The background of the book cover is a painting. It features a large, flowing, golden-yellow fabric that dominates the left and center. To the right, a woman's dark, curly hair is visible, tied with a red ribbon. The background is a deep, clear blue sky. The overall style is classical and elegant.

Elisabetta Rasy

LE DISOBBEDIENTI

Storie di sei donne
che hanno cambiato l'arte

LE SCIE | MONDADORI

Il libro

Che cosa unisce Artemisia gentileschi, stuprata a diciotto anni da un amico del padre e in seguito protagonista della pittura del Seicento, a un'icona della bellezza e del fascino novecentesco come Frida Kahlo? Qual è il nesso tra Élisabeth Vigée Le Brun, costretta all'esilio dalla Rivoluzione francese, e Charlotte Salomon, perseguitata dai nazisti? C'è qualcosa che lega l'elegante Berthe Morisot, cui Édouard Manet dedica appassionati ritratti, alla trasgressiva Suzanne Valadon, l'amante di Toulouse-Lautrec e di tanti altri nella Parigi della Belle Époque? Malgrado la diversità di epoca storica, di ambiente e di carattere, un tratto essenziale accomuna queste sei pittrici: il talento prima di tutto, ma anche la forza del desiderio e il coraggio di ribellarsi alle regole del gioco imposte dalla società. Ognuna di loro, infatti, ha saputo armarsi di una speciale qualità dell'anima per contrastare la propria fragilità e le aggressioni della vita: antiche risorse femminili, come coraggio, tenacia, resistenza, oppure vizi trasformati in virtù, come irrequietezza, ribellione e passione.

Elisabetta Rasy racconta, con instancabile attenzione ai dettagli dell'intimità che disegnano un destino, la vita delle sei pittrici nella loro irriducibile singolarità. Incontriamo così la giovanissima Artemisia, in fuga dalle calunnie romane dopo un processo infamante, che si fa strada nella Firenze dei Medici ma non vuole rinunciare all'amore. Élisabeth Vigée Le Brun, acclamata ritrattista di Maria Antonietta, che attraversa l'Europa contesa dalle corti più importanti senza mai staccarsi dalla sua bambina. Berthe Morisot, ostacolata dalla famiglia e dai critici accademici, che diventa la *première dame* degli Impressionisti. La scandalosa Suzanne Valadon, amante e modella dei grandi artisti della Parigi di fine Ottocento, che sceglie di farsi lei stessa pittrice combattendo la povertà e i preconcetti. Charlotte Salomon che, quando sente avvicinarsi la fine per mano del boia nazista, narra la sua breve e tempestosa vita in un'unica sterminata opera che al disegno unisce la musica e il teatro. Frida Kahlo, straziata dalle malattie fin dalla più giovane età, che sfida la sofferenza fisica e i tormenti amorosi con le sue

immagini provocatorie e il suo travolgente look.

Tutte loro, negli autoritratti che aprono le intense pagine di Elisabetta Rasy, guardano negli occhi chi legge e invitano a scoprire l'audacia con cui hanno combattuto e vinto la dura battaglia per affermarsi – oltre i divieti, gli obblighi, le incomprensioni e i pregiudizi –, cambiando per sempre, con la propria opera, l'immagine e il posto della donna nel mondo dell'arte.

L'autrice

Elisabetta Rasy è nata a Roma, dove vive e lavora. Ha pubblicato numerosi libri di narrativa e saggistica, tra cui *Posillipo* (Premio Selezione Campiello 1997), *La scienza degli addii*, *L'estranea*, *Memorie di una lettrice notturna*, *Figure della malinconia* e *Le regole del fuoco* (Premio Selezione Campiello 2016). Da Mondadori ha pubblicato *La prima estasi*. Le sue opere sono tradotte in molti paesi europei e suoi racconti sono apparsi in numerose antologie italiane e straniere. Collabora al supplemento domenicale del «Sole - 24 Ore».

Indice

Copertina

Il libro

L'autrice

Frontespizio

LE DISOBBEDIENTI

IL TALENTO E LA VITA

CORAGGIO. Artemisia Gentileschi

TENACIA. Élisabeth Vigée Le Brun

IRREQUIETEZZA. Berthe Morisot

RIBELLIONE. Suzanne Valadon

RESISTENZA. Charlotte Salomon

PASSIONE. Frida Kahlo

Crediti iconografici

Copyright

Elisabetta Rasy

LE DISOBBEDIENTI

Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte

MONDADORI

LE DISOBBEDIENTI

IL TALENTO E LA VITA

Avrei voluto vivere a Parigi nel 1868 quando Berthe Morisot conosce Édouard Manet. È un momento magico, per la pittura tutto cambia, e cambiano anche gli uomini e le donne e i loro cuori. Berthe è bella e riservata, Édouard affascinante e intraprendente. Forse si amano, certamente si attraggono. Ma, qualsiasi cosa sia avvenuta tra loro, quell'amore segreto si è riversato nella pittura di entrambi. Lui le dedica dei ritratti meravigliosi, ma lei non vuole essere soltanto una modella, vuole dipingere, stare dall'altra parte della tela proprio come lui. E ci riesce: sarà presente, unica donna, alla prima celebre mostra degli Impressionisti.

Berthe è la bellissima ragazza dipinta da Manet che guarda davanti a sé con occhi ardenti e in mano un mazzolino di violette su una parete del parigino museo d'Orsay. Ma è anche l'autrice di una celebre maternità laica, *La culla*, qualche sala più in là nella stessa galleria che racchiude tanti capolavori. Tra i due quadri passa una corrente di desiderio che mi ha colpito, non solo per la bellezza con cui accende le opere, ma per il misterioso intreccio di arte e vita nel quale le immagini catturano. È dal fascino della storia di Berthe, la ragazza borghese che ha saputo dire di no agli obblighi e ai divieti della famiglia e della società per diventare una grande artista, che è cominciato il mio viaggio nella costellazione femminile raccontata in questo libro, andando avanti e indietro nel tempo.

Le donne di cui scrivo sono diverse tra loro per epoca, situazione familiare, carattere. Povere o benestanti. Istruite o quasi analfabete. Ma c'è qualcosa di essenziale che le accomuna: il talento e la voglia di non piegarsi alle regole del gioco imposte dalla società del loro tempo. Fragili ma indomabili, hanno saputo difendersi con tenacia dalle aggressioni della vita. Dalla violenza maschile, come Artemisia Gentileschi, stuprata da un amico del padre. Dalle avversità dei tempi, come Élisabeth Vigée Le Brun, esiliata dalla Rivoluzione francese. Dalla ferocia della storia, come Charlotte Salomon in fuga dai nazisti. Dai tormenti della malattia, come Frida Kahlo. Dalla gabbia dei pregiudizi, come Suzanne Valadon e la stessa Berthe Morisot. Nelle loro vite tempestose e luminose, ognuna mi è sembrata caratterizzata da una speciale virtù, un'arma dell'anima per reagire alla prepotenza del mondo circostante.

Virtù faticose, come coraggio, tenacia, resistenza, ma anche altre, in genere considerate vizi: irrequietezza, ribellione, passione.

Quando finalmente sono diventate le artiste che volevano essere, ognuna a suo modo ha rivolto alla realtà femminile uno sguardo diverso e partecipe, capace di raccontarne gioie e ferite come la mano maschile non aveva mai fatto. E ognuna di loro, con la sua energia e indocilità, ha contribuito a cambiare la posizione femminile nella gerarchia artistica, da una eterna periferia al centro della scena.

Marcel Proust rimproverava al critico Charles de Sainte-Beuve di dare troppo risalto alla biografia quando parlava di uno scrittore. La scrittura nasce altrove, sosteneva l'autore della *Recherche*. E come si può negare che la scrittura o la pittura e l'arte in generale nascano in quell'altra vita fatta di tutto ciò che nella quotidianità non trova spazio: amori impossibili, sogni irrealizzati o irrealizzabili, atti mancati, fantasie, visioni? Ma è anche vero che tutti questi meravigliosi scarti è la vita a produrli. L'arte è un'altra cosa, ma la vita è la fonte. La vita delle donne poi lo è moltissimo, piena di divieti, obblighi e desideri difficili, come è ancora e soprattutto come è stata. Le donne che nei tempi passati sono riuscite a diventare delle artiste importanti hanno dovuto combattere una lotta corpo a corpo con il proprio tempo, hanno dovuto superare ostacoli, impossibilità, incomprensioni, condanne. Per questo sono state maestre di disobbedienza.

Ognuna delle mie pittrici, in più occasioni, si è raffigurata in un autoritratto. È un genere della pittura che amo molto: racconta, concentrata nel volto o nella posa, un'anima e un destino, ma insieme li nasconde e invita l'immaginazione e la curiosità a mettersi in moto. Inseguendo le storie di Artemisia, Élisabeth, Berthe, Suzanne, Charlotte e Frida ho cercato di dare vita ai loro autoritratti.

CORAGGIO
ARTEMISIA GENTILESCHI



Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come suonatrice di liuto*, c. 1615-17, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.

L'inverno del 1620 fu particolarmente freddo. Gennaio era stato rigido e

febbraio ancora di più, tutt'intorno a Firenze c'era la neve. I coniugi Stiattesi, però, non se n'erano quasi accorti. Dovevano lasciare la città in fretta e furia, non c'era alternativa. Sulla strada sconnessa e gelata per Prato il marito aveva esitato di fronte ai pericoli del viaggio, ma lei, la moglie, non aveva alcun dubbio che quello spostamento fosse necessario e irrinviabile. Del resto, ai cambiamenti e alle fughe era abituata. Lui poteva contare, come sempre, soltanto sul coraggio e sull'intraprendenza della donna che aveva sposato, per obbligo, otto anni prima.

Gelo, neve, strade che spesso non erano che sentieri scivolosi e accidentati. Gli incidenti non mancarono. Una volta la donna cadde da cavallo, ma riuscì a riprendere l'equilibrio e rimontò immediatamente in sella. Poco dopo, invece, l'equilibrio lo perse il cavallo: la gamba posteriore gli si era piegata sul ghiaccio e stavano per rovinare al suolo, ma lei lo riprese e continuò a trottare come se niente fosse.

Lui, raccontando quell'avventura, scrisse: «Li valse il sapere cavalcare e non conoscere paura di sorte alcuna».

La donna che sapeva cavalcare e che non conosceva nessun tipo di paura era Artemisia Gentileschi. Non aveva ancora ventisette anni ed era una pittrice affermata. Nel suo soggiorno fiorentino era diventata abbastanza famosa da potersi permettere di tornare nella sua città, Roma, da dove era dovuta fuggire otto anni prima. Era dovuta fuggire perché tutti la consideravano una puttana.

Nella seconda metà degli anni Settanta del Novecento, cioè circa mezzo secolo fa, si cominciò a parlare in modo diverso di stupro e di processo per stupro. A parte casi ferocemente criminali come quello del Circeo, dove una ragazza era stata uccisa e un'altra massacrata nel corpo e nell'anima, ci si rese conto che il processo per stupro continuava e completava lo stupro: insinuazioni, offese, insulti aperti nei confronti della donna. L'accusa si spostava dal violentatore alla vittima e la violenza fisica contro il corpo femminile diventava violenza verbale contro la sua persona. Fu più o meno a quell'epoca che lessi gli atti di un processo del Seicento e mi accorsi che in tre secoli non era cambiato quasi nulla. Chi doveva apparire colpevole era sempre la stuprata, non lo stupratore.

Il processo di cui trecentocinquanta anni dopo stavo leggendo gli atti era quello intentato da Orazio Gentileschi, noto pittore, ad Agostino Tassi, altro noto pittore, che aveva stuprato sua figlia nel maggio 1611.

Durante la cupa inchiesta inquisitoria del tribunale pontificio, nella primavera del 1612, Artemisia era una ragazzetta diciannovenne che doveva difendersi da tutto e da tutti, non solo dallo stupratore, ma, nell'ordine: da suo

padre, dai suoi fratelli, dai vicini di casa, dalle ostetriche che le frugavano il corpo, dalla tortura e, naturalmente, dai magistrati del papa-re che la incalzavano con il loro linguaggio paludato e feroce. La Controriforma era nel pieno del suo fulgore e il secolo era stato inaugurato dodici anni prima con il rogo di Giordano Bruno a Campo de' Fiori.

Gli inquisitori usavano un latino curiale dotto e insinuante, però pudibondo, con il quale si scontravano le dichiarazioni sgangherate e spesso oscene dell'accusato e dei testimoni. Ma, e qui stava il fatto eccezionale, la ragazzetta non si era lasciata intimidire. Né zittire.

Apparentemente, tutto era incominciato un anno prima, al tempo dell'incontro fra Artemisia e Agostino, ma non era così. La violenza di cui si trovava al centro aveva un'origine lontana.

Quando sua madre Prudenzia era morta, nel 1605, per l'ultimo di sei parti, lasciando quattro figli vivi e andandosene da questo mondo a soli trent'anni senza troppi rimpianti, sommessamente dolente come era vissuta, la primogenita e unica femmina si era trovata, a dodici anni, a occuparsi della famiglia, a prendersi cura dei fratelli, a badare alle faccende di casa. Ma era un mestiere che non le piaceva affatto. Era cresciuta in mezzo alle fatiche delle donne: gravidanze, parti, morti per parto, interminabili allattamenti e in più maltrattamenti e umiliazioni. Doveva essere quello il suo destino? Dalle disgrazie della vita femminile Artemisia voleva stare alla larga. Le conosceva fin dai primi vagiti ed era intenzionata a difendersene. Ma come proteggersi dalla violenza maschile? Amava suo padre e lo ammirava, avrebbe voluto essere bella come le madonne e le eroine dei suoi quadri. Ma c'era da fidarsi?

Era abituata a stare tra i maschi. I tre fratelli, il padre, i suoi garzoni andavano e venivano nell'appartamento di via Margutta e poi in quello di via della Croce, così come più tardi in quello di Santo Spirito in Sassia. Venivano anche gli amici, che come loro abitavano tutti tra Porta del Popolo e il Tevere. Rimasto vedovo, proprio nel momento della pubertà della figlia, orfana della madre, che avrebbe potuto aiutarla a entrare senza troppe scosse e ferite nel mondo adulto, Orazio aveva cominciato a passare la notte fuori casa con quei suoi compari.

Quasi tutti i suoi amici erano pittori come lui. Ce n'era uno che aveva molto successo, i cardinali se lo contendevano; il suo nome era Michelangelo, ma lo chiamavano Caravaggio, come il paese lontano da cui veniva. Era arrivato un giorno a casa loro per farsi prestare certe ali che gli servivano per un San Giuseppe e forse qualche altro pezzo del costume da far indossare al modello. Orazio aveva un guardaroba ben fornito di abiti da usare per i suoi quadri e, malgrado fosse diffidente e spesso aggressivo verso gli altri, quelle ali forse gliele aveva date volentieri, perché Caravaggio a Roma stava

diventando il re della piazza e anche Gentileschi aveva deciso di lasciare i modi della pittura che aveva imparato da ragazzino – la «maniera», come l'avrebbero chiamata, nata dall'emulazione dei grandi Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio –, per avvicinarsi ai toni drammatici e alle luci, alle ombre, alla precisione tragica e più vera del vero delle figure del pittore venuto dal Nord.

Il carattere di Caravaggio era persino peggiore di quello di Orazio, che era sempre accigliato, brusco di modi e incline ai litigi. Soprattutto ai litigi con chi gli contendeva il lavoro. Per questo proprio insieme a Caravaggio era finito in tribunale. Era il 1603, Artemisia aveva dieci anni. La sua adolescenza si sarebbe svolta tra due processi, da quel 1603 a quel 1612 che avrebbe per sempre cambiato la sua vita.

Era l'ultimo periodo del regno di papa Clemente VIII, al secolo Ippolito Aldobrandini, che era stato chiamato al soglio pontificio nel 1592 e lo avrebbe lasciato assieme a ogni altro bene terreno nel 1605, dopo aver fatto eseguire trenta condanne a morte, tra cui quella di Giordano Bruno e di Beatrice Cenci, la giovane nobildonna romana accusata di aver ucciso il padre che aveva ripetutamente abusato di lei.

Nell'agosto 1603 il rissoso Caravaggio era finito nei guai non per avere alzato le mani, come spesso gli succedeva, ma per parole insultanti e oscene: era stato denunciato per diffamazione davanti al giudice del tribunale criminale di Roma da un altro artista, Giovanni Baglione. Il processo era l'esito di una questione di rivalità professionale a proposito di un certo quadro per il marchese Giustiniani, una gara tra artisti che aveva come soggetto l'amor sacro e l'amor profano, e che era stata alla fine vinta da Baglione. Ma nella sfida Amore era del tutto assente. Caravaggio si era preso una rivincita aiutato da due amici, uno dei quali era proprio Orazio: avevano scritto e diffuso un libello offensivo nei confronti del collega chiamandolo «Giancoglione», che non era neanche il più tremendo degli insulti. In fondo un trattamento abbastanza gentile, considerato che le beghe tra artisti si risolvevano spesso con agguati, scazzottate e coltellate. Di lì a qualche anno Caravaggio sarebbe dovuto fuggire da Roma con l'accusa di omicidio. Intanto aveva litigato con Orazio; le amicizie minate dalla concorrenza non duravano a lungo, le accuse reciproche, i tradimenti, gli insulti infamanti, i processi erano all'ordine del giorno in quel vasto esercito di pittori, architetti, decoratori, scultori che affollavano le strade da Porta del Popolo a Trastevere.

Era quello il mondo brutale dei maschi che Artemisia aveva imparato a conoscere fin da bambina, e ancora di più quando la madre era stata sepolta nella vicina chiesa di Santa Maria del Popolo, la stessa per cui Caravaggio

aveva dipinto due delle sue tele più famose, la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*. Erano uomini che parlavano del sesso cosiddetto «gentile» con prepotente oscenità e dei rapporti con le femmine con una volgarità arrogante, e poi dipingevano bellissime madonne, sante umanamente sofferenti e splendide e gloriose eroine dell'antichità. E angeli, degli angeli salvifici che sostenevano gli esseri umani nelle loro difficoltà.

C'erano tanti angeli nelle loro tele sparse per le chiese di Roma, tutti differenti tra loro, spesso carichi delle fatiche degli uomini come se fossero la classe operaia del cielo: tende da aprire, morti da raccogliere, strade da indicare. Inoltre insegnavano a leggere, sollevavano macigni, sostenevano i feriti, facevano i postini di messaggi delicati. Nei casi migliori volavano, cantavano, suonavano. Nessuno di loro, però, assomigliava a quei tracotanti maschi che li dipingevano. Gli angeli del turpe Caravaggio erano figure gentili, a volte danzanti, come quella che aiuta san Matteo a leggere il suo sacro libro, oppure acrobati che vorticavano sul mondo degli umani per portare la loro benevolenza e il loro aiuto. Più tardi un altro amico di Orazio, Carlo Saraceni, avrebbe dipinto un angelo che assiste san Francesco nel suo riposo estatico suonandogli affettuosamente il violino, in una piccola cella monastica che il disordine degli oggetti quotidiani trasformava in uno spazio intimo e protettivo.

