rodin, Camille è la giovane supplice (con occhi sbarrati, narici dilatate e labbra schiuse al lamento) che, inginocchiata a terra non riesce a trattenerlo, e la vecchiarca cascante che porta via il rassegnato pusillanime è Rose.

Cambia, rispetto alla *Valse*, la partner di Rodin. Ed è ora questa nuova partner ad essere qualificata, da ventosi veli, come "sposa del vento": la nuova partner è la vecchia Rose, non più la giovane Camille, ch  il vento ha eletta come propria sposa la compagna pi  improbabile e ha invece abbandonata allo schianto a terra la ventosa sposa che avrebbe potuto magnificarne il volo. Camille esprime il cambiamento di prospettiva dello sposo di molto mutando composizione e ritmo: nella *Valse* le due figure si fondono in una e suggeriscono il movimento di un'elica, di una spirale che s'avvolge lungo un asse verticale (obliquo, anzi, per amplificare il senso di *dynamis*); nell'*Age mûr* le tre figure sono ben distinte (nella loro sostanziale insularit  di sentire) e il movimento del gruppo, non pi  altrettanto accelerato, si compie su un vettore orizzontale e non pi  tendenzialmente vertical-obliquo, con netta distinzione tra l'abbozzo di volo di Rodin-Rose e la parte "in caduta" di Camille.

Ideato a partire dal 1893, il gesso viene esposto con successo al Salon de la Soci t  Nationale des Beaux-Arts nel 1899. Rodin – che, prima di vederlo, si stava segretamente adoperando affin  lo Stato ne pagasse una versione in marmo o in bronzo – ne risulta mortalmente ferito. E, per una volta, lascia cadere il proprio appoggio ad un'iniziativa a favore della valorizzazione di Camille.

Tutt'altro che terapeutico, il compimento di questo gruppo, tuttavia, rende Camille psicologicamente vulnerabilissima: avendo lavorato in totale solitudine per pi  di un lustro sulla sua ossessione, la Claudel del 1899   ormai pericolosamente agorafobica e violenta. Brutalmente interrotto il suo viaggio d'amore con Rodin,   la follia che ha cominciato a percorrere tutte le vie interiori della musa – fino a devastare la bellezza d'ogni paesaggio fisico e psichico. Per sempre pietrificata nel suo movimento di precipitare implorando, la giovinetta de l'*Age mûr* costituisce, ad un tempo, l'immagine di uno stato contingente che la grintosa e talentata Camille credeva di poter superare e la sinistra previsione (continuamente rimossa) della sua condizione finale. Camille si autoritrae nuda, in procinto di

cadere: e tale – vulnerabile e implorante l’aiuto di chi si sottrae – rimarrà anche dopo la morte di Rodin e della sua Rose. Come ben documentano le sue lettere scritte da Montdevergues, sarà al suo “*petit Paul*” – ormai uomo maturo, molto umanamente preoccupato d’uno scandalo che ne compromettesse la carriera – e alla madre Louise – che mai l’aveva amata – che l’eterna implorante rivolgerà le sue vane suppliche perché le venga resa la libertà.

Se Alma Schindler rinuncerà al suo più genuino vento interiore – la sua creatività musicale – per farne il profumo dei venti da lei, di volta in volta, più o meno intensamente amati, Camille Claudel non potrà invece mai rinunciare all’impetuoso soffiare della sua vocazione scultorea che, inizialmente mirabilmente innalzata dall’unico vento da lei amato, finirà con l’esserne vittima. Altre muse d’artista avranno vicende drammatiche paragonabili a quella della fanciulla triste che portò alla potenza del canto l’arte di Rodin: si evocava, nelle battute incipitarie del mio intervento, la figura della Aleramo in balia della passione per il genialissimo e folle Campana; si può ora accennare di sfuggita a Françoise Gilot, compagna di Picasso nel periodo di Antibes che, del devastante dongiovannismo di Picasso, ha lasciato lucidissima testimonianza, nel 1964, nel libro *Vivre avec Picasso*. Se la prima incespicò nella follia, il sodalizio pittorico cui la seconda aspirava fu intralciato dall’egotismo congenito dell’artista di genio. A differenza della Claudel, però, si trattò di muse-artiste che non conclusero il viaggio d’amore col vento più impetuoso della loro vita rinunciando al viaggiare: il loro vento – come nel caso di Alma – si nutrì di altri amori; e così fu dato all’una di continuare a scrivere, all’altra di dipingere. Camille riparò invece nel rassicurante esercizio dell’arte, sperando di trovarvi riparo dalla vita che l’aveva ferita: dalle sue finestre sigillate all’amore non entrò più alcun alito di vento foriero di semi di rifioritura.