Gli angeli di Orazio erano diversi: anche lui aveva dipinto diverse tele con il santo di Assisi sorretto da un angelo, ma in tutte quelle tele Francesco, più che in estasi, appariva distrutto dalle sofferenze della vita, e l'angelo lo sorreggeva quasi con sforzo e sembrava guardarlo non con ammirazione ma con pietà, contagiato e turbato dalla sua fatica di vivere. Orazio, con i suoi colori un po' fiorentini, un po' romani e, più tardi, un po' caravaggeschi, sapeva essere un perfetto interprete della stanchezza. Sfinito, malinconico, incurvato dal peso di ciò che ha fatto invece di essere fiero e trionfante, è persino il David che contempla la testa di Golia, che il padre di Artemisia cominciò a dipingere in quell'anno che si sarebbe rivelato fatale per il destino di entrambi.

Orazio era arrivato a Roma dalla sua città natale, Pisa, nel 1575 quando era ancora un ragazzino di dodici anni, per imparare il mestiere di pittore. Veniva da una famiglia di artisti, i Lomi. Il padre era un orafo rinomato e il fratello maggiore, Aurelio, si sarebbe fatto apprezzare in Toscana e alla corte dei Medici, a Firenze. Per distinguersi da lui, Orazio aveva preso il cognome materno, Gentileschi, e in pochi anni gli aveva fatto onore: le commesse non mancavano e riusciva a mantenere decentemente la famiglia.

Ma neanche i problemi mancavano. La concorrenza a Roma era terribile e,

a partire dagli anni Dieci del Seicento, sempre più accanita. Stavano arrivando in città, dove ora trionfava il colto papa Borghese Paolo V, artisti da ogni parte d'Europa. Tra i più rinomati Gerrit van Honthorst dalle Fiandre, presto ribattezzato Gherardo delle Notti, dalla Francia invece si era spostato a Roma, in via del Corso, Valentin de Boulogne e in città stava per affermarsi l'astro di Simon Vouet, ma erano tanti anche gli italiani che venivano da ogni angolo della penisola, tra cui il Saraceni, che abitava poco distante dai Gentileschi, in via di Ripetta. Si creavano piccole consorterie contro altre consorterie, nascevano scambi, voltafaccia, effimere amicizie, ripudi e violente ostilità. Il mondo era incerto e traditore, i grandi signori che proteggevano gli artisti erano clienti munifici quanto volubili e suscettibili. Gentileschi aveva bisogno di difendere la sua posizione, con tutti i mezzi di cui poteva disporre. Aveva sperato di consolidare la bottega avviando i tre figli maschi al mestiere dell'arte, ma non gli era andata bene. Erano ragazzini svagati, svogliati e privi di ambizione, e quando vedevano il ciambellaro lasciavano di botto i pennelli per andare a riempirsi la bocca di zucchero.

Quando Artemisia nasce, Prudenzia ha diciotto anni, Orazio trenta. Vivono in via di Ripetta, come è documentato nella loro parrocchia, la vicina San Giacomo degli Incurabili. Ma per il battesimo di quella creatura, che sebbene non sia un maschio è pur sempre la primogenita della coppia, vogliono fare le cose in grande e scelgono l'antica chiesa di San Lorenzo in Lucina. Trovano una madrina e un padrino di buon rango: lui è il nunzio pontificio a Firenze e Venezia, lei una gentildonna che non disdegna di fare un favore a un buon pittore. La signora si chiama Artemisia e questo nome passa, senza pensarci troppo, alla piccola. Forse Orazio non sa la storia di quel nome o forse sì – tutti gli artisti all'epoca dovevano conoscere le eroine dell'antichità –, ma non se n'è curato, non ha preso in considerazione il sortilegio dei nomi. Il nome è un sigillo. L'omonima mitica della piccola Gentileschi era, venti secoli prima, la sovrana della regione della Caria in Asia Minore, moglie del re Mausolo, donna dal carattere appassionato e testardo, che alla morte dell'amatissimo marito (che era anche suo fratello) non solo ne aveva bevuto in una pozione le ceneri, ma aveva convocato tutti i più grandi artisti del tempo per dedicargli un monumento funebre a nessun altro uguale: nacque così il Mausoleo di Alicarnasso, terza delle sette meraviglie del mondo, in seguito andato distrutto con tutto il suo trionfo di archi e colonne ma imperituro nel nome, simbolo della persistenza dell'arte sulle vicende umane. La bambina, crescendo, non poteva far torto alla potente sovrana che le aveva dato il nome. Fu dunque passionale e determinata come lei.

Ma un'altra eroina dell'antichità, ugualmente appassionata e decisa, avrebbe condizionato il destino di Artemisia. Sembra che non avesse ancora

vent'anni quando dipinse il capolavoro che l'avrebbe resa celebre e che sarebbe stato indissolubilmente legato al suo nome: *Giuditta che decapita Oloferne*.

L'ebrea Giuditta, racconta la Bibbia, era una vedova bella e ricca e casta e pia della città di Betulia, messa sotto assedio dal generale assiro Oloferne ai tempi di Nabucodonosor. Dopo trentaquattro giorni di pressione nemica, stremati, privi ormai di mezzi di sostentamento e di armi, gli israeliti avrebbero voluto arrendersi, ma a quel punto entrò in scena la donna. Giuditta convocò gli anziani della città, li rimproverò per la loro scarsa fede in Dio e, armata del suo senso di giustizia contro l'oppressore, del suo coraggio e della fiducia nell'aiuto divino, si fece accompagnare dalla serva Abra nel campo del generale nemico, cui finse di offrire il tradimento dei suoi. Lo blandì e lo illuse, e quando lui, irretito dalla sua bellezza, la invitò a un lussuoso banchetto e la attrasse al letto dove pensava di sedurla, lei aspettò che fosse ubriaco e, come si legge nel Libro di Giuditta,

«Dammi forza, Signore Dio d'Israele, in questo momento». E con tutta la forza di cui era capace lo colpì due volte al collo e gli staccò la testa.

Lo colpì con la scimitarra che Oloferne teneva attaccata alla sponda del suo letto, poi, messa la testa del nemico in un paniere della spesa, raggiunse la serva rimasta fuori a fare la guardia.

Ogni secolo cristiano ha reso omaggio a Giuditta e ogni artista l'ha raffigurata a modo suo. Molto a lungo l'eroina biblica fu considerata una sorta di David al femminile: l'umile contro il potente, la giustizia animata da Dio contro la prepotenza sostenuta dal demonio. Casta e fiera vendicatrice del sopruso appare Giuditta nel gruppo bronzeo di Donatello del 1460: coperta da una pudica veste vedovile, il braccio alzato con la scimitarra in segno di vittoria, tiene per i capelli la testa mozza di Oloferne come un panno sporco. Non mostra sentimenti nell'espressione, che è altera, lontana, rivolta al cielo. Una fanciulla, quasi un'adolescente è, pochi anni dopo, la Giuditta di Botticelli: si muove flessuosa per la campagna, un ramoscello d'ulivo in mano, sorride e pensa alla pace che sta portando; l'ancella, una ragazzina come lei, la segue quasi correndo e sulla testa, come una brocca d'acqua, tiene con disinvoltura la testa del nemico. L'eroina dipinta agli inizi del Cinquecento da Giorgione, serena ed eterea, schiaccia la testa dell'uomo vinto nella stessa posa in cui la Madonna schiaccia la testa del serpente Satana. Più tardi, in uno dei pennacchi della Cappella Sistina di Michelangelo, Giuditta e l'ancella, che vediamo solo di spalle, si allontanano dal corpo riverso dell'uomo decapitato, quasi danzando, leggere come i loro coloratissimi abiti

fluttuanti.

Anche le varie donne dall'aria guerriera che appaiono nelle numerose opere dedicate da Lucas Cranach all'episodio biblico guardano con aria soddisfatta fuori dalla tela, alzando la spada che chiude simbolicamente, come un baluardo, lo spazio dipinto, per nulla emotivamente coinvolte dalla testa che tengono sotto la mano come un oggetto già dimenticato.

Ma agli inizi del Seicento Giuditta sembra uscire dalla storia sacra e solenne cui era appartenuta per entrare nel fosco dramma delle relazioni umane. Nell'ultimissimo scorcio del Cinquecento, alla vigilia del nuovo secolo, Caravaggio dipinge una Giuditta in azione, colta proprio nel momento più cruento della sua missione: dalla gola di Oloferne sprizza il sangue. A fare da modella è una cortigiana romana diciottenne, Fillide Melandroni, entrata nel mondo delle prostitute d'alto bordo grazie alla protezione di uno dei fratelli Tommasoni, uomini d'armi che gestiscono il giro delle donne nel rione Campo Marzio. La ragazza si lega a uno di loro in particolare, Ranuccio, che poi la presenta a Caravaggio. Sette anni dopo, nel 1606, forse per il possesso di Fillide, forse per ragioni di denaro, il sangue che Giuditta fa sprizzare sulla tela si trasforma in sangue vero: Caravaggio litiga con Ranuccio e lo ferisce a morte, per poi scappare precipitosamente da Roma. Nella tela del 1599 Giuditta è altera, si tiene lontana dalla testa che sta mozzando come fosse una faccenda da sbrigare alla svelta, un accollato corpetto le copre il busto di fanciulla; dietro di lei c'è una vecchia che sembra l'antenata delle più orribili vecchie che dipingerà, quasi due secoli dopo, Francisco Goya, torva e oscena come una mezzana. Il fulcro del quadro è la testa del decapitato: un bellissimo ritratto di uomo che muore disperato e infuriato per la sorte che la vita gli ha riservato. Forse, dicono, un ritratto di Caravaggio stesso.

Un autoritratto in una testa mozza compare di nuovo qualche anno dopo in un'altra *Giuditta*. È una tela dipinta intorno al 1612 dal fiorentino Cristofano Allori. Giuditta è una giovane donna bellissima ed elegantissima, i suoi abiti sono di un tessuto lucido e riflettente e morbidamente panneggiato, quanto di meglio produceva allora la fiorentina manifattura delle stoffe della città granducale. Tiene con una mano, lontana dal suo sfarzoso abbigliamento, la testa tagliata di un giovane uomo perso nel pallore di un sonno mortale. Lui, dicono i ben informati della corte, è proprio Cristofano, lei è la sua giovane amante, la Mazzafirra. Il quadro più che alla giustizia biblica fa pensare alla passione d'amore, l'amore fatale per cui si muore. Giovani, superbe e distaccate sono Fillide e Mazzafirra, *belles dames sans merci*, ma un'altra clamorosa Giuditta cambia la scena e le parti in commedia. La dipingerà Artemisia, non ancora ventenne.

La figlia di Orazio, in quell'antro delle illusioni che è la casa-atelier di un artista, si specchiava spesso: con la rara eccezione di qualche vicina di casa e serva di passaggio, era lei stessa l'unica modella che aveva a disposizione. Di Artemisia fanciulla ci sono due immagini, piuttosto diverse fra loro. Non aveva ancora sedici anni quando si ritrasse in una piccola tela che doveva raffigurare *La Pittura*. L'opera faceva parte di una coppia di dipinti di proprietà di uno dei tanti collezionisti romani, di cui l'altra immagine, andata perduta, rappresentava *La Poesia*. Nel 1603 era stata pubblicata l'*Iconologia*, del grande erudito Cesare Ripa, il testo che descriveva le sembianze con cui fin dall'antichità venivano rappresentate le virtù, i vizi, le passioni umane e le discipline artistiche. Benché fosse una ragazzetta che non sapeva né leggere né scrivere, Artemisia si attenne alle regole del libro. La sua Pittura è una fanciulla che corrisponde alle istruzioni del Ripa, secondo il quale la Pittura deve essere «donna, bella, co' capelli negri, e grossi, sparsi e ritorti in varie maniere...». «Terrà» dice alla fine della sua dettagliata istruzione «in una mano il Pennello, e nell'altra la tavola.»

Nella figura rappresentata nell'opera, le caratteristiche sono quelle prescritte, ma il volto è della pittrice. I grandi occhi un po' rotondi sono spalancati come chi guarda il mondo circostante con curiosità e con una sorpresa leggermente apprensiva, la piccola bocca a cuore dischiusa nello sforzo della visione, l'ovale ancora un po' paffuto delle adolescenti.

L'altra immagine è di qualche anno più tardi. Artemisia non ha ancora diciotto anni. Stavolta non è l'artista ma solo la modella: una giovane donna di una sensualità acerba, come se la stagione dell'adolescenza non fosse del tutto finita, lo sguardo perso lontano, in cerca di qualcuno forse, oppure confitto in un sogno, un sogno preoccupante ma così caldo che con una mano cerca di rinfrescarsi agitando un grande ventaglio. I capelli castani un po' spettinati le ricadono in ciocche lungo il viso, sempre molto rotondo; indossa un bel corsetto, collane, orecchini, e tiene una mano sul fianco, come fanno le popolane dei rioni romani quando sono immerse in qualche trattativa nella quale non vogliono farsi imbrogliare. Ha insomma l'aria imbronciata delle belle ragazze che aspettano con impazienza che la vita e l'amore rendano i loro omaggi.

È il 1611. Orazio ha avuto una commessa importante, il cardinale Scipione Borghese lo ha chiamato a decorare il Casino delle Muse nella sua villa a Montecavallo. Di lì a poco quella zona del colle del Quirinale diventerà il più apprezzato belvedere di Roma, ma Orazio e i suoi aiutanti non pensano al panorama. Nella volta devono dipingere delle belle musiciste e delle altrettanto belle spettatrici. Stare arrampicati sulle impalcature per decorare

l'alto soffitto della costruzione è un'impresa faticosa. Nelle pause hanno solo voglia di mangiare e di tersersi il sudore, o di mangiare e bere senza neanche tersersi il sudore. Orazio lascia che Artemisia gli porti viveri e abiti al cantiere, e all'occorrenza si presti a fargli da modella: è lei la fanciulla sensuale che si rinfresca con il ventaglio nella loggia del Casino delle Muse. Il ritratto del padre la ferma in un momento speciale della sua vita personale e artistica. A quell'epoca, infatti, la giovane Gentileschi non è più soltanto un garzone o un'assistente del padre. E con fatica Orazio ha dovuto accettarlo.

Alla morte di Prudenzia, Orazio aveva stabilito, secondo il costume dell'epoca, che l'unica femmina della famiglia, allora dodicenne, si sarebbe presa cura dei fratelli e della casa. Artemisia era diventata presto una bella ragazza, dalle forme precocemente femminili che attiravano occhiate di desiderio, pigra ma dal carattere forte e deciso e disobbediente, tanto che il padre aveva affittato due camere dell'appartamento in cui vivevano in via della Croce a una certa Tuzia perché la tenesse d'occhio. Ma c'era qualcosa in quella ragazza che nessuna Tuzia poteva tenere a freno e che Orazio all'inizio non sapeva come giudicare: ad Artemisia piaceva dipingere. Proprio così: la vera particolarità di Artemisia, ciò che la distingueva dalle altre coetanee e soprattutto dai suoi fratelli non erano il carattere vivace fino alla sfrontatezza o la bellezza, era la sua passione per la pittura. Certo, maneggiare i colori del padre fino a un certo punto era stato un gioco per una bambina circondata da gessi e polveri sfolgoranti dalle mille sfumature, e quel divertimento era continuato quando suo padre le aveva insegnato ad aiutarlo mescolando le tinte, pulendo gli stracci e fabbricando pennelli. Ma presto, molto presto, aveva smesso di essere un gioco o un servizio.

Non sappiamo quale sia stata all'inizio la reazione di Orazio. Era un tiro del destino o una fortuna? Che dei suoi figli solo la femmina avesse ereditato sangue d'artista era un bene o era un male? Orazio forse era sbalordito e confuso, riteneva naturale che il talento passasse, come era successo a lui, di padre in figlio. Ma di padre in figlia? Ed era anche geloso di quella figlia così precocemente attraente, piena di vitalità e di carattere, poco propensa alla mitezza e alla sottomissione femminile, che era diventata l'unica donna di casa perché lui a risposarsi dopo la morte di Prudenzia non ci pensava affatto, di moglie gliene era bastata una. Una donna «pittora»? Era quello il destino di Artemisia?

Che almeno a uno dei frutti dei suoi possenti lombi avesse trasmesso il talento e anche la tradizione di famiglia lusingava Orazio. Ma che quell'unico frutto fosse una femmina era un problema, se non un guaio. Orazio un po' le dava corda, un po' le ricordava anche bruscamente la sua sorte femminile, chiudendola in casa tutto il giorno e non lasciandola uscire con Tuzia se non

all'alba, quando nessuno la poteva avvicinare. Gli faceva comodo usarla da garzone e certe volte l'aveva lasciata scatenarsi per conto suo con i pennelli e le tele, talvolta contento e talvolta accigliato, ma sempre stupito dei risultati. Però non sapeva decidersi. Meglio che sua figlia trovasse un buon partito, bella com'era diventata? Oppure doveva assecondare quel talento – perché sì, era un talento, non poteva negarlo – e condividere con lei tela e pennello? Orazio non riusciva davvero a prendere una decisione. Comunque, iniziò a darle lezioni, meravigliato della facilità con cui la ragazza imparava il mestiere. La concorrenza a Roma era sempre più forte, i suoi figli sempre più sfaccendati. Gli conveniva accettare quella rischiosa vocazione? Fu la vita a decidere per lui.

Tra le due immagini, l'autoritratto in veste di Pittura e la ragazza attraente della loggetta dipinta dal padre, corre il filo nascosto dell'adolescenza di Artemisia, e si annuncia il suo destino di donna.

Con Tuzia, l'inquilina custode, a casa chiacchierano e perdono tempo, ma certe volte Artemisia la dipinge. Per esempio nella *Maternità*, dove la Madonna è una florida popolana con in grembo il bimbo che forse la sta infastidendo con le sue mossette. È una tela perfetta, anche Orazio ha dovuto riconoscerlo e ha smesso di trattare la figlia come un garzone. Ora lei stessa, a sedici anni, ha già un garzone tutto per sé che le prepara i colori e le tele. Orazio comincia a essere orgoglioso di Artemisia che porta commissioni di lavori e soldi in famiglia, ma vuole che Tuzia la sorvegli più attentamente di prima: le donne sono sempre in pericolo, le pittrici ancora di più. È vero che anni prima, nel 1603, è arrivata a Roma da Bologna un'artista che si è fatta onore alla corte pontificia, Lavinia Fontana: anche lei ha imparato a dipingere in casa, con il padre Prospero, poi ha trovato un bravo marito che le fa da assistente e segretario. Ma Lavinia ha un aspetto castigato e una grazia austera, un carattere ragionevole e tranquillo, e nei suoi autoritratti è l'immagine delle virtù di castità e pudicizia che la Controriforma vuole dalle donne. Su Artemisia invece hanno cominciato a circolare voci insinuanti quando ancora era un'adolescente. Dicono che sta spesso alla finestra come una principessa bramosa dei principi di passaggio, anzi, che sta alla finestra a chiacchierare con gli uomini. Qualcuno sostiene che li inviti in casa quando il padre non c'è, malgrado la presenza dei tre fratelli e della sorvegliante. È bella e sensuale, ha un corpo sinuoso e un volto che non si dimentica: un incarnato luminoso, la fronte spaziosa, il naso all'insù, le labbra ben disegnate e una massa di ricci capelli castani, spesso in disordine. E ha grandi mani dalle dita affusolate. Quando dipinge usando se stessa come modella, guardandosi allo specchio cerca nell'immagine riflessa il desiderio che vede

negli occhi degli uomini.

I Gentileschi cambiano spesso casa, trascinandosi poche suppellettili e il bagaglio pesante dei tanti attrezzi del mestiere, i pennelli, i pigmenti, le tele, le tavole e tutti i costumi che i modelli devono indossare, ali, tuniche, qualche saio e le meravigliose stole e stoffe cangianti che catturano la luce, come gli abiti indossati da una elegantissima *Santa Cecilia* che Orazio ha dipinto all'inizio del secolo, o dalla sua flessuosa *Suonatrice di liuto* del 1610. C'è sempre confusione quando si spostano, anche se i tragitti sono brevi, da via di Ripetta a via Margutta, da lì a via della Croce: Tuzia ha due stanze al piano di sopra, collegate con una scala. Ma deve badare ai propri figli e non sempre riesce a sorvegliare Artemisia. Le piace accompagnarla nelle passeggiate. La meta in genere è una chiesa, San Giovanni, Santa Maria Maggiore, la lontana San Paolo, Sant'Onofrio. Nel tragitto, spesso degli uomini girano intorno alla ragazza, forse Tuzia non prende seriamente il suo lavoro di custode, forse Artemisia non si fa custodire. Orazio vorrebbe combinare un matrimonio rassicurante, tra gli altri ammiratori della figlia c'era stato un pittore venuto dal Nord, un certo Geronimo Modenese detto il Modena, che era sembrato interessato, ma poi non se n'era fatto niente. Forse per il carattere di Artemisia, forse per il carattere di Orazio che dava «più nel bestiale che nell'umano», forse per le maldicenze.

Quando si profila l'incarico di dipingere la loggetta nel giardino del cardinale Scipione Borghese con il concerto di Apollo e le Muse, Orazio ha un socio, tale Agostino Tassi, uno che era nato vicino Roma ma che poi aveva fatto fortuna, o comunque si era fatto un nome, nel Granducato di Toscana. Orazio e Agostino in pittura sono complementari, il primo è un campione di ritratti e figure, il secondo un grande esperto di paesaggi e prospettive illusionistiche e, sebbene non sia un artista di primo rango, avrà tra i suoi allievi il giovane Claude Lorrain. Gentileschi gli chiede di «apprire» Artemisia nel suo campo, la prospettiva e le immagini paesaggistiche. Pensa che se la ragazza, che ha una così buona disposizione a imparare, riesce a specializzarsi in quel tipo di pittura, la loro ditta di padre e figlia diventerà più appetibile per i committenti.

Come Orazio, anche Agostino ha un cattivo carattere, però d'altro tipo: lo chiamano lo Smargiasso, è uno che si vanta, litiga, imbrogli. E ci sa fare con le donne. Ci sa fare così tanto che qualcuno sostiene che abbia fatto ammazzare la moglie, a Lucca, perché lei gli aveva rubato ottocento ducati. Dicono anche che vada a letto con la cognata e sia stato processato per adulterio, e che le sue sorelle facciano, da lui dirette, le prostitute. Quando comincia a frequentare la casa di via della Croce non ha ancora trent'anni, è brutto, ma, quando ci si mette, seducente. La diciottenne Artemisia è lusingata

dalle sue attenzioni, forse s'innamora, forse crede alle sue promesse di matrimonio. Anche Tuzia si lascia abbindolare da Agostino, probabilmente per denaro. In un giorno di maggio del 1611, mentre Orazio lavora sulle impalcature della Loggetta delle Muse, Agostino stupra Artemisia.

Apparentemente non cambia nulla. Dal soffitto del Casino del cardinale Borghese la giovane guarda perplessa il futuro che l'attende. Orazio e Agostino lavorano ed escono insieme. A tutta la vicenda non è estraneo nemmeno un certo Cosimo Quorli, furiere del papa, che è un compare di affari e malaffari di Agostino. Non solo Tuzia, anche lui fa da mezzano agli incontri. E va in giro dicendo cose strane: che Artemisia è sua figlia e che anche lui se la vuole portare a letto.

Artemisia lo ha imparato presto, quando la madre è morta e ha dovuto scontrarsi giorno dopo giorno con tutta la brutalità virile del padre e dei suoi amici: con gli uomini bisogna combattere, difendersi e attaccare. Gli uomini sono una minaccia per le donne, e per le ragazzine come lei ancora di più. A soli diciassette anni, ha dipinto un quadro che molti considerano un capolavoro, un episodio tratto dalla Bibbia: *Susanna e i vecchioni*. È la storia di una giovane bella come lei, che due notabili della comunità tentano di sedurre; poi, quando si ribella, minacciano di accusarla di averla sorpresa con un amante. Ma al processo si fa avanti un giovinetto, il profeta Daniele, che riesce a difendere la verità dei fatti e a salvarla.

Probabilmente Artemisia si è osservata allo specchio per raffigurare il corpo di Susanna, che ha i capelli rossicci come i suoi. Quello della giovane insidiata dai due potenti anziani era un tema ricorrente della pittura tra Cinquecento e Seicento, ma Artemisia lo dipinge a modo suo, esaltando non la casta ritrosia della fanciulla, ma il suo gesto di difesa. Nella torsione del corpo dell'eroina biblica c'è sicuramente la dimostrazione della maestria dell'artista nel ritrarre la figura umana, cioè la sfida più impegnativa che un pittore era tenuto ad affrontare, ma anche il desiderio di rappresentare la forza della ribellione ai soprusi: fuoco dell'opera è il baluardo delle braccia che si tendono contro i due personaggi maschili. Quel quadro è una premonizione, ma Artemisia non avrà nessun profeta a proteggerla e intercedere per lei.

Di Agostino crede di potersi fidare, l'uomo è sfrontatamente convincente e rovescia sul suo corpo un desiderio che lei ancora non conosce. Forse ne è incantata, forse non ne avverte il pericolo. La relazione va avanti, lui le ha promesso il matrimonio, le ha anche dato un anello. Soldi mai, giurerà in seguito, e neppure regali costosi: solo un paio d'orecchini a Natale – lei non esce mai senza orecchini – che ha ricambiato con dodici fazzoletti. Artemisia gli dà anche un quadro con una *Judita di capace grandezza*. Non si sa se ci abbia lavorato con suo padre o da sola: comunque, per intercessione del

comune amico Quorli, la tela finisce nelle mani di Agostino, il quale non la vuole più restituire.

Sesso, soldi, truffe. Tutto questo e molto altro verrà fuori al processo: l'amore ingenuo della diciottenne per lo Smargiasso si trasformerà in uno scabroso fattaccio di cronaca che passa di bocca in bocca tra Porta del Popolo e Trinità dei Monti, tra il colle del Quirinale e Trastevere. Fin dal primo giorno dell'indagine del tribunale una cosa è certa: qualunque sia l'esito del processo, da allora in poi tutti considereranno Artemisia una puttana.

Hanno cambiato di nuovo casa, ora abitano a Santo Spirito in Sassia. È lì che la mattina del 12 marzo 1612 un inquirente va a interrogare Artemisia. Nel processo, poi, parleranno parecchie donne: tutte contro la figlia di Orazio. La prima è Tuzia: dice che la ragazza eludeva o rifiutava la sua sorveglianza e che molte volte l'ha vista a letto, spogliata, con Agostino, vestito, accanto. Poi arrivano le levatrici Diambra e Caterina, che le fanno una visita ginecologica: è stata sverginata, sì, questo è certo, ma quando? Non di fresco, dicono le due. Il corpo di Artemisia non ha ancora finito di essere messo alla prova: è il corpo del reato, per una donna tutto si gioca sul corpo. Arriva il momento della tortura e tocca alle mani. Molti anni dopo un pittore francese di passaggio a Roma, François Monastier, resterà incantato dalle mani di Artemisia e vorrà dipingerle. In tutti i ritratti che le fanno, e spesso nelle sue eroine per cui lei stessa fa da modella, le mani sono uno degli elementi più preziosi: eleganti, sottili, dalle lunghe e aggraziate dita. L'artista francese le dipinge mentre reggono con delicatezza e sapienza il pennello: è un omaggio ammirato alla pittrice e a quella parte del suo corpo che tanto significa per la sua arte e per la sua bellezza. Durante il processo, invece, le mani di Artemisia vengono sottoposte alla tortura dei sibilli: cordicelle che stringono e stringono le dita per estorcere una confessione, che spesso arriva solo per far cessare il dolore.

Ma né la violenza cui è sottoposto il suo corpo né la ferocia delle parole che le vengono rivolte piegano la forza di quella diciottenne, la sua energica capacità di disobbedire a ciò che il mondo pretende da lei, cioè pentimento, sottomissione, subalternità. Artemisia non cede.

Quando le chiedono che cosa è accaduto tra lei e Agostino, non ha paura di tradurre la brutalità di quanto ha subito nelle parole che rivolge al giudice. Sono schegge verbali taglienti e avvelenate, tutto ciò che resta, al processo, della sua storia d'amore.

ARTEMISIA: «Non tanto depingere non tanto depingere» mi disse e mi levò
la tavolozza e li pennelli di mano e li buttò chi là chi qua e disse a Tutia

«Vattene via di qui».

AGOSTINO: Io non son stato mai di solo a solo nella camera dove dormiva detta Artimitia né mentre lei era a letto, né in altro modo.

ARTEMISIA: Quando fummo alla porta della camera lui mi spinse e serrò la camera a chiave e doppo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio tra le coscie ch'io non potessi serrarle et alzandomi li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntatomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro che io sentivo che m'incedeva forte e mi faceva gran male.

AGOSTINO: Io non me ne ricordo, non n'ho memoria, perché io ho altri pensieri che questi...

ARTEMISIA: E doppo ch'ebbe fatto il fatto suo mi si levò di dosso et io vedendomi libera andai alla volta del tiratoio della tavola e presi un cortello et andai verso Agostino dicendo «Ti voglio ammazzare con questo cortello che tu m'hai vittuperata».

AGOSTINO: Non me ne ricordo...

ARTEMISIA: È vero è vero è vero tutto quello che ho detto.

AGOSTINO: Non è vero, tu ne mente per la gola...

ARTEMISIA: È vero è vero è vero... è vero è vero è vero.

Agostino sarà condannato, resterà in carcere pochi mesi, poi riprenderà la sua vita di pittore vagabondo rissoso e malavitoso. Però, prima di lasciare i giudici, lui e i suoi testimoni vogliono dare una lezione ad Artemisia: «Detto giovane» dice riferendosi al possibile fidanzato Geronimo Modenese «mi disse che era stato benissimo informato che Artimitia era una puttana ... Lui lo sapeva benissimo che lei era una puttana che c'haveva havuto a fare non solo lui ma sapeva che c'havevano anco havuto a che fare molti altri».

L'8 luglio 1612 Artemisia compie diciannove anni. Il processo è stato un dono crudele. Non ha più nulla. È stata sverginata, parola che in tribunale corre di bocca in bocca: non ha più l'amore, non ha più valore, non ha più un padre. È stato Orazio, denunciando Agostino, a decidere che il corpo e l'anima della figlia fossero esposti a ogni brutale perquisizione.

Perché l'ha fatto? Possibile che durante i mesi di intensa frequentazione con il pittore illusionista sulle impalcature della Loggetta delle Muse Orazio non sapesse o non avesse capito che cosa stava succedendo tra Agostino e Artemisia, che, per stessa ammissione della ragazza, dopo quella sera di

maggio si erano visti più e più volte, lei sempre aspettando che lui si decidesse a prenderla in moglie? È stato un tardivo morso della gelosia a spingere Gentileschi a denunciare Tassi e a vendicarsi così, denudandola in pubblico, anche della figlia?

O è stata invece una questione di denaro? Agostino dice ai giudici che Orazio gli deve dei soldi. Tutti, accusato, accusante, testimoni, parlano di scudi chiesti, prestati, sottratti, mai restituiti. La voglia di denaro scivola sul corpo di desiderio di Artemisia, violenta come l'infamia e la tortura. Oppure è stato invece un quadro rubato il movente della furia di Gentileschi? Il quadro che viene nominato al processo, *Judita di capace grandezza*? Il destino di Artemisia è più che mai legato al destino di Giuditta. Che l'infamia si trasformerà in gloria lei ora non lo sa: è solo una povera creatura offesa, un grumo di rabbia, di umiliazione, di dolore. Ha dalla sua soltanto la voglia di sopravvivere.

Fra i testimoni del padre c'è un certo Giovan Battista Stiattesi, forse un suo pensionante. Anche lui è legato a Orazio da una questione di soldi: un suo cugino, tale Pierantonio figlio di un calzolaio, ha un debito con Gentileschi. In questo caso si trova però un accomodamento: Pierantonio è disposto a sposare in fretta e furia Artemisia appena concluso il processo. Alla fine di novembre si celebrerà il matrimonio nella chiesa di Santo Spirito in Sassia. A dicembre i due lasceranno la città diretti a Firenze, dove Artemisia forse potrà lavorare contando sull'aiuto dello zio Aurelio.

Quando parte per la città granducale con quel marito che a stento conosce, Artemisia è del tutto consapevole che il matrimonio riparatore non ha riparato niente.

Anni dopo, Artemisia avrebbe dipinto un ritratto di Lucrezia, l'eroina romana simbolo dell'onore e della pudicizia: moglie del nobile e austero Collatino, lei stessa nobile e austera matrona romana, era stata aggredita e violata, una notte in cui il marito era lontano, da Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma Tarquinio il Superbo. Nell'immagine che ne dà Artemisia, Lucrezia non ha nulla di pudico: con una mano solleva un seno prosperoso, che le vesti lasciano scoperto, pronta a colpirsi il cuore con il coltello che tiene nell'altra mano. È una donna disperata, furiosa più che offesa, colta in un'intimità drammatica, lontana da ogni immagine idealizzata e astratta di antica virtù. Ma qualcosa nel quadro non torna: il coltello che la deve trafiggere è impugnato dalla mano sinistra invece che dalla destra. Come mai? Perché? Perché, come spesso fa, Artemisia ha preso se stessa per modella: Lucrezia non è che una sua immagine allo specchio. È Artemisia che impugna il coltello.

Di coltello, forse poco prima della partenza per Firenze o forse subito dopo, ne ha già dipinto un altro. Stavolta l'impugnatura è giusta e tutto nel quadro è così perfettamente realistico che molte dame, alla corte di Cosimo II, ne hanno paura. Come prima di lei Caravaggio, Artemisia ha dipinto Giuditta nel momento in cui sgozza Oloferne, non quando se ne va con la serva e la testa nel paniere. Ma, a differenza della Giuditta di Caravaggio, la sua eroina non ha nulla di distaccato, è evidente che non sta compiendo un'opera di salvezza divina, quello che sta facendo la riguarda personalmente. È una donna che sta tagliando la testa a un uomo che giace su un letto, le braccia forti e tese nello sforzo di trattenerlo, le maniche rimboccate come quando ci si prepara alla lotta, le lenzuola insanguinate in un notturno che sembra illuminato solo dai personaggi che lo abitano. Le pieghe degli abiti manifestano una violenta tensione; pieghe dell'anima, come sarà nell'ormai prossima scultura barocca, più che dei corpi. L'ancella non la sta a guardare, fosca e impietrita come la serva vecchia di Caravaggio, ma partecipa all'azione china su Oloferne per tenerlo fermo. Il volto dell'uomo è una maschera di puro orrore, forse perché la sua assassina lo ha afferrato per i capelli mentre affonda la lama.

Artemisia dipinge con cura il letto, che è l'unico arredo della scena. Sa che è questo il luogo dove si incontrano e si scontrano gli uomini e le donne, dove talvolta le donne soccombono, come è successo a lei in un pomeriggio di pioggia, quella pioggia romana primaverile che copre il mondo di polvere e di una illusoria oscurità. Così, nella tela, il letto in cui giace sopraffatto Oloferne non è un semplice giaciglio, ma un luogo primordiale dove la passione che unisce i corpi può torcersi, come un lenzuolo sgualcito, nella distruzione che li separa.

Il rapporto tra Giuditta e Oloferne è ambiguo, erotico e crudele. L'uomo ha invitato la donna vicino a quel letto per coinvolgerla in un rito sessuale, lei lo asseconda solo per trasformarlo in un rito funebre. Giuditta è eroina della vendetta ma anche della seduzione, fino all'immagine fascinatrice e minacciosa che ne darà Gustav Klimt all'inizio del Novecento. Lo sfondo nero, nel quadro di Artemisia, non è un semplice notturno ma un buio più profondo, un'oscurità che viene dall'anima e dall'inconscio stesso delle tre figure rappresentate. È il buio dei sogni, dove il desiderio allestisce i suoi fantasmi. La tela è stretta, forse in anni successivi alla sua realizzazione è stata tagliata, ma indipendentemente dalle dimensioni tutto è concentrato in un claustrofobico primo piano onirico: dai sogni, e dagli incubi, non si può fuggire.

Più tardi, Artemisia dipingerà la stessa scena: i pittori, come allora usava, sono i migliori copisti di se stessi. Lo sfondo è più ampio, la fantesca un po'

più arretrata e Giuditta è elegante e ingioiellata come le dame della corte del Granduca. Un particolare, però, rivela la specifica ossessività dei sogni: il sangue di Oloferne dalla sua gola schizza verso la donna che lo sta uccidendo, a sigillare quel patto che avrebbe dovuto essere erotico e, invece, è funesto.

Ma il desiderio reclama i suoi diritti: l'erotismo, la sensualità, il piacere. Negli stessi anni giovanili in cui dipinge la sua prima feroce Giuditta, gli anni della relazione con Agostino, gli anni dello stupro e del processo, la giovane pittrice dipinge una Danae, protagonista di una favola antica in cui Amore si mescola a Inganno, ma non viene sconfitto. Narra il mito che al re Acrisio di Argo, padre della giovane principessa, era stato predetto che un figlio da lei partorito lo avrebbe ucciso. Il re fece rinchiodare Danae in una torre o forse in una caverna per impedire che venisse avvicinata dagli uomini. Ma Zeus, trafitto di passione, si trasformò in una pioggia d'oro e riuscì a possedere la bella reclusa: dall'amplesso nacque Perseo che, realizzando la profezia, avrebbe poi ucciso il nonno.

Danae era un soggetto ricorrente nei «quadri da camera», quei dipinti di esplicita potenza erotica che i signori del tempo ordinavano per le loro alcove e che spesso, per evitare occhi indiscreti, venivano coperti da una tenda. Così per Ottavio Farnese, Duca di Parma, era stata la sinuosa *Danae* dipinta da Tiziano, colta in un atteggiamento di ignaro riposo, dove tutto l'eros è concentrato nell'espressione invitante del viso, e così per il Duca di Mantova, Federico I Gonzaga, era stata la *Danae* di Correggio, quasi stupita mentre un amorino le sta per scoprire il grembo.

Artemisia presenta la sua *Danae* in un altro modo: come per l'uccisione di Oloferne, non le interessa il prima o il dopo, è l'attimo della vita e della morte che vuole afferrare. Danae è colta nel momento dell'amplesso, quando la pioggia d'oro – Zeus, il suo amante proibito – la invade e la inonda: le monete d'oro attraversano come piccole luci lo spazio anche stavolta scuro della scena, la fantesca più in là, vista di schiena, ignara o forse complice, le prende nel suo grembiule, come fossero frutti, olive da macinare. Danae invece ha gli occhi chiusi e le gambe dischiuse ad accogliere quella speciale pioggia magica che è il desiderio di Zeus, il corpo prospero e candido offerto al piacere del dio e forse al proprio. Le lenzuola del letto in cui avviene l'amplesso presentano le stesse pieghe del letto di Oloferne ma qui sono candide, lei è distesa su un drappo rosso come la passione, che si arriccia sotto le forme della sua figura. Sul volto la beatitudine di un sogno impreveduto ma desiderato. La forza di quell'immagine è tutta nella sua ambivalenza. E ambivalente è anche la fama di Artemisia quando arriva a Firenze gli ultimi giorni del 1612.

Due date si contrappongono nella storia fiorentina di Artemisia: 1612, 1616.

1612. Orazio scrive una lettera alla Granduchessa Cristina di Lorena, madre di Cosimo II de' Medici. Il tono è alterno, orgoglio e supplica si confondono perché l'atteggiamento di Orazio è sempre duplice nei confronti della figlia. Al processo Agostino lo ha accusato di abusare sessualmente di Artemisia, ma Agostino avrebbe accusato chiunque pur di discolarsi. La sua vocazione paterna, però, è davvero ambivalente: è legato appassionatamente a quella figlia bella e piena di vita, ma è geloso e possessivo; vuole proteggerla, ma poi la espone alla violenza del processo. Dopo lo scandalo è riuscito a trovarle un marito, ma sa che Stiattesi è uno squattrinato, senz'arte né parte, malgrado talvolta si professi pittore, e che gli piace spendere; in fondo se l'ha sposata è per liberarsi dai debiti. È consapevole che a Firenze Artemisia potrà contare solo su se stessa. Ha fatto fatica ad accettarlo, ma ormai di una cosa è certo: di quella sua figlia «vittuperata» non si può non riconoscere il talento.

La lettera su questo è esplicita: «Mi ritrovo una figliola femina con altri tre maschi, e questa femina, come è piaciuto a Dio, havendola drizzata nella professione di pittura, in tre anni si è talmente appraticata, che posso dir che hoggi non ci sia pare a lei, havendo per sin adesso fatto opere, che forse principali maestri di questa professione non arrivano al suo sapere». La lettera alla Granduchessa Cristina è il congedo di Orazio dalla figlia.

E Artemisia, qual è il suo congedo dal padre?

Quando arriva a Firenze, Artemisia non deve solo staccarsi dal genitore. Mentre cresceva ha conosciuto violenza e promiscuità, la protervia dei maschi, le loro parole pesanti, le risse, le calunnie, poi l'illusione per il pittore illusionista, il voltafaccia dell'amica Tuzia, il letto sgualcito dalla lotta dei corpi, il peso brutale di Agostino su di lei, il coltello, il dolore, la vergogna, l'umiliazione del processo. Gli sguardi addosso, di voglia e disprezzo. Gli insulti, la tortura delle belle mani che sono il suo unico patrimonio. La bellezza traditrice del suo corpo. È sola, povera, svergognata. Non sa scrivere, a stento sa leggere. Deve dimenticare tutto, non solo suo padre, deve dimenticare l'ambiguo mondo familiare in cui è cresciuta, le uscite all'alba di nascosto, la maldicenza, le offese, la brutta fama che le hanno cucito addosso... Il talento non le basterà, ci vuole dello spirito, del genio.

Per prima cosa cambia nome, prende quello del nonno di cui suo padre si era sbarazzato: a Firenze sarà Artemisia Lomi. Deve imparare a leggere, forse un po' anche a scrivere, deve imparare a parlare con i gentiluomini e le dame che saranno i suoi committenti senza sottrarsi ai loro sguardi curiosi e indagatori, ma senza lasciarsene intimorire, in fondo non saranno peggiori dei giudici che l'hanno tormentata durante il processo romano. Deve trasformare

la vergogna e la rabbia in coraggio e voglia di vivere. E in lavoro: lavorare, lavorare giorno e notte. Lo impara così bene che lo farà tutta la vita: sana, malata, giovane, vecchia, incinta, puerpera con i figli al seno, stanca ma energica. A Firenze le chiederanno di dipingere eroine della storia antica e della storia sacra, ma sotto la sua mano non saranno eroine, saranno donne, saranno lei stessa, nel qui e ora della sua esperienza.

Certo l'eleganza della «maniera» che domina nella città granducale, il virtuosismo dei pittori di cui fa conoscenza non la lasciano indifferente: la lezione di Caravaggio filtrata dalla sensibilità di suo padre è stata la sua scuola, ma lei dai tanti uomini di pennello che la circondano è ormai decisa a prendere, non a farsi prendere. Studia le incisioni di Rubens, ammira l'eleganza luminosa del suo nuovo amico Cristofano Allori, pronta a impadronirsi di quanto le serve, e le basta guardare con i suoi occhi attentissimi per imparare le meraviglie delle linee flessuose e i colori aggraziati dei manieristi. Lo ha fatto in casa fin da bambina, guardava e imparava. Ma nelle sue opere ci sarà qualcosa in più, nelle sue opere metterà la sua passione. Lei sa come dipingere davvero una donna, quelle eroine eleganti e convenzionali che adornano le pareti dei magnifici palazzi fiorentini hanno bisogno di una cura vigorosa di verità. Il corpo femminile è un'altra cosa.

Questo deve essere stato il suo silenzioso programma quando, a diciannove anni, ragazza dello scandalo, arriva alla corte di Firenze, dove la sua storia è conosciuta, e dove per giunta molti apprezzano la pittura di Agostino, pronti a perdonare lo stupratore e non la stuprata. Le bastano pochi anni per realizzarlo.

1616. Artemisia è ammessa all'Accademia del Disegno fondata nel 1563 dal Granduca Cosimo I su suggerimento di Giorgio Vasari. È la prima donna a ricevere tale onore. In quello stesso 1616, alla fine di agosto, una nota documenta che Michelangelo il Giovane, nipote del maestro della Sistina, le salda 6 fiorini per un'opera che le ha commissionato per il soffitto della Galleria a casa Buonarroti in via Ghibellina. Non è un lavoro come un altro. E le è stato pagato particolarmente bene, 34 fiorini, cioè il triplo di quanto ricevevano certi suoi coetanei colleghi maschi per quella stessa galleria. Il tema non potrebbe esserle più congeniale: una figura femminile che rappresenti l'*Inclinazione*, cioè la naturale disposizione a fare qualcosa per cui si è ricevuto un dono, l'arte, la scienza, qualsiasi disciplina dell'estro e del sapere. La figura dovrà tenere in mano una bussola, non un coltello. Poi dovrà essere senza veli: «Una giovane donna che abbia del ardito ... sia nuda ma le vergogna celate», le chiede il dotto committente.

Non è un caso che il nipote di Buonarroti abbia scelto lei: Artemisia è

ormai diventata maestra del nudo femminile. Cosimo II de' Medici l'ha accolta con favore perché vuole continuare la tradizione di mecenatismo e collezionismo della sua famiglia: quando diciannovenne, nel 1609, prende il potere, il clima artistico a Firenze è un po' spento, il Granduca è sospettoso ma soprattutto curioso di ciò che Caravaggio ha fatto a Roma, vuole i suoi seguaci e Artemisia, per via paterna, è tra questi. Inoltre, quella donna è avvolta dal profumo dello scandalo: alle dame e ai gentiluomini della corte questo piace, anche se sono pronti a giudicarla.

Artemisia deve essere all'altezza della complicata storia che si porta dietro: bella, geniale, dannata. Così inietta nei suoi quadri il fascino morboso, l'eccesso, la sensualità che l'accompagnano. Del resto è consapevole che, in fondo, i suoi committenti le chiedono di raccontare nei quadri la propria storia, di mettersi a nudo. Lei è disposta a questa autobiografia per immagini, perché sa che abitare la tela dell'arte non è come abitare la tela della realtà: nella realtà si è costretti a fingere, l'arte, invece, è il luogo della verità. L'iconografia delle sue figure femminili resta a lungo una sorpresa nel mondo fiorentino: donne ritratte in una situazione estrema, qualcuna, come Giuditta o Giaele, sta per dare la morte, qualcuna, come Maddalena, è lacerata fra la terra e il cielo, tutte sono fiere, dolenti ma vigorose, drammatiche ma non piegate, i corpi sono forti, sensuali, seducenti, mai idealizzati.

Ma l'*Inclinazione* per Buonarroti è diversa. Le fattezze di quella fanciulla con i capelli agitati dal vento di primavera, il corpo dai volumi morbidi e aggraziati, l'espressione persa in un orizzonte di speranza è la parte più segreta di lei, il ritratto che lo specchio non restituisce.

In quel 1616 della sua affermazione con l'ammissione all'Accademia del Disegno, Artemisia sa ormai leggere e scrivere, anche se le lettere le detta in genere a uno scrivano, e spesso per chiedere acconti, come quella che invia al suo committente letterato di via Ghibellina per pretendere un anticipo. Gliela invia dal letto, a metà del 1615, perché ha appena partorito un figlio che chiama Cristofano in omaggio ad Allori. Ne partorerà altri tre nei suoi anni fiorentini, e alla prima femmina, nata nel 1617, darà il nome di sua madre, Prudenzia: dei suoi nati Prudenzia, pegno della madre perduta, è l'unica che arriverà all'età adulta, l'unica che, a differenza della Prudenzia troppo presto scomparsa, rimarrà con lei.

Con Buonarroti nipote ha confidenza, ormai. Proprio a casa sua ha iniziato a conversare con i dotti, gli accademici e gli aristocratici umanisti della città, lì è diventata amica di Galileo Galilei, che è entrato all'Accademia del Disegno tre anni prima di lei, lì ha conosciuto il banchiere Matteo Frescobaldi: insieme all'eco del suo talento si sta diffondendo la fama della sua bellezza, che perdurerà a lungo a Firenze se ancora verso la fine del

secolo, nel suo libro sulle vite degli artisti, il letterato Filippo Baldinucci la descriveva come «vaghissima d'aspetto».

Impara a conversare, approfondisce la conoscenza dei classici e delle storie che raccontano e che lei dovrà raccontare a modo suo nelle proprie opere. Qualche volta suona il liuto: liutista bella e pensosa si dipinge in un seducente autoritratto. Non è più la ragazza selvatica e scarmigliata di via della Croce, non è più la derelitta sedotta e abbandonata del processo. È riuscita a trasformare le occhiate maliziose che l'hanno scrutata al suo arrivo in sguardi ammirati, non è più l'ancella artistica di Orazio, non ha neanche più bisogno di un cognome, del padre o del nonno o del marito, è «Artemisia pittrice», come risulta negli archivi granducali. Chiede ricompense elevate per i suoi quadri e spende tutto quello che guadagna in tinte preziose, mobili raffinati per il suo studiolo e abiti per sé, abbagliata dai damaschi, i velluti, le trine delle preziose manifatture fiorentine di tessuti e dalla gara delle grandi dame per accaparrarsi le ultime novità della moda. Spesso lei e il marito si coprono di debiti. Stiattesi è il solito spendaccione buono a nulla, ma, assolto il dovere coniugale e messi al mondo i figli che il cielo, per il tramite di quell'uomo noioso, le manda, lei lo ha addestrato a farle da segretario e assistente.

Non le manca nulla, tranne l'amore, perché alle promesse amorose di quel pittore bugiardo e infame ci aveva creduto. Aveva diciotto anni e come tutte le diciottenni si illudeva che se si ama si è riamati. Tanto che al processo, mentre frugano e torturano il suo corpo e discutono sulla sua perdita verginità, Artemisia nel violento faccia a faccia con Agostino gli mostra una mano inanellata gridandogli: «Questo è l'anello che tu mi dai et queste sono le promesse». A differenza del padre, dei giudici, della folla cenciosa e accanita dei testimoni, ciò che a lei interessa è lo stupro del suo cuore.

Francesco Maria Maringhi era nato lo stesso anno di Artemisia, il 1593, dal nobile Nicolò, alto funzionario e autorevole ufficiale medico. Benché sua madre fosse una donna di un ceto più umile che il padre non aveva mai sposato, il ragazzo era l'unico erede dell'antica casata e, in punto di morte, il padre lo aveva affidato a Matteo Frescobaldi, il banchiere e uomo d'affari che lui stesso aveva aiutato a introdursi alla corte dei Medici. Se, come molti sostengono, è Francesco Maria il giovane ritratto da Simon Vouet in un quadro conservato al Louvre, oltre a essere nobile e ricco il ragazzo era di bell'aspetto, con i capelli neri leggermente arruffati come quelli di un eroe romantico e l'espressione inquieta di chi ha un'indole sensibile e focosa. Frequentava, come tutta l'élite fiorentina, la cerchia di Michelangelo Buonarroti il Giovane e di Galilei, amici e clienti di Frescobaldi, ed era molto legato alla corte granducale. Quando conosce Artemisia nel 1617, entrambi

ventiquattrenni, se ne innamora senza riserve, appassionatamente, impudicamente, come le lettere che la donna gli invia rivelano.

Artemisia gli scrive di sua mano, sono lettere troppo intime per dettarle a qualcun altro. Prima di separarsi da lui, quando all'inizio del 1620 decide di tornare a Roma, gli lascia un autoritratto che accompagna con la preghiera, un po' sgrammaticata, di guardarlo castamente, di non eccitarsi troppo al ricordo di lei:

Vi vorrei pregare con tutto core che su quel mio ritratto voi ci fareste ma con quella cosa che fuse impossibile che sapete che mi promettesti di non fare quello che Vostra Signoria fa, io non mi ricordo se non che è un grande peccato e vorrei che pensaste che vollio bene alla vostra anima quanto vollio al corpo.

Il «grande peccato» della loro passione si dispiega nell'ortografia sconclusionata e ardente dei biglietti e delle lettere che Artemisia gli invia quando sono lontani.

Il giovane gentiluomo, a differenza di Agostino, vuole bene non solo al corpo ma anche all'anima di Artemisia: è una storia d'amore che durerà negli anni, tanto che Francesco Maria seguirà la pittrice nei suoi soggiorni napoletani, fino alla vecchiaia di entrambi. All'inizio però Artemisia teme di diventare di nuovo la donna dello scandalo. Il gentiluomo fiorentino deve apparire agli occhi di tutti, oltre che del marito, un semplice estimatore e mecenate dell'artista: è a lui che i coniugi Stiattesi affidano i due figli sopravvissuti, Prudenzia e Cristofano, quando precipitosamente fuggono da Firenze. È a lui che Stiattesi scrive per raccontare i pericoli del viaggio e il coraggio della moglie e di come sia valente cavallerizza. A lui ancora scrive da Roma, in marzo, per rassicurarlo sulla loro sistemazione in un alloggio dalle parti della Chiesa Nuova e non a casa di Orazio, con il quale, lo informerà in seguito, Artemisia ha violentemente litigato rompendo i rapporti.

Perché fuggono? Per ragioni di debiti, apparentemente. Devono soldi un po' a tutti, per gli anticipi che la «pitturessa» ha preso dalle casse di Cosimo II, ma anche per le spese con il confettiere, con il farmacista, con i commercianti che le procurano gli azzurri lapislazzuli e le preziose lacche di garanza. La situazione diventa insostenibile quando gli ufficiali della Guardaroba medicea appongono i sigilli «a tutte le sue robbe» nella casa e studio di piazza Frescobaldi, come scrive il segretario Gino Ginori al Granduca. Ma la natura avventurosa di Artemisia non è spaventata dai debiti, sa che con il suo lavoro ripagherà i creditori. A farla fuggire è stato un pericolo più grave, la minaccia dell'onda di nuovi pettegolezzi, di offese

come quelle che ha patito a Roma otto anni prima: una domestica di Maringhi, per gelosia, ha messo in giro delle voci sulla loro relazione. Se restassi a Firenze, lei gli scrive, «non avrei pace e no mi parrebbe di potere andare per le strade». Ma, gli scrive ancora, «se Vostra Signoria mi vole favorire quando li è comodo, vorrei mi venisse a vedere e che io n'avarò gusto grande, che già che la gente ha cominciato a dire, è melio che finiscono di dire».

Chiede il permesso al Granduca di tornare a Roma a causa delle «molte mie indisposizioni passate alle quali si sono giunti anche non pochi travagli della mia casa». Poi fugge alla svelta, affidando i beni che le sono rimasti e i figli a Francesco Maria, che li custodirà, figli e beni, nella sua casa di Firenze in Borgo San Jacopo e nella villa di famiglia a Piazza Calda, Fuori Porta a Prato. Il giovane non esita a mettersi nei guai per lei, è coinvolto in una rissa e viene accoltellato, finisce anche in prigione nel tentativo di recuperare alcuni beni della pittrice, poi di tasca sua riacquista le sue «robbe» sigillate. Ma niente lo separa da Artemisia, che da Roma gli ripete il suo amore:

Io ho tanto gusto che voi mi voliate bene che più non si puole immaginare, massimo come mi pare che vostra signoria me ne volia, serbativi sano sano acciò che la veggia presto, che con grande desiderio vi aspetto ... A dio vita mia carissima, senza voi io non so niente e vi bacio le mano che tanto mi piacciono.

Le lettere di Artemisia al suo amante sono le uniche autografe della sua corrispondenza e hanno la forza drammatica e passionale che anima le sue eroine, determinate, fiere, sconvenienti e seducenti. Gli scrive di come vive, della sua nuova casa romana («assai bella e bene in ordine, non ci manca che voi»), del terribile dolore per la morte del piccolo Cristofano, di un quadro importante da terminare per il Granduca, di questioni di soldi dopo che Francesco ha riacquistato le «robbe» sigillate dai funzionari medicei, dei suoi affari che prosperano con lo studio sempre pieno di cardinali e principi, ma anche della sua gelosia. Lo accusa di essere «tutto spagnolo», cioè che la sua parola «se la porta il vento». E poi: «So bene che io vi ho amato tanto che io n'ò a rendere conto a dio». Lo accusa di tradimento: «So benissimo tutti li fatti vostri e so quando voi andate da donne». Francesco si discolpa, Artemisia si pente: «Quando che Vostra Signoria verrà a casa mia, vedrà che è una casa da vedere e da starci un galantuomo».

Né la gelosia, né la separazione fisica, né il frenetico lavoro di Artemisia, accolta con estremo favore nella città da cui era dovuta fuggire, allontanano Maringhi da lei. Quando Francesco parte per un lungo viaggio d'affari in

Turchia manda una persona di sua fiducia, un gentiluomo al servizio del cardinale Maffeo Barberini, a prenderne notizie. Appena sbarcato ad Ancona trova un messaggio che lo rassicura: «Sono stato in nome di Vostra Signoria dalla Signora Artemisia, bella più che mai et desiderosa di veder Vostra Signoria quanto dir si possa».

Con la sua grafia spigolosa come il suo carattere, con la sua traballante ortografia, con la sua fantasiosa grammatica Artemisia lo invoca, lo accusa, lo cerca, lo ama. Le sue lettere sono un meraviglioso e sorprendente frammento di scrittura d'amore e raccontano con esattezza la libertà della passione. Se rimane per molti, anche tra quelli che la ammirano, la ragazza del peccato del processo romano, con Francesco il passato non conta più, lei ora e per sempre è la sua invincibile innamorata:

Vostra Signoria mi dice che non conosce altra donna che la sua mano dritta da me tanto invidiata che possede quel che no posso possedere io, poi mi ringrazia che li habia offerto la mia casa, o cara vita mia mi fate torto, che sapete puro che sò vostra sin'a che durarò avere fiato. Io no mi struggo se non di non vedervi appresso che sapete puro che vi aspetto, come s'aspetta la grazia di dio, che so risoluta di no fare quel negozio se no fo co' voi e se non vinise, mai mai non vorrei rompere la mia castità, ma te lasso considerare a te come sto, anima mia.

Nel 1622 il pittore francese Simon Vouet ritorna a Roma dopo un viaggio di formazione nel Nord Italia, dove aveva acquisito competenze e prestigio. Nella città del papa ritrova il cavalier Cassiano del Pozzo, grande conoscitore d'arte e collezionista, amico dell'influente cardinale Francesco Maria Del Monte, al quale l'artista era stato già presentato al tempo del suo primo soggiorno romano, nel 1615, perché potesse copiare le opere di Caravaggio in possesso dell'importante prelato come gli era stato richiesto dalla corte di Parigi. Pedigree perfetto, bella presenza, a giudicare dall'autoritratto in cui si raffigura con una folta chioma scarmigliata e un'espressione concentrata e volitiva, in breve tempo diventa un astro della pittura e nel 1624 è eletto Principe dell'Accademia di San Luca, vertice dell'onore artistico e del riconoscimento del mondo che conta. Ma anche Artemisia sta diventando un astro di quel mondo. Vouet la conosce poco dopo il suo ritorno a Roma e ne rimane incantato, tanto da dedicarle un ritratto con tutti gli attributi di una pittrice di fama e con un'espressione simile a quella del proprio autoritratto: concentrata, gli occhi rivolti verso chi la sta dipingendo, lo sguardo attento di chi è abituato a interrogare il mondo per impadronirsene con la propria arte.

Non è più la ragazzina dagli occhi spalancati del suo giovanile autoritratto

come immagine della Pittura, non è la bella spettinata popolana dipinta da Orazio nel soffitto della Loggetta delle Muse, ora Artemisia è elegante nel suo ampio abito di seta zafferano dal busto stretto e ricamato d'argento da cui sbucca un candido corsetto: l'abito riempie la tela con le sue pieghe quasi a sfondarne lo spazio e a sottolineare la forza vitale e la maestà della figura. Alle orecchie sfoggia delle perle a goccia con un piccolo fiocco nero, un modello già da tempo di moda e portato anche dalla Maddalena addormentata di Caravaggio. Vouet dipinge una bella donna – fronte luminosa, labbra rosse ben disegnate, l'ovale perfetto un po' stanco –, ma insieme rende omaggio all'artista. In primo piano la tavolozza con i colori retta dalla mano sinistra, accanto ai sei pennelli allineati, mentre la mano destra sollevata in un gesto sapiente e aggraziato tiene quel piccolo strumento della pittura chiamato «toccalapis». Questa mano, la mano del dono, del talento artefice della bellezza dell'universo dipinto, protende le dita affusolate verso una tela che non vediamo, come se Artemisia fosse stata colta nell'attimo sospeso ed eterno in cui la vita diventa arte. Sul petto, all'altezza del cuore un medaglione d'oro con la scritta «Mausoleion» identifica il nome della pittrice ispirato all'antica regina sua omonima.

Le mani di Artemisia, quelle stesse mani che erano state sottoposte alla tortura perché dicesse la verità sulla sua vergogna, ora incantano chi le guarda. Nel disegno che ne fa il francese Pierre Dumonstier sono iscritte queste parole: «Fatto a Roma dalla degna mano dell'eccellente e sapiente Artemisia gentil donna romana». E nella dedica sul retro: «Le mani dell'Aurora sono lodate per la loro rara bellezza. Ma queste hanno più giudizio».

Ormai Artemisia è una gentildonna. Si è sistemata in un palazzo di via del Corso con la figlia Prudenzia, chiamata anche Palmira, a cui insegna a suonare e a dipingere, e con due domestici. Stiattesi non è più accanto a lei: secondo i documenti parrocchiali del 1623 che certificano lo «stato delle anime» della parrocchia, il marito non fa più parte del nucleo familiare (lei stessa, scrivendo a un amico anni dopo, chiederà se è vivo o morto). Francesco Maria viene spesso a trovarla, ma la discrezione copre il loro rapporto.

Prima della comoda sistemazione in via del Corso, Artemisia ha cambiato diverse case, per un breve periodo è stata anche in un appartamento di via della Croce non lontano dalla casa dove Agostino Tassi, prima di violentarla, le aveva gridato: «Non tanto depingere non tanto depingere», strappandole la tavolozza e i pennelli di mano e buttandoli a terra. Da allora Artemisia si è difesa dalla violenza della vita, ma soprattutto ha disobbedito ad Agostino: dipinge e dipinge, e non si è mai più fatta strappare la tavolozza e i pennelli di

mano.

Nel corso degli anni ha usato se stessa come modella per i tanti personaggi femminili che ha ritratto, spesso per risparmiare (scrive a un suo estimatore: «Le spese sono molte per tenere occasione di tenere queste femine igniude»). Ma si è anche dipinta come artista. Tra queste due diverse versioni di se stessa c'è una differenza. Le eroine bibliche come Susanna, Giuditta o Giaele, e le figure della storia antica, come Lucrezia o Cleopatra, sono donne che hanno un rapporto violento o tormentato con gli uomini, a causa dei quali a volte devono arrivare a uccidere e talvolta a uccidersi. Persino la bellissima *Danae*, invasa da un piacere inatteso, sta subendo una violenza, mentre la *Maddalena penitente* riempie la scena di una sensualità sofferente. A queste immagini femminili Artemisia affida la propria storia, i propri sentimenti, le proprie emozioni, rabbia, dolore, oppure amore e intenso desiderio. Essere dentro il quadro: questa la lezione, più esistenziale che stilistica, di Caravaggio, per cui si era fatta ammirare alla corte fiorentina. I corpi che dipinge spesso si contorcono sotto il peso delle emozioni, come, in *Ester e Assuero*, nella flessione di Ester che sviene davanti ad Assuero. Il seno, le membra, gli arti sono pesanti, turgidi di un'energia femminile che improvvisamente si rivela sotto lo sforzo dell'atto violento o del moto dell'anima. Un'energia femminile che non rispetta o travalica i canoni di un'accettabile femminilità: Artemisia inventa un barocco femminile, tutto eccessi, contraddizioni e torsioni non diverso dallo splendore arrogante, bizzarro, estremista che questo stile dispiegherà nel corso del Seicento. E inventa un nuovo sguardo sul corpo delle donne: le sue donne hanno l'anima in corpo.

Gli autoritratti sono diversi. Sono immagini *en artiste*: lei come l'artista che è e che ha sempre voluto essere. Le emozioni qui sono affidate alla luce dei suoi occhi, come nell'autoritratto in cui suona il liuto, forse degli anni fiorentini, il volto non dissimile da quello che dipingerà poi a Roma Simon Vouet: alta fronte chiara, naso all'insù dalla punta un po' larga, bocca a cuore. Anche qui, come nell'opera del francese, in primo piano le mani, che reggono lo strumento musicale con il tocco delicato delle lunghe dita. Sopra il corpo tornito e il chiarore della scollatura, l'espressione del viso è pensosa. Una donna che pensa e che conosce le arti: così Artemisia vuole essere ricordata. È la stessa espressione seria e dignitosa dell'*Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere*. È questa l'immagine che vuole le rimandi lo specchio: un'artista intenta al suo lavoro. Fino all'ultimo speciale autoritratto che farà a Londra, alla fine degli anni Trenta, alla corte di Carlo I, il re che nel 1649 sarà depresso e decapitato dai rivoluzionari repubblicani di Oliver Cromwell.

Artemisia non si è mai tirata indietro rispetto alle fatiche del lavoro, anche

quando questo significava viaggi lunghi e non privi di rischi. Alla fine del suo soggiorno romano, tra il 1627 e il 1629 è stata forse a Genova, di sicuro a Venezia. Qui ha ammirato i maestri dei palazzi e delle chiese, ed è stata ricercata e ammirata, come pittrice e come donna. «Bella come non mai» anche nella città della laguna, nel fulgore dei suoi trentacinque anni portati con la spavalderia di una ragazzina malgrado le gravidanze e le pene della vita, la sua bellezza e la sua fama di donna libera le attirano galanterie ma anche versi maligni: «Gentil esca de' cori», recita una poesia satirica che le sarà dedicata. Ma ormai della maldicenza non si cura più.

Infine si installa a Napoli per rimanerci fino alla morte. Artemisia non ama la città dei viceré: è sporca, violenta, minata dalle epidemie, ma è lì che c'è il lavoro e lì deve stare. È molto apprezzata: la lezione caravaggesca a Napoli sopravvive anche quando nel resto d'Italia si va spegnendo, e lei viene considerata una maestra dai colleghi che le vanno a rendere omaggio nel suo atelier. Le dedicano poesie, e qui non sono di burla ma di sincero omaggio. È un'artista affermata e principi ed ecclesiastici si contendono i suoi quadri, per i quali si fa aiutare da assistenti e discepoli.

Forse è stanca, non sempre le cose sono andate come avrebbe voluto: sperava di poter ritornare a Firenze alla corte del giovane Granduca Ferdinando II, oppure di essere accolta dal Duca di Modena Francesco I d'Este, ma i suoi progetti non si realizzano. Forse è meno originale che ai suoi inizi. Ma su una cosa tiene duro: l'importanza del suo lavoro, l'eccezionalità della sua storia di donna. Lo sa e non esita a dichiararlo pubblicamente. Nel corso della vita, lei, l'analfabeta di via della Croce, è diventata amica di uomini illustri, con molti dei quali ha una corrispondenza: oltre a Galileo Galilei, l'accademico della Crusca e dei Lincei Cassiano del Pozzo, l'aristocratico collezionista e grande mecenate calabro-siciliano Antonio Ruffo. Nelle lettere a loro indirizzate esprime tutto il suo orgoglio di donna che non si è piegata né lasciata sconfiggere dalla misoginia della società. Sa che «il nome di donna fa star in dubbio sinché non si è visto l'opra», e alla fine di una lettera a Ruffo, al quale rivolge una serie di richieste per le opere commissionate, scrive: «Non starò più a fastidirlo di queste chiacchiere femenili, ma l'opere saran quelle che parleranno». Sicura delle sue capacità e fiera «di questo talento che me hà dato Iddio» e che i suoi interlocutori ritroveranno «uno animo di Cesare nell'anima duna donna». E sempre al nobile siciliano le parole decisive: «Farò vedere a Vostra Signoria Illustrissima quello che sa fare una donna».

Alla fine degli anni Trenta si rimette in viaggio diretta a Londra – forse per rivedere il padre vecchio e malato, già da tempo acquatierato alla corte di Carlo I Stuart, forse per l'ambizione di lavorare per un monarca prestigioso –,

attraversando faticosamente l'Europa. Lì dipinge un'*Allegoria della pittura*, un'immagine perfetta e complessa di una figura femminile che si incurva come a voler occupare lo spazio dello spettatore, lo spazio cioè della vita, mentre con il grande arco tracciato dal corpo sembra abbracciare la tela che sta dipingendo. Artemisia è ormai intorno ai quarantacinque anni, tutti vissuti con rischio e fatica, e non è più bella come una volta, ma bella invece è la fanciulla del quadro, con i capelli neri un po' arruffati e la medaglia che pende dal petto come voleva l'iconografia del Ripa che ha rispettato in una delle sue primissime opere, quell'immagine della Pittura in cui si è ritratta giovanetta. Anche questo è un autoritratto: quella donna non le somiglia eppure è lei, la sua fronte, il suo naso, la sua bocca tutti ringiovaniti perché l'arte è così, fuori dal tempo. Nessuna menzogna, nessun lifting: solo il ritratto di un'artista.

TENACIA
ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN



Élisabeth Vigée Le Brun, *Autoritratto*, c. 1782, Museo statale delle Belle Arti Puškin, Mosca.

Come in una fiaba, una ragazzina orfana, povera e male amata si affaccia

malinconicamente alla finestra della sua stanza. Ecco che, da un lussuoso palazzo non lontano, una donna la guarda e le sorride. È una donna di nobile lignaggio, basta il suo aspetto per capirlo, una duchessa, forse una principessa. La donna e le dame che la circondano accennano alla ragazzina, la invitano nella loro residenza dorata. La piccola non retrocede, non si vergogna, non si spaventa. Varcare le soglie di una residenza dorata è quello che ha sempre desiderato. Ma non è in cerca del principe azzurro. È in cerca di se stessa. È in cerca del suo talento e della fama che deve coronarlo.

Da quando coraggiosamente sale le scale di quel palazzo, la sua ascesa non conoscerà sosta. Nella buona, ma anche nella cattiva sorte. Élisabeth ha imparato molto presto che la fortuna bisogna sfidarla, e stanarla, prima che ci volti le spalle. Sa che la sua fortuna dovrà costruirselo da sé, combattendo non solo contro le difficoltà che incontrano le donne sole e non protette, ma anche contro quelle molto più ardue in agguato per le donne sole che vogliono farsi artiste. Dirà molti anni dopo: «Dipingere e vivere sono sempre state una stessa parola per me». Non ha ancora quattordici anni e già ne è convinta.

In realtà, l'inizio della sua fortuna non è stato proprio come in una fiaba; Madame de Chartres, la gran signora degli Orléans che abita al Palais Royal, c'entra ma fino a un certo punto. Nel 1755, quando Élisabeth Vigée nasce, la Francia è sotto il dominio del re Luigi XV e le arti e soprattutto il gusto sono sotto l'imperiosa volontà della sua celebre amante, Madame de Pompadour, che ama il fulgore delle apparenze in tutte le sue metamorfosi. Non solo la corte, ma l'intera aristocrazia e i borghesi abbienti tengono alla loro immagine. Nel mondo degli artisti tutti si conoscono, ai piani alti, ai piani intermedi e anche a quelli bassi. Louis Vigée, il padre di Élisabeth, ha una buona posizione. Dal 1743 è membro dell'Accademia di San Luca parigina, che, se non è importante come l'Académie Royale, assicura ai suoi membri visibilità e rispetto. Louis è un ritrattista che sa usare bene i pastelli e cogliere la rassomiglianza, ha in mente la grazia assoluta e ammaliatrice di Jean-Baptiste Chardin, anche se non ne ha il talento, e ai signori e alle dame piace farsi ritrarre da lui.

Quando la bambina nasce, in aprile, sotto il testardo e combattivo segno dell'Ariete, la mettono a balia in campagna e a cinque anni la spediscono al Convento della Trinità al faubourg Saint-Antoine. Sua madre Jeanne Maissin non ha molto tempo da dedicarle: a vent'anni è arrivata a Parigi in cerca di fortuna dalla provincia del Lussemburgo, e a ventidue ha sposato Louis Vigée, ma dopo il matrimonio non si è dedicata solo alle cure della casa. È una donna che lavora e si è fatta una certa fama come parrucchiera. Le signore della buona società si fanno sistemare la testa da lei e qualche volta ritrarre da suo marito. Non smette di lavorare neanche quando, tre anni dopo

la nascita di Élisabeth, è di nuovo incinta: stavolta è un maschio, Étienne, e per lui avrà più attenzioni che per la figlia femmina. Che invece suo padre, ricambiato, adora. Ogni volta che si incontrano, nella casa estiva di Neuilly o durante i giorni di vacanza dal collegio, per loro è una festa di allegria e tenerezza. Quando la bambina rientra definitivamente dal Convento della Trinità, Louis la tiene accanto a sé mentre lavora ai suoi ritratti e lascia che giochi con i pennelli e i colori. Quello del ritrattista è un buon mestiere, anche per una donna, se ci sa fare. E a poco a poco si accorge che la bambina ci sa fare. Élisabeth imita suo padre, disegna piccole teste delle sue compagne e dei familiari di faccia o di profilo, con il carboncino schizza figure e paesaggi, tanto che un giorno Louis si lascia andare a una profezia: «Tu sarai pittore, bambina mia, se mai ce ne sarà uno...». Non è solo la devozione paterna che lo fa parlare, il suo occhio esperto ha visto che la piccola ha talento e lui la guiderà.

Le cose andranno diversamente, ma solo in parte.

Certo è che nella casa dove ora abita con i genitori Élisabeth è felice. Louis ha un carattere cordiale, «la sua allegria» ricorderà un giorno la figlia «si comunicava a tutti». La sera la casa è sempre piena di amici, artisti e letterati che chiacchierano, scherzano, ridono e cantano. Élisabeth viene spedita a dormire ma dalla sua stanza sente l'eco della loro conversazione spensierata, quella gaiezza dello stare in società che per lei sarà sempre il dolce rumore della vita.

La felicità dura un anno, un anno esatto, mai più dimenticato. Per un piccolo incidente domestico Louis muore all'improvviso, Élisabeth ha dodici anni e il suo mondo si oscura. Jeanne, la madre, ha un altro temperamento: è una donna bella, abituata a essere ammirata, determinata e pratica. Non ha tempo per il lutto. Impossibile tirare avanti la famiglia con il suo solo lavoro, impossibile per lei, a quarant'anni, rimanere sola. Sei mesi dopo la morte di Louis si risposa. Il nuovo capofamiglia, Monsieur Le Sèvre, è gioielliere e ha buone conoscenze. È un uomo benestante, pratico e sbrigativo. Élisabeth non gli perdonerà mai di essersi appropriato dei vestiti di suo padre, «senza neppure metterli a misura». La volgarità e la sciatteria offendono i suoi occhi di adolescente, odia il patrigno che, se non la odia, di sicuro non l'ama. Lei vuole solo trattenere suo padre con sé, parlare con il suo fantasma, immaginare di averlo ancora vicino. Per questo continua a usare i suoi pennelli, le sue matite e i suoi colori.

Perché no?, deve aver pensato Jeanne Maissin vedendo la ragazzina in adorazione delle reliquie del padre. Quello del ritrattista è un buon mestiere, e ci sono parecchie ragazze a Parigi che si guadagnano da vivere così; l'eco dei successi, anni prima, della veneziana Rosalba Carriera non si è ancora spenta.

Per questo Madame Le Sèvre, che non ha avuto né tempo né voglia di piangere il marito morto, non ostacola le nostalgie paterne e i sogni della figlia di continuarne il mestiere. Quando si trasferiscono nell'appartamento del gioielliere in rue Saint-Honoré, di fronte al Palais Royal, e Madame de Chartres entra nella vita di Élisabeth, o più precisamente Élisabeth entra nella vita della duchessa, il che significa nei paraggi della corte, la ragazza ha già eseguito diversi ritratti: alla madre, al fratello, che «è bello come un angelo», e a conoscenti di famiglia. Monsieur Le Sèvre è contento dell'attività della figliastra, anche perché intasca i suoi compensi.

Molti anni dopo, quando tutto sarà cambiato e il mondo avrà preso un aspetto diverso da quello della sua fanciullezza, Élisabeth Vigée Le Brun, ormai celebre pittrice europea, si ricorderà del patrigno con lo stesso disprezzo e con la stessa avversione che provava per lui quando era ancora un'adolescente. Le Sèvre, con i suoi commerci e la sua avidità, incarnava la volgarità e la bruttezza della vita; suo padre con i suoi delicati ritratti e le dolci serate con gli amici, ne incarnava lo charme, la grazia, l'eleganza. Élisabeth era ben decisa a ritrovare il mondo perduto paterno. Prese lezioni di pittura e si adattò a dipingere le teste un po' banali dei borghesi danarosi frequentati dal patrigno che volevano lasciare ai posteri una bella immagine di sé. La vedova Vigée, ora signora Le Sèvre, l'aveva sostenuta nei suoi propositi artistici ma riteneva che questo non bastasse a sistemare quella sua figlia fragile e inquieta. Étienne, il ragazzo, era rubicondo e paffuto, invece nell'adolescenza Élisabeth era di una magrezza spigolosa e poco invitante. Crescendo, però, si era irrobustita, era diventata meno inappetente e dimostrava una instancabile energia ogni volta che prendeva i pennelli in mano. Jeanne pensava che fosse arrivato il momento di trovarle un marito. Ma non un marito qualsiasi. La parrucchiera non voleva affatto che la figlia deponesse la tavolozza e gli altri attrezzi del mestiere per fare la brava moglie, ci voleva un marito adatto all'indole della ragazza e al suo lavoro.

Élisabeth intanto, grazie all'odiato patrigno, era entrata in contatto con qualche dama aristocratica del faubourg Saint-Honoré, e la sua grazia, il suo giovane talento, la sua voglia di piacere alla società che le piaceva l'avevano resa ben accetta in alcuni di quei *salons* dove si riunivano gli eleganti e i galanti del tempo. Molti gentiluomini le chiedevano il ritratto; la madre l'accompagnava alle sedute di posa, ma spesso non bastava a tenere i loro sguardi cupidi lontani da sua figlia. Élisabeth aveva escogitato un sistema per sfuggire agli occhi indiscreti dei suoi soggetti: li ritraeva a *regards perdus*, cioè con lo sguardo perso altrove, non diretto alla persona che li stava dipingendo. Ma neanche questo difendeva la ragazza dalle insidie della

galanteria, mentre la virtù, o almeno l'apparenza della virtù, era necessaria alla sua affermazione. La vedova Vigée era sempre più convinta che per quell'orfana ci volesse un marito. Il caso e la fortuna si allearono alla sua determinazione.

Monsieur Le Sèvre aveva fatto abbastanza soldi per trasferirsi dalla costosa rue Saint-Honoré in una strada più modesta, anche se la prescelta, rue de Cléry, era a sua volta un buon indirizzo. Aveva trovato un bell'appartamento in uno di quei palazzetti eleganti che possedevano una corte e un giardino, l'hôtel de Lubert. Un'ampia parte dell'edificio apparteneva a un giovane uomo di belle speranze e soprattutto di notevole abilità, Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, pronipote di quello che era stato il «primo pittore» di Luigi XIV. Anche lui dipingeva, ma non aveva il talento del suo avo e non c'era all'orizzonte nessun nuovo Re Sole: il sovrano designato, Luigi XVI, era un uomo ombroso e austero, e la sua moglie austriaca, Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, più che all'arte pensava agli abiti sfarzosi che si faceva confezionare dalla preziosa *couturière* Rose Bertin e alle mirabolanti acconciature che le costruiva in testa il celebre parrucchiere Léonard. Dunque Monsieur Le Brun aveva deciso di dedicarsi a ciò che gli riusciva meglio: collezionare, valutare e vendere opere d'arte. Buon conoscitore del Rinascimento italiano e della pittura fiamminga e olandese, aveva trasformato il suo appartamento all'hôtel de Lubert in una galleria di quadri di maestri, tra cui opere importanti di Rembrandt e Rubens. Per giunta, Le Brun era un uomo di piacevole aspetto, di modi cortesi e sempre molto accurato nell'abbigliamento. La madre di Élisabeth decise che era il marito giusto per la figlia e organizzò il matrimonio indipendentemente da cosa ne pensasse la ragazza. Che ne pensava tutto il male possibile.

Élisabeth a vent'anni ha già una personalità formata. Non può seguire i corsi dell'Accademia né avere insegnanti di qualità, ma un pittore allora acclamato come Joseph Vernet le dà un buon consiglio: lasciar perdere questa o quella tendenza della pittura, ispirarsi ai grandi maestri del passato e soprattutto seguire la natura. La ragazza passa giornate intere a contemplare i grandi artisti della Galleria del Palais du Luxembourg, ama soprattutto Rubens e Raffaello, cerca di impararne i segreti del colore e l'arte di cogliere le fisionomie. E scruta con attenzione volti, espressioni e abiti la domenica, quando sua madre la porta a passeggiare alle Tuileries, oppure nelle serate all'Opéra, che si prolungano nel giardino del teatro fino a notte fonda, tra i canti e tra i profumi che i ricchi bouquet delle dame sprigionano nell'aria.

Quella folla variopinta è la sua scuola. Jeanne è ancora una donna bella e apprezzata dagli uomini, ma anche Élisabeth riceve il tributo

dell'ammirazione di quei signori ben vestiti che le passano accanto, e mentre si lascia guardare, a sua volta guarda e cataloga lineamenti e comportamenti. Inoltre ha suscitato l'interesse di Madame Geoffrin, una delle *salonnière* importanti della Parigi dell'epoca, che nel suo salotto riunisce membri della nobiltà ma soprattutto artisti e letterati, e ormai, grazie alla dama del Palais Royal, la duchessa di Chartres poi duchessa d'Orléans e madre del futuro Luigi Filippo I, è entrata nella cerchia dei principi del sangue. Quando Jeanne le propone di sposare Pierre Le Brun, all'inizio si ribella. Si sta dando da fare per essere accettata all'Académie Royale de Peinture et Sculpture, che diverrà dopo la Rivoluzione l'Académie des Beaux-Arts. Frequenta instancabilmente i *diners en ville*, i grandi pranzi che occupano buona parte della sua giornata, fino a quando, esausta di conciliare lavoro e mondanità, decide di uscire solo per dei *soupers* notturni e di consacrare il resto del tempo alla pittura.

Già a vent'anni Élisabeth ha fatto dei calcoli precisi: non le basta il talento per affermarsi come artista, ha bisogno di sponsor e relazioni, deve essere elegante, socievole senza perdere la virtù, saper partecipare alle conversazioni raffinate anche se il suo bagaglio culturale è molto limitato. Ma, al di là dei calcoli, quel mondo dorato che deve frequentare per affermare la sua pittura fa parte del suo sogno, il sogno di bellezza dell'orfana che rimpiange la grazia del mondo paterno e ne vagheggia una versione perfetta, inattaccabile, eterna. Dal padre non ha ereditato solo il mestiere ma anche il senso del piacere, il gusto per la *douceur de vivre*.

Deve rinunciare alla sua libertà per sposare Monsieur Le Brun? È una decisione che le costa molta fatica. Quell'elegante giovane uomo – non ha neanche sette anni più di lei – non solo è molto gentile e le dimostra una grande devozione, ma s'interessa al suo lavoro, le presta quadri importanti da copiare e, ciò che più conta, crede nel suo talento. Ma quando, sei mesi dopo averla conosciuta, Le Brun la chiede in moglie e sua madre, che lo crede un uomo ricco e potente, insiste perché lei accetti, non è ancora convinta: «Avevo vent'anni, vivevo senza inquietudine per il mio avvenire, perché guadagnavo molto denaro, e non sentivo nessun bisogno di sposarmi». Alla fine però cede, anche se con riluttanza: «Poi mi sono decisa a questo matrimonio, spinta soprattutto dalla voglia di sottrarmi al tormento di vivere con il mio patrigno».

Le nozze si celebrano nella chiesa di Saint-Eustache l'11 gennaio 1775 e mentre cammina nel freddo dell'inverno Élisabeth continua a chiedersi se vuole davvero sacrificare *sa liberté*, quella libertà così insolita per una ragazza della sua età e che si è guadagnata con tanta tenacia e tanto lavoro. Continua a domandarsi, mentre cammina assorta nei suoi confusi pensieri, se all'altare dirà sì o no. Ma tra tanti dubbi di una cosa è certa: con il suo fiuto

negli affari dell'arte quel brillante giovanotto potrà aiutarla a realizzare la sua più potente aspirazione: diventare una pittrice professionista. Dunque dice di sì e Le Brun diventa una figura fondamentale della sua vita, nel bene come nel male. Ma il carattere di Élisabeth è così energico che malgrado gli obblighi matrimoniali lei non perde la sua libertà d'artista e di donna, tutt'altro. E in primo luogo decide di non rinunciare al nome dell'amato padre: non sarà Madame Le Brun, ma unicamente e sempre Madame Vigée Le Brun.

Vent'anni dopo il matrimonio, Pierre Le Brun è ancora un bell'uomo. In un autoritratto del 1795, una camicia bianca come lo jabot e una lucida redingote blu che assecondano una figura snella e giovanile, l'ovale asciutto e fresco dai bei lineamenti regolari sotto l'elegante cappello nero, sembra uscito indenne dalle tempeste politiche che ha attraversato. Ai tempi dell'incontro con Élisabeth doveva essere piuttosto avvenente se, come sembra, è lui il modello per il giovane chitarrista del *Concerto spagnolo* chino su una damina che è forse un'immagine di Élisabeth, un quadro di genere dipinto da sua moglie nel 1777. Eppure Élisabeth, nelle memorie che scriverà alla fine della sua vita, non lo associa mai alla parola amore. Non era cattivo, racconta, ma si appropriava dei suoi guadagni e li sprecava tutti al gioco e con le donne di malaffare. Capita nei matrimoni: suo padre amava certo sua madre, ma le *grisettes*, quelle sartine e quelle operaie e quelle sfaccendate di facili costumi che si aggiravano maliziose per le strade di Parigi, gli facevano girare la testa.

Il desiderio è altrove, non tra le mura coniugali. Lei si difende dagli sguardi galanti degli uomini che vengono a farsi ritrarre dipingendoli a *regards perdus*, invece il suo sguardo non si perde nel vuoto e fissa immagini ammaliatrici. Nel giardino dell'Opéra, nelle serate dopo il concerto, vede gruppi di ragazze bellissime, che passeggiano da sole, senza che un cavaliere le accompagni. Sono le più importanti mantenute dell'epoca, cortigiane come la celebre Mademoiselle Duthé, che a Londra viveva in un appassionato *ménage à trois* con un aristocratico inglese e il suo giovane fratello. Ragazze per nulla intimidite dal loro stato, che portano con fierezza la propria mercenaria bellezza e la fama di divoratrici di milioni. Eleganti, coperte di gioielli, aspettano in palchi riservati, protetti da tendaggi e cancelli, che i loro amanti le raggiungano. È lì, non nel vincolo matrimoniale, che si cela il segreto della seduzione e della sessualità.

Quando dipingerà la sua lunga carrellata di dame, Élisabeth non distinguerà tra le principesse del sangue, le cantatrici, le attrici, le famose seduttrici come Emma Hamilton o Madame Grand, la ricercata mantenuta che sarà per qualche anno la moglie di Monsieur de Talleyrand. A tutte attribuirà

un sorriso non di benevolenza ma di attesa del piacere. Nella sua pittura racconterà, con una libertà che la celebre Rosalba Carriera non si era mai permessa, che le donne non sono solo l'oggetto passivo del piacere maschile. Tra le pieghe morbide delle garze e delle mussole candide in cui le avvolge, tra il raso brillante, la seta dai mille colori, il cachemire degli scialli, lo splendore dei gioielli circola un soffio vitale chiamato desiderio. È questo che i visi delle sue dame esprimono: il mistero del desiderio femminile che, se non può dirsi a parole, un gesto o una torsione del corpo o un certo sorriso possono raccontare.

Pierre Le Brun sosteneva che sua moglie aveva il talento di trovare «attrattive alla bruttezza e nuovi incanti alla bellezza». Ma è questo il segreto del successo dei suoi ritratti? È per questo che le dame di Francia e poi di tutta Europa vogliono farsi ritrarre da lei? C'è qualcosa in più: Élisabeth attribuisce una certa prensilità infantile, un certo senso di attesa al sorriso delle sue donne, qualcosa di diverso dalla semplice bellezza. Qualcosa che riguarda le principesse del sangue come le celebri e chiacchierate *entreteneues* dei potenti, la regina di Francia e la Du Barry, la discussa amante di Luigi XV che veniva dal mondo della prostituzione. Non esita a ispirarsi alle sante in estasi della grande pittura italiana per ritrarre le signore che si affidano al suo sguardo: lei è la pittrice di un'estasi laica, di cui le donne possiedono il segreto. Pittrice del bel mondo, a vent'anni conosce tutti gli intrighi della società libertina che la circonda. Si riveste di virtù, di solidi principi, accampa le regole pie che le ha trasmesso sua madre, ma l'aldilà, il cielo oppure l'inferno, non la riguardano. Il suo paradiso è in terra, una luce beata investe le sue signore come i suoi gentiluomini nel qui e ora di questo mondo. Quando arriva a corte, tutti sanno ormai che Élisabeth è la pittrice del desiderio.

La regina Maria Antonietta aveva un problema. Non era una novità, arrivata quattordicenne alla corte di Francia come sposa dell'erede al trono, la giovane principessa d'Asburgo-Lorena, figlia dell'imperatrice d'Austria Maria Teresa, di problemi ne aveva avuti molti: l'antipatia feroce dell'*entourage* del principe ereditario, tra cui le sue potenti zie paterne, l'irritazione del re Luigi XV per l'avversione da lei dimostrata alla sua amante ufficiale Madame Du Barry e soprattutto l'inconcludenza sessuale del marito, forse impotente forse inibito, per cui a lungo il matrimonio non era stato consumato. Ma il problema più grave della giovanissima sposa – maritata a quattordici anni e diventata regina a diciotto nel 1774 – era la sua immagine, cioè proprio il suo aspetto, che non trovava un pittore in grado di riprodurlo fedelmente ma anche amorosamente, rendendo l'Austriaca, come

la chiamavano, più graziosa di quanto non fosse, con il suo viso lungo e legnoso, la fronte troppo alta e il fisico imponente. La madre la tormentava, sia perché non riusciva a essere seducente con il marito e dunque a concludere qualcosa a letto con lui, sia perché non riusciva a inviarle a Vienna un ritratto che fosse degno di rappresentarla nel doveroso sfarzo e potere alla corte asburgica, alla quale con il matrimonio doveva garantire la preziosa alleanza con la Francia. Nel 1774 scriveva per giustificarsi: «Sono io a dovermi rammaricare di non aver trovato ancora un pittore che sappia dipingermi in modo rassomigliante». E ancora: «I pittori mi uccidono e mi fanno disperare».

Finalmente, nel 1778, arrivò a corte la giovane pittrice di cui tutte le dame della buona società parlavano, Madame Vigée Le Brun.

Quando si era sposata con Pierre, Élisabeth aveva voluto conservare il suo cognome da ragazza, quello del padre tanto amato, il suo primo maestro. L'amore per il padre l'aveva consacrata per sempre alla pittura o, come lei disse a «*la fureur de peindre*», quel furore di dipingere che la accompagnò fino agli ultimi anni. La morte del genitore così caro e così protettivo era stato un passaggio fondamentale per la costruzione della sua personalità. Sola nel proprio dolore, con una madre impegnata a rifarsi rapidamente una vita e che per giunta la trovava troppo poco attraente, con quel corpo magro di adolescente, Élisabeth, vessata dal patrigno, pur di farsi avanti in società non si era piegata al tormento e alle difficoltà. Si era tolta il lutto e aveva indossato i panni della pittrice, imparando a combattere le avversità con un'ostinazione guerriera, che non l'avrebbe mai abbandonata nel corso della vita.

Alla luce dei mille candelieri dei salotti degli aristocratici, in cui era arrivata come *enfant prodige* della pittura, Élisabeth aveva imparato a cantare, a suonare, a recitare con grazia. Se il Duca di Chartres e il marchese de Genlis avevano fama di libertini impenitenti, se qualcuno le sussurrava che passavano di orgia in orgia dimenticando rapidamente i volti e le fattezze delle loro prede sessuali, se le belle dame che la cercavano allacciavano con voracità relazioni pericolose e sconvenienti, l'adolescente Élisabeth non se ne curava. Rapidamente, aveva imparato a passare tra le maglie della rete libertina senza farsene intrappolare, e di quel mondo abbagliante coglieva la superficie luminosa che doveva trasportare nei suoi quadri senza farsene accecare. Come diceva suo marito, «sapeva cogliere la bellezza anche dove non era facile trovarla e aggiungere fascino al fascino». Questa capacità divenne un ingrediente del suo successo, ma all'inizio non era stata che una possibilità di sopravvivenza. Poco dopo la morte del padre, prima ancora del precoce matrimonio della vedova Vigée, era lei che manteneva la famiglia e pagava la retta del collegio del fratello Étienne. Lavorava ininterrottamente,

mangiava poco, dormiva ancor meno e nelle ore che le restavano tra un quadro e l'altro allertava tutto il suo charme per incantare la buona società dove avrebbe trovato il suo mercato. Poco prima di andarsene per sempre, il padre si era sollevato sul letto e guardando in faccia i figli li aveva benedetti con una frase che per Élisabeth era stato un ordine a cui non doveva per nessuna ragione disobbedire: «Siate felici». Non si trattava solo della felicità personale – bambina com'era sapeva già che la felicità personale è la più ingannevole delle illusioni – ma della felicità della vita, quel *bonheur de vivre* che voleva raccontare nei suoi quadri.

Era stata la duchessa di Chartres a facilitare l'arrivo di Élisabeth alla corte di Versailles, ma appena arrivata lei riesce a conquistarsi i favori della regina trovandole degli incanti che sa comunicare alla sovrana per rassicurarla: Maria Antonietta è «ammirevolmente ben fatta, abbastanza in carne senza esserlo troppo». Inoltre ha braccia superbe, mani perfette e piedi affascinanti. Poco importa se ha «l'ovale lungo e stretto, tipico degli austriaci», se gli occhi sono tutt'altro che grandi e la bocca ha labbra troppo carnose. Élisabeth è un'esperta di maquillage pittorico: nel primo ritratto ufficiale del 1778, in cui la sovrana è imbalsamata in una nuvola di rasi e *taffetas*, merletti, fiocchi, frange dorate e coccarde seriche, una rosa color rosa che le pende da una mano, la corona a fianco su un cuscino di velluto e un gran pennacchio in testa, riesce a dare al suo volto la grazia intensa di una pensosità regale. Quando riceve a Vienna la tela, l'imperatrice Maria Teresa ne è incantata: «Il vostro grande ritratto è la mia delizia» scrive alla figlia il 1° aprile 1779. Maria Antonietta ha trovato la sua pittrice titolata, Élisabeth ha trovato il suo mondo perfetto: la corte di Versailles.

In sei anni Élisabeth dipinge trenta ritratti di Maria Antonietta. Diventare il pittore ufficiale della regina per una ragazza di ventitré anni è non soltanto un'affermazione ma un passo sul cammino della gloria e della ricchezza. Élisabeth dirà molti anni dopo «*j'étais à la mode*», ero di moda, ma tutto quell'andirivieni con la corte reale non le aveva fatto perdere la testa. In primo luogo, quell'onore se l'era guadagnato: grazie alla duchessa di Chartres le erano stati commissionati alcuni disegni della testa del fratello del re, quel conte di Provenza che dopo infiniti sconvolgimenti un giorno sarebbe diventato Luigi XVIII, e della sua elegante sposa, che avevano ottenuto il plauso dei committenti. In seguito si era cimentata nella realizzazione di numerose copie di precedenti ritratti dell'Austriaca, che erano state giudicate soddisfacenti. Infine aveva provato il suo valore alla viva e soggiogante presenza di sua maestà, e quella composizione un po' fredda, ma che la faceva apparire graziosa, aveva avuto l'approvazione della regale creatura tanto preoccupata del suo aspetto.

Ma il rapporto di Élisabeth con la donna dai piccoli occhi e dalle belle mani è non solo professionalmente intenso. Sono esattamente coetanee e la pittrice scorge o crede di scorgere nella pompa di cui si circonda la sovrana la fiamma ardente di sensibilità e desiderio con cui vuole animare i volti delle donne che ritrae. Ama con tutta la devozione di cui è capace quella regina invisibile e detestata da metà della corte e dalla maggior parte del popolo francese. A sentir lei, anche la regina la ama. Nei suoi ricordi racconta un episodio in cui la sovrana sigilla la loro preziosa amicizia. Élisabeth, incinta e ormai quasi vicina al parto, aveva saltato una seduta a causa di un malessere e si era presentata solo il giorno dopo a Versailles. Scacciata dalla temibile *femme de chambre*, era invece stata richiamata con gentilezza affettuosa dalla sovrana. Non solo: poiché nell'imbarazzo della situazione la pittrice aveva distrattamente lasciato cadere a terra i suoi pennelli, la regina stessa si era chinata a raccogliergli per riguardo alla sua gravidanza avanzata.

L'episodio ricalca un celebre aneddoto della vita artistica che Élisabeth sicuramente conosceva: l'imperatore Carlo V che raccoglie il pennello del suo pittore prediletto, Tiziano. Ma, vera o abbellita dall'immaginazione che sia la scena, è certo che fra le due donne coetanee si è stabilita un'intesa, tanto che la pittrice si prende la libertà di dipingere Maria Antonietta *en gaulle* o, come dissero, «in camicia», cioè con una tunica di mussolina più adatta alla vita privata che a quella di corte.

Élisabeth ha le sue idee in fatto di moda e di bellezza femminile, e odia i vestiti rigidi e pomposi dell'epoca, così prima di dipingere si trasforma in costumista: drappeggia delle ampie sciarpe e larghi brani di stoffa flessuosa attorno ai corpi dei suoi soggetti, cercando di imitare la morbidezza delle vesti delle figure di Raffaello, che, insieme a Rubens, è il suo massimo modello. Poi si trasforma in parrucchiera, perché odia la cipria che smorza o addirittura cancella il colore dei capelli, rifacendo, spazzola alla mano, le acconciature. Le sembra naturale regolarsi così anche con la regina, la quale non chiede di meglio. Decide di ritrarla con una di quelle vesti bianche che sottolineano le grazie del corpo, una sorta di vestito intimo, quasi un capo di biancheria, che doveva dare risalto alla donna piuttosto che alla regina. Sa che molti non approveranno tale scelta, sa che ci saranno critiche e maldicenze, ma è pronta a correre dei rischi, per compiacere la sovrana, certo, ma anche il proprio estro di pittrice. Del resto non è un tipo di donna che si fa fermare dalla paura di rischiare.

Come prevedibile, il ritratto di Maria Antonietta «in camicia» esposto al Salon del 1783 fa scandalo. Élisabeth non si lascia scoraggiare e dipinge immediatamente un nuovo quadro della sovrana nella stessa posa con un abito adatto alle convenienze di corte. Ma sa, e forse lo sa anche la sua regale

modella, che quel ritratto intimo è il più bello fra i tanti che le ha dedicato.

Se una è la regina di Francia, l'altra vuole essere la regina di quel vasto e intemporale regno che è la pittura. Élisabeth ama gli intrighi e i segreti del palazzo, il lusso, il brio della mondanità di corte, le ebbrezze che respira nei padiglioni del Trianon dove la regina talvolta canta e recita, ma non si perde nei labirinti della reggia, né è sopraffatta dalle lusinghe e dall'ammirazione e nemmeno dalla crudeltà della maldicenza che si insinua tra il fasto e gli splendori.

Da anni cerca senza riuscirci di essere accolta nei ranghi dell'Académie Royale de Peinture et Sculpture; solo l'ammissione in quella istituzione farebbe di lei l'artista riconosciuta, rispettabile e importante che ha giurato di diventare in memoria del padre. Da tempo si ingegna a mandare opere, a fare petizioni, ma senza successo: oltre alle abituali difficoltà incontrate dagli artisti di sesso femminile per l'ammissione, la ostacola il fatto che suo marito commercia in quadri, cosa considerata disdicevole rispetto alla purezza della fede artistica richiesta da quella austera istituzione. Ma la conquistata gratitudine della regina vince gli ostacoli e anche le resistenze del re: Luigi XVI è un uomo riservato e pudico, al contrario dei suoi predecessori non ha amanti ed è timoroso delle donne, le artiste in particolare, tanto che agli inizi degli anni Ottanta ha proibito alle apprendiste pittrici di frequentare il Louvre, trovando disdicevole che i loro occhi vedessero tutte quelle membra maschili discinte lì esposte e facendo infuriare Jacques-Louis David, che davanti a quei quadri è solito portare le sue allieve. Ma proprio in quel 1783 del ritratto scandaloso, grazie all'intercessione del sovrano in persona, Élisabeth diventa accademica.

Il successo non la confonde, lavora senza sosta: «Non riesco a realizzare tutti i ritratti che mi venivano richiesti» racconterà nei suoi ricordi. «Continuavo a dipingere con furore, spesso avevo tre sedute di posa al giorno, e quelle del pomeriggio mi stancarono al punto di provocarmi un indebolimento dello stomaco per cui non digerivo più nulla, e dimagrii da far paura.» Nel febbraio 1780 lavora anche tutto il giorno precedente la nascita di Julie, la dolce Brunette, come la chiama, che adora e che dipingerà per tutta la sua infanzia e adolescenza. I bambini diventano uno dei suoi soggetti preferiti. In primo luogo quelli della coppia regale: li ritrae aggraziati, eleganti come si conviene a dei principi, ma con un velo di malinconia, quasi presaghi del triste futuro che li aspettava.

Brunette non è l'unico frutto del suo contrastato matrimonio con Pierre Le Brun. L'abilità dell'uomo, che le fa anche da impresario, le consente di alzare i prezzi delle sue opere e durante un viaggio con lui nei Paesi Bassi ha una

visione che si rivelerà decisiva per la sua pittura: un quadro di Rubens, un ritratto chiamato *Il cappello di paglia*, benché il copricapo della signora del quadro sia di feltro scuro. Ma la sua forma ampia e arcuata con una grande piuma a fendere trionfalmente l'aria, e il gioco di luci e ombre che le falde creano sul viso sono una rivelazione di bellezza pittorica e una fonte di ispirazione per Élisabeth: Rubens con le sue forme esuberanti e la ricchezza dei suoi colori era il pittore della gioia di vivere. Élisabeth, in virtù del suo successo professionale e dei suoi guadagni, riesce a trarre dal matrimonio, invece delle temute limitazioni, una nuova e più ampia libertà. La usa per immergersi con tutta la sua energia in quella Francia *ancien régime* dei privilegiati che, sull'orlo del baratro rivoluzionario, assapora le delizie e i piaceri della *douceur de vivre*.

Nel decennio che va dal primo ritratto della regina all'*affreuse année* 1789, lo spaventoso anno della Rivoluzione, Élisabeth sperimenta con tutto l'estro artistico e personale di cui è capace ogni piacere, ogni emozione ma anche ogni inganno della dolce vita tra i salotti di Parigi e la corte di Versailles. Scopre anche, in quegli stessi anni, due modelle perfette: una intensamente amata da Maria Antonietta, l'altra da lei intensamente odiata.

La prima è Gabrielle de Polastron, duchessa di Polignac, una donna bella e indolente, che diventa presto intima della sovrana, troppo intima secondo alcuni. Le maldicenze e le calunnie sul conto della regina si moltiplicano di giorno in giorno: al centro vi sono non solo la sua frivolezza, le spese incontenibili, il lusso e lo sfarzo di cui ama circondarsi e gli intrighi di palazzo (come il complicato «affare della collana», la misteriosa storia di un gioiello e di una truffa in cui sarebbe stata coinvolta). Sotto accusa è la sua vita sessuale, le attribuiscono degli amanti e anche delle amanti, tra cui Madame de Lamballe, che passerà alla storia soprattutto perché la sua testa, recisa violentemente dal corpo e infilata in una picca dai rivoluzionari, sarà mostrata alla regina ormai incarcerata nella prigione del Temple. La grande favorita è però la duchessa di Polignac, che è indifferente alle maldicenze perché è pigra, distratta e languidamente indolente. Non è stata affatto contenta dell'incarico prestigioso che Maria Antonietta le ha riservato, quello di governante dei bambini reali. È infastidita dal fatto che le chiedano continuamente istruzioni, dei bambini reali non le importa nulla, men che meno delle loro attività ed è molto più attratta dai dolci inganni della vita amorosa. Dicono che sia l'amante del conte di Vaudreuil, l'*Enchanteur*, l'incantatore.

Ricchissimo figlio del governatore delle Antille, il giovanotto si era impiantato come un fiore esotico alla corte di Versailles rivolgendo a tutto quanto lo circondava le sue capacità seduttive. L'aria stessa che lo circondava

era imbevuta di seduzione. Oltre alle belle donne Vaudreuil ama le danze e le feste, ma anche gli intellettuali e gli artisti, e cerca di ottenere privilegi per tutti quelli che entrano nella sua cerchia. È il mecenate dello scrittore Chamfort, autore di celebrati aforismi, è brillante e di bell'aspetto, è intimo di Monsieur Alexandre de Calonne, che grazie a lui viene nominato controllore generale delle Finanze francesi. Vaudreuil diventa presto uno dei massimi sostenitori e protettori della pittrice Vigée Le Brun e l'amico delle allegre serate che ne caratterizzano la vita negli anni Ottanta.

Gabrielle de Polignac incarna, agli occhi di Élisabeth, l'ideale della bellezza femminile attraverso il quale vuole tramandare lo spirito di quella stagione che tanto apprezza. Le dedica diversi ritratti, di cui uno celebre del 1782: la preziosa dama aveva allora trentatré anni, ma nell'immagine che ne dà la pittrice sembra quasi un'adolescente. Un largo cappello di paglia – stavolta di vera paglia, non come quello di Rubens, benché simile nella forma ma chiaro e luminoso – è appoggiato come una navicella vacillante in balia delle onde sui bruni capelli, solo un po' argentati da un velo di cipria, mossi e spettinati come quelli di una ragazzina. L'ombra leggera che le falde del cappello creano sulla fronte sono in contrasto con un incarnato d'alabastro e delle gote rosate come per un'improvvisa ondata di pudore, che in realtà non era la caratteristica principale della duchessa. Grandi occhi si spalancano sul mondo, ma come concentrati su un proprio segreto desiderio piuttosto che su ciò che li circonda. Il volto di Gabrielle è quella esatta equazione tra la bambina e la donna che per Élisabeth incarna la seduzione perfetta e la più mirabile immagine di bellezza dell'epoca. Tutte le sue donne si assomigliano perché in tutte la pittrice fonde l'avvenenza muliebre e la grazia un po' stupefatta dell'infanzia femminile, la fanciullezza perenne di chi segue la religione del desiderio. Nel mondo pittorico di Élisabeth tutto è teatro, *illusion comique*, rappresentazione. Le sue modelle devono essere anche attrici, delle prime donne amorose che trasmettono un'infantile gioia di vivere e di piacere proprio come avviene a corte.

L'altra modella perfetta è la donna più detestata da Maria Antonietta. La detesta con tanta incontenibile foga e ostentazione da suscitare la preoccupazione e poi l'ira della sua augusta genitrice, la lontana imperatrice Maria Teresa, spaventata che la figlia possa inimicarsi il re. La creatura odiata è Madame Du Barry, l'ultima favorita del re Luigi XV.

La contessa Du Barry, nata Jeanne Bécu, era lo scandalo incarnato. Poco più che una prostituta di strada, attraverso una vita avventurosa di cortigiana manovrata da loschi protettori era arrivata nel letto del sovrano diventando l'adorata e viziata favorita dei suoi ultimi anni. La corte, benché timorosa del re, si divideva tra estimatori e detrattori, ma a un primo sguardo era

impossibile non rimanere colpiti dal suo viso d'angelo, dalla carnagione piena di luce e dai grandi, sempre un po' socchiusi come se la confusione del mondo li ferisse, occhi blu. Maria Antonietta non la esecrava per ragioni morali ma per disprezzo sociale, e soprattutto non poteva perdonarle il peccato di quella bellezza emersa splendente dai bassifondi della città.

Benché devota alla regina, la pittrice Vigée Le Brun è abbastanza spregiudicata da recarsi, fra un ritratto regale e l'altro, a Louveciennes dove, finiti ormai i giorni di Versailles, Jeanne, ora quarantacinquenne, conduce con pacifica soddisfazione gradevoli giornate d'ozio e di galanterie con i suoi nuovi ammiratori. Come la maggior parte di quelli che l'hanno conosciuta, dal principe de Ligne a Talleyrand, anche Élisabeth la trova incantevole, gentile, accogliente e generosa. La bellezza dell'«Ange», come la chiamano (forse per la sua grazia, forse perché si diceva che la madre l'avesse concepita con un monaco chiamato frater Ange), soddisfa in pieno le ambizioni della pittrice. Anche Madame Du Barry, come Gabrielle de Polignac, non è soltanto bella ma ha quell'espressione estatica di chi tiene costantemente accesa dentro di sé, lasciandone trapelare seducenti bagliori, la fiamma dell'amore. Per ritrarle, Élisabeth non esiterà a ispirarsi ai quadri della pittura italiana del Rinascimento e del Seicento raffiguranti sante in estasi. Spesso ne copierà le pose, il languore, gli occhi al cielo, così come nelle scene di maternità, in cui ritrae maliziose nobildonne con infanti che sembrano amorini e a volte se stessa con la figlia, non esiterà a ispirarsi alle scene gentili e pie della Madonna con il divino bambino. Sia Gabrielle sia l'Ange sono dipinte con abiti leggeri di mussola bianca, nessuna etichetta in questo caso lo impedisce, e merletti, fiocchi e scialli, oltre al cappello piumato, ne sottolineano l'eleganza.

Dopo il matrimonio Élisabeth ha continuato a recitare e cantare nelle serate brillanti che, Vaudreuil in testa, organizzano gli aristocratici, in particolar modo in quelle di Gennevilliers, nel castello che l'Incantatore ha acquistato per le battute di caccia del conte d'Artois. Malgrado il lavoro sempre più pressante, a quelle serate non può rinunciare, perché sono utili al suo mestiere e al perfezionamento del suo gusto, ma anche perché le piacciono. Sono l'eco amplificata e magnificata delle serate che teneva suo padre e di cui, dalla sua camera di bambina, ascoltava il brusio eccitante che la accompagnava nel sonno. Non solo partecipa alle serate degli aristocratici, ma ne organizza a casa propria.

Ormai ha un suo stile, che piace ai potenti perché non imita il loro. Ha imparato la semplicità dagli intrattenimenti a casa di Madame Geoffrin, che non amava il lusso e gli orpelli, così riceve gli amici nelle due stanze che

occupa all'hôtel de Lubert, la camera da letto e una piccola anticamera, dove spesso i principi del sangue sono costretti a sedersi per terra per mancanza di sedie. Tutti recitano e sono provetti nei *tableaux vivants*, nelle pantomime, nelle sciarade, inoltre cantano, ascoltano concerti di musica da camera, si sfidano nell'arte della conversazione. Spesso Élisabeth è aiutata dal fratello Étienne, che si sta facendo un nome come declamatore di versi, e dalla moglie di lui, Suzanne de Rivière, che canta con voce da usignolo. Una di queste serate, in particolare, rimarrà celebre e la sua fama arriverà nelle corti europee che più tardi ospiteranno la pittrice, a Napoli come a Vienna e a San Pietroburgo: la cena greca. Mentre aspettavano il conte di Vaudreuil ascoltando versi e miti dell'antica Grecia, la padrona di casa aveva pensato di fargli una sorpresa e in poco tempo, con gli abiti conservati nel suo atelier, aveva travestito da belle ateniesi le dame e se stessa e fatto preparare dolci di miele e uva, legumi e vino di Cipro. Il conte ne era rimasto deliziato e le malelingue avevano detto che l'elegante scherzo era costato una fortuna.

Nella sua vecchiaia solitaria Élisabeth ricorderà con piacere e orgoglio i suoi intrattenimenti, cui dedica un nostalgico passo delle sue memorie:

Credo di aver ricevuto a casa mia quanto Parigi possedesse di gente di talento e di spirito. Sceglievo tra di loro i più amabili per invitarli alle mie cene, che l'abate Delille, il poeta Lebrun, il visconte di Ségur e altri rendevano le più divertenti di Parigi. Non si saprebbe giudicare che cos'era la società in Francia, se non si è conosciuto il tempo in cui, conclusi gli impegni della giornata, dodici o quindici persone si riunivano presso una padrona di casa per finirci la serata. L'agio, la dolce allegria che regnavano su questi lievi conviti della sera donavano loro uno charme che i pranzi non avranno mai più. Una sorta di confidenza e d'intimità regnavano tra gli invitati.

La buona società parigina allora, conclude Madame Vigée Le Brun, si mostrava superiore a ogni altra buona società europea: in quelle notti dorate dalla fiamma di tante candele «le ore passavano come minuti».

Tra tutte le sue altolocate conoscenze non si può contare il principe di Talleyrand, che non l'aveva in simpatia, malgrado il ritratto che Élisabeth aveva fatto all'affascinante mantenuta che per breve tempo era divenuta sua moglie. Ma anche lei avrebbe potuto pronunciare la celebre frase attribuita all'uomo politico: «Chi non ha vissuto prima della Rivoluzione non può sapere cosa sia la *douceur de vivre*». A differenza di Talleyrand, però, che era passato dai ranghi della Chiesa a quelli dello Stato, aveva servito il regno di Luigi XVI come in seguito il governo rivoluzionario, e poi ancora Napoleone

e la restaurazione monarchica con Luigi XVIII, Élisabeth non pratica alcun trasformismo. Rimane sempre devota e fedele, nelle sue convinzioni come nei suoi quadri, non solo alla monarchia borbonica quanto a quella *douceur de vivre*, a quella vita dolce, a quel gusto lieve, fervido e disinvolto, a quell'atmosfera di un incanto noncurante dell'abisso che lo attende, conosciuto nel decennio finito con quello che per lei resterà sempre «lo spaventoso anno 1789».

«Nessuno si vede come appare agli altri.» Delle parole di una grande fotografa del Novecento, Gisèle Freund, Madame Vigée Le Brun, due secoli prima, sembra assolutamente convinta ogni volta che comincia un ritratto. Il viso di un uomo e ancor di più di una donna non deve essere com'è, ma come dovrebbe essere, come si vorrebbe che fosse, questa è la fede profonda della pittrice. Anche il proprio, soprattutto il proprio.

Nel 1783 espone al Salon un autoritratto che diverrà celebre. L'ha dipinto dopo aver visto la donna con cappello di Rubens e si raffigura con un grande cappello nero ornato di una piuma nera, tirato all'indietro sulla testa in modo da lasciarle in piena luce il viso, che emana una dolce chiarezza enfatizzata dalle ruche della camicia bianca accollata, con le quali contrastano un nastro e una cintura color ciliegia e il lembo di uno scialle nero. Ma ciò che più deve colpire chi guarda il quadro è la fresca e invitante bellezza del viso. Poco conta che, pur lodando la maestria dell'artista, il critico Stanislas Fréron abbia detto che la rassomiglianza tra la figura del quadro e Madame Vigée Le Brun in persona era così scarsa che si faceva fatica a riconoscerla. Élisabeth pensa che il pittore deve essere uno specchio sapiente e generoso, deve ascoltare il desiderio del suo modello e unirlo al proprio desiderio: da questo connubio desiderante nascerà il ritratto perfetto. Una donna, un uomo chiedono al ritratto quello che lo specchio non può dare. Chiedono che l'idea di sé e l'immagine di sé coincidano. Lei lo ha capito, e sa che è questa la ragione del suo successo come ritrattista. Nei suoi ritratti ci deve essere l'eco delle musiche, la scia dei balli, delle recite, dei *tableaux vivants* delle serate indimenticabili, un defilé di quegli anni simili a un cristallo purissimo e instabile che di lì a poco fragorosamente andrà in mille pezzi. E soprattutto la bellezza.

Il desiderio di essere considerata una vera professionista della pittura non deve impedirle di raffigurarsi bella e felice. Ogni suo quadro è un racconto: di se stessa Élisabeth vuole raccontare l'incanto di essere al mondo. Si dipinge manifestando un tenero amore di sé: amarsi è stata la vendetta dell'orfana, una strategia di sopravvivenza. Negli autoritratti che realizza nell'arco della vita ogni fatica, ogni malinconia sono bandite. Sa esattamente come vuole

presentarsi, ha un'idea precisa di come devono essere i suoi vestiti e le sue pettinature. In quegli anni deve confrontarsi con una rivale temibile: si chiama Adélaïde Labille-Guiard, è stimata dai critici perché possiede una tecnica sicura e vigorosa, anche lei è stata ammessa all'Académie e riscuote un certo successo. Adélaïde però è conformista: nei quadri in cui si raffigura si presenta con convenzionale sfarzosità, indossando gli abiti da cerimonia che si usano nelle grandi occasioni. Élisabeth rivaleggerà con lei non solo con l'estro della sua pittura, ma anche con lo stile della sua persona. Precorre i tempi: un artista, e anche un'artista donna, deve vestirsi da artista, dettare la moda piuttosto che seguirla, infischiarne delle buone maniere dell'abbigliamento: «Non portavo che abiti bianchi, di mussola o di lino, e non mi sono mai fatta fare abiti da cerimonia se non per le mie andate a Versailles. La mia pettinatura non mi costava niente, mi sistemavo i capelli da sola con un foulard di mussola». Vuole incantare, perché il mondo la incanta.

Quando, appena fuggita dalla Parigi rivoluzionaria, dipingerà la propria immagine per la galleria di autoritratti di artisti del Granduca di Toscana, tavolozza e pennelli in mano come si conviene a una pittrice affermata, il suo volto, il suo sorriso, la sua posa accattivante non porteranno traccia del terrore e dei tormenti patiti scappando dalla Francia. S'intravede il soggetto del suo quadro: è la regina Maria Antonietta. Non potrebbe essere altro, così come lei non potrebbe essere meno felice di quanto sia, la bella ritrattista dell'augusta sovrana, che l'una sia in esilio e l'altra sia stata insultata e cacciata da Versailles non conta.

Allo stesso modo, sempre serena, sempre sorridente, si è dipinta nell'*affreuse* 1789: lei abbracciata alla sua Brunette, la figlia Julie, riccioli scuri le ornano la fronte, le guance sono rosee, la bocca atteggiata a un tenero sorriso, quello delle donne che aspettano felicità dalla vita e ci tengono a dimostrarlo. Nelle vene di Parigi e dei parigini in quell'anno circola il sangue bollente che porterà a un sovvertimento del mondo – del mondo di Élisabeth – e alla fine dei giorni cortesi di Versailles e delle notti galanti dei *salons* parigini, con una sequenza incalzante di avvenimenti in una nazione piegata dai debiti della corte e dalla fame della popolazione: la presa della Bastiglia il 14 luglio, dunque l'abolizione dei diritti feudali dell'Ancien Régime il 4 agosto, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino, la marcia delle popolane infuriate su Versailles il 5 ottobre, il trasferimento della famiglia reale alle Tuileries. Tutto questo e molto altro: la folla inferocita, le aggressioni, la fine di ogni certezza. Ma nessuna afflizione turba la superficie integra e levigata del volto di Élisabeth nell'autoritratto con la figlia, il dolore, se c'è, va nascosto in una zona profonda e segreta cui nessuno può avere accesso, quella stessa zona profonda in cui va nascosto l'amore.

Qualche anno prima, al Salon del 1785, Élisabeth aveva esposto il ritratto del conte di Calonne, il controllore delle Finanze francesi, cioè il ministro dell'Economia che proprio in quello stesso anno aveva intrapreso una riforma economica destinata a scontentare tutti, il re, i nobili, il popolo, tanto che due anni dopo il gentiluomo sarà licenziato con disonore. Ma ora, nel ritratto realizzato dalla pittrice, è circondato dal fasto e dai simboli della sua posizione: alle spalle un tendaggio di broccato rosso e oro e un pilastro monumentale come monumentale è la carica che ricopre, siede su un'imponente sedia anch'essa porpora e oro e nella mano, appoggiata a una scrivania scintillante nei suoi fregi, ha una lettera indirizzata al re. Ma c'è qualcosa che non torna, qualcosa che contrasta con tutta questa ufficialità da alto dignitario. Calonne indossa un abito nero a redingote consono alla sua condizione, ma il vestito è di un raso scintillante e aderisce flessuosamente, con mille riflessi, alla snella figura del controllore generale. Anche il viso, illuminato da uno jabot di merletto bianco, ostenta un'espressione sorridente e seducente, non come chi stia presentando al sovrano dei conti preoccupanti ma come un gentiluomo che stia invitando una dama a un ballo o a qualcosa di ancora più intimo.

I visitatori del Salon non si lasciarono sfuggire l'occasione di criticare malevolmente il ritratto e il suo protagonista. Poiché tutt'intorno Élisabeth aveva esposto le figure di alcune delle sue tante clienti aristocratiche, dissero che Calonne era nel suo harem, con la sua solita frivolezza e l'espressione da seduttore. Ma il vero bersaglio delle critiche, che si trasformarono subito in maldicenza, è la stessa pittrice. L'accusano di aver dipinto l'uomo sorridente e affabile, con occhi pieni di fuoco, che ogni dama ammira, ma non l'alto amministratore dello Stato. L'accusano soprattutto di essere la sua amante, di farsi coprire, con la complicità del marito, d'oro e di costosissimi doni, per esempio il fastoso appartamento di rue du Gros-Chenet allora in costruzione, o i possedimenti a Moulin-Joly, una deliziosa tenuta di campagna su un isolotto della Senna non lontano da Parigi, che il conte le ha regalato. Dicono che una notte il possente letto a baldacchino del conte sia crollato con tutti i suoi orpelli e che i servitori accorsi per soccorrerlo abbiano trovato sotto le eleganti macerie il corpo del controllore avvinghiato a quello discinto della pittrice. Dicono che le paghi i quadri molto più del loro valore corrente, montagne di luigi d'oro spedite in eleganti bomboniere. Élisabeth nei suoi ricordi, tanti anni dopo, si difenderà con vigore da queste voci, che considera calunnie dovute alla rabbia degli invidiosi nei confronti della celebrità, «soprattutto quando si ha la disgrazia di essere donna». Ma nel viso e nell'espressione di Calonne c'è qualcosa di così evidentemente amoroso, di così palesemente seduttivo che le parole della pittrice, né quelle dei ricordi né

quelle che spese per difendersi all'epoca, possono cancellare.

E seducente è pure l'*Enchanteur*, il bel Vaudreuil. Anche di lui si vociferava che fosse l'amante. Nel ritratto che Élisabeth dipinge nel 1784 Vaudreuil, come l'amico Calonne, ha le gambe disinvoltamente accavallate, il corpo rilassato in un atteggiamento da *conversation piece*, e sembra davvero colto nel momento di una piacevole chiacchierata, il viso sorridente e invitante, le labbra socchiuse come chi si rivolge all'artista che lo sta dipingendo come a una persona intima, qualcuno – qualcuna in questo caso – che lo conosce bene e con cui non c'è bisogno di mettersi in posa. Anche il conte, legato alla regina e amante della favorita Polignac, l'aveva protetta, inserita nei più esclusivi circoli aristocratici, coperta d'oro. Nelle sue memorie è il grande amico, niente di più. A Parigi, invece, sono sicuri che Élisabeth sia una delle dame del catalogo delle sue seduzioni.

In tutto l'ampio cammino a ritroso attraverso gli avvenimenti felici e infelici della sua vita che Élisabeth intraprenderà a settant'anni, sostituendo la carta alla tela per costruire quell'importante monumento di memorialistica tra Settecento e Ottocento che sono i suoi *Souvenirs*, non stringerà mai il suo nome alla parola amore, se non nel caso dell'incrollabile affetto filiale che la lega al padre e all'altrettanto profondo affetto materno che prova per la figlia. Esperta di intrighi amorosi e di *liaisons dangereuses* fin da adolescente, quando frequentava la casa della duchessa di Chartres, si mostra comprensiva e intenerita di fronte alla passione del Duca di Brissac per la Du Barry ormai sfiorita e in disgrazia, e al dolore del conte di Vaudreuil per la perdita della sua amante Gabrielle de Polignac, e non si scandalizza davanti all'ardore del vecchio Lord Hamilton per Emma Hart, altra bellezza uscita splendente dai bassifondi. Ma di se stessa mai parlerà in termini sentimentali, mai assocerà il suo nome a un pensiero galante. Ha paura di macchiare di fronte ai posteri l'immagine che insiste a dare di sé per tutto l'arco della narrazione della sua vita, quella di donna integerrima dedita solo al mestiere dell'arte? Oppure, peggio, teme di compromettere la potenza del suo talento di donna che si è fatta da sé, autodidatta nella pittura come nella vita, che si è voluta artista in grazia della sua energia, del suo estro e della sua tenacia, senza intromissioni del potere e della protezione maschili? Quelle che riguardano la sua vita amorosa, scrive a più riprese nelle memorie, non sono altro che calunnie. Soprattutto quando lasciano addirittura pensare a un aiuto artistico, che cioè qualcuno, un amante gentile, sia intervenuto nella realizzazione di un'opera. Come nel caso del pittore di quadri storici François-Guillaume Ménageot.

Bello, elegante, totalmente dedito alla monarchia di Francia da diventare presto membro dell'Académie Royale e, nel 1780, *peintre du roi*, di undici anni più vecchio di lei, questo colto e dotato artista di corte fu molto legato a

Élisabeth proprio nel decennio del suo successo che si concluse nel 1789. Dicevano che lei si facesse aiutare da Ménageot a finire i quadri più complessi e che lui, che era per giunta un affittuario dell'hôtel de Lubert dove i coniugi Vigée abitavano, lo facesse di buon grado perché ne era innamorato e probabilmente ricambiato. Dopo la Rivoluzione si ritroveranno a Roma, dove il pittore del re era diventato direttore dell'Accademia di Francia, che aveva la sua sede a Palazzo Mancini in via del Corso. Questa carica, ottenuta anche grazie all'appoggio dei Vigée presso i reali, con gran dispetto del già rinomato collega Jacques-Louis David, Ménageot riuscirà a mantenerla fino al 1792 quando, dopo la caduta della monarchia francese, sarà costretto a fuggire. A Roma il pittore aiuterà Élisabeth a trovare un alloggio (non molto felicemente, le case romane della pittrice si rivelavano tutte inadeguate se non apertamente disastrose) e l'accompagnerà in indimenticabili passeggiate per la città e attraverso la bellissima campagna che allora la circondava. Del loro chiacchierato rapporto resta solo la testimonianza affidata ai ritratti. Nel 1789, prima di lasciare la Francia, Élisabeth gli aveva regalato un proprio ritratto a pastello: il suo viso, rotondo, levigato e candido, i chiari occhi languidi e sognanti, sembra quello di un'adolescente innamorata. E nel ritratto che farà di lui a Roma, quando si rincontreranno, anche il pittore ormai cinquantaseienne appare come un giovane galante, dal volto liscio e perfetto, lo sguardo amorosamente rivolto a chi lo sta contemplando davanti alla tela.

Tutta la vita di Élisabeth, tutta la sua storia, la famiglia, le frequentazioni, gli incontri vivono e si raccontano attraverso la sua pittura. Attraverso la pittura non può che passare anche quella corrente strana e poco controllabile che chiamano amore: Élisabeth amerà, si amerà, e si lascerà amare attraverso i suoi ritratti.

A metà del 1789 viene travolta da una paura mai più dimenticata. Il termine terrore lo usa subito, senza aspettare la celebre frase che segna l'inizio del momento più sanguinoso della vita cittadina, quel 5 settembre 1793 in cui la Convenzione decreta: «All'ordine del giorno è il Terrore». Scriverà trentacinque anni dopo: «Il terribile anno 1789 era cominciato, e il terrore già s'impadroniva di tutti gli spiriti saggi».

Anche prima di quell'anno la sensibilità artistica di Élisabeth aveva captato qualcosa. La sua mano, dipingendo, rappresentava il fasto, ma un'ombra, una piega dei volti, una torsione dei corpi o una nascosta stanchezza appannava la scena. Era successo con quello che può essere considerato il più importante dei suoi quadri di pittrice della regina, *Maria Antonietta e i suoi figli*. L'ordine reale era arrivato nel 1785, David le aveva consigliato di ispirarsi a qualche sacra maternità del Rinascimento italiano, ma oltre alla tenerezza

materna c'era da rappresentare anche l'alta maestà e l'autorità della sovrana. La lavorazione procedeva così lentamente che il quarto erede della coppia reale, una bambina, era morto prima che l'opera fosse terminata. Élisabeth decise di lasciare la culla vuota con il Delfino che la addita, mentre gli altri due piccoli sono avvinti al corpo regale della madre, che volge davanti a sé uno sguardo che dovrebbe essere fiero e invece è malinconico, come del resto lo è quello dei tre bambini. Su nessun volto c'è un sorriso, persino il neonato guarda pensosamente nel vuoto.

Élisabeth ci mise così tanto a finire il quadro che voleva presentare al Salon del 1787 che all'apertura dell'esposizione c'era la cornice ma non l'opera: la cornice circondava un vuoto, un ammanco. «*Voilà le deficit*» esclamarono davanti a quel buco i malpensanti, ormai sempre più numerosi. Non solo le finanze francesi mostravano un avvilente e grandioso deficit, ma la stessa Maria Antonietta era sempre più spesso oggetto di critiche ingiuriose per le sue spese e protagonista di libelli osceni a causa delle sue amicizie. Il quadro