Diceva Paul Valéry nella sua *Piccola lettera sui miti* che gli amori sono l’anima stessa delle nostre azioni. Ed è la nostra esperienza quotidiana che quotidianamente ci dimostra come è l’amore che nobilita il nostro agire dal banale al rituale. Chi vive veramente ama; e chi ama, agendo sul mondo per modificarlo, si modifica – ed è quindi in viaggio.

L’amare e il viaggiare sono quindi esperienze umanissime; e variabilissime, quanto vari sono gli esseri umani. Alle donne che sono state artiste e muse d’artista, come spero sia stato possibile cogliere anche attraverso le esperienze di cui ho riferito in tal sede, non pertiene un paradigma omogeneo di viaggio: ogni viaggio è ovviamente diversissimo, anche se ad omologare il viaggio delle muse d’artista c’è l’intensità dell’esperienza-limite, occasionata dal “vento” insito in chi per natura è toccato dalla creatività e dalla sua peculiare instabilità.

Concludo la mia dissertazione su quelli che, nel mio sentire, sono i più struggenti tra gli omaggi all'instabilità della sua musa che Rodin ideò dopo la rottura con Camille, idealmente continuando ad accompagnarsi a lei nel suo viaggio (forse anche per sottrarla, con i magici poteri dell'arte, alla morte anticipata del ritirarsi dalla vita).

Dopo il 1892 e fino al 1913 almeno, non potendo più lavorare su un viso che concretamente gli si sottraeva (e che il tempo e la malattia stavano comunque sfigurando), Rodin evoca il volto freschissimo della fanciulla ventenne di cui si era invaghito e che subito aveva ritratta: un viso senza sorriso ma diafano, con la tenera pienezza d'una santa di Chartres, che lo scultore piega all'allegoria (come ne *Il pensiero*) o fa protagonista di ritratti veri e propri, in cui Camille appare nella condizione di donna fragile minacciata dalla follia o già malata e profondamente snerbata dalla malattia. Le opere-ritratto sembrano essere nate eminentemente per il bisogno e l'uso personale di Rodin; per questo, poco note ai contemporanei dello scultore, sono invece le più vicine alla sensibilità di noi contemporanei: è soprattutto il caso di due gessi e un marmo conservati all'Hôtel Biron.

In un primo *assemblage* in gesso del 1895 circa, così, Rodin fa eco a versi di Alfred de Musset in cui il poeta francese paragona gli attacchi della follia ad una mano gigantesca che, improvvisa, afferra la fronte da dietro. La datazione di questo ritratto immaginario di Camille è fatta coincidere con quella del gesso de *La mano di Dio*: per concepirla Rodin sfrutta la mano (non casualmente) destra di Pierre de Wissant, il personaggio de *I borghesi di Calais* di cui, nel ritratto di Camille, in modo egualmente non casuale (in considerazione della tradizionale valenza negativa assegnata al lato mancino del corpo), egli sfrutta l'enorme mano sinistra per rappresentare la follia che minaccia la tenerezza di Camille. Per amplificare l'impressione di fragilità, lo scultore sceglie di non livellare né le suture né le irregolarità della maschera in gesso dell'amata (ricavata da un perduto busto in terracotta).

Verso il 1910, quando la furia distruttiva della Claudel aveva già cominciato a far strage delle opere di una carriera di folgorante e sfortunata precocità, Rodin, con *L'adieu*, torna sulla medesima maschera di Camille. Questa volta opportunamente levigata in forma di ritratto compiuto, essa viene combinata con due mani di reimpiego: mani piccole che, studi di Rodin relativi ad altri soggetti femminili, vengono qui immaginate come organiche alla figura. Imprigionata nella sua sciarpa di gesso, Camille sta prendendo congedo dal suo innamorato e lo fa, delicata e commovente, mandandogli un bacio con le piccole, rachitiche mani – ché, per cuori sul punto di schiantarsi, il contatto fisico labbro-labbro davvero è troppo. Prende congedo; ma, con la sua aria di scricciolo moribondo, sembra in realtà sussurrare: "*Ne me quitte pas*", "Non mi lasciare". E

a Rodin non riuscì effettivamente di lasciare questa toccante faccia silenziosa, con le sue mani sofferenti fino al 1913, quando gli fu comunicato l'internamento. Il gesso effimero dell'*Addio* diventò allora il duraturo marmo de *La convalescente*. È il congedo del grande Rodin dal viso della sua piccola Camille: il messaggio di speranza affidato all'eternità dell'arte nel momento della più cupa, ma pur sempre effimera, umanissima disperazione. L'ultima dichiarazione d'amore del vento alla sua sposa: la notte calata su una mente che s'è conosciuta così lucida non sarà che condizione transitoria. Anche se la tempesta l'ha tanto indebolita da non consentirle che l'invio d'un flebile bacio con mani svigorite, la convalescente è una donna ormai guarita. E il bacio che manda non è più straziante richiesta che frena il viaggiare, ma è il dono gratuito di chi – ancora capace di amare – augura buon viaggio a chi ama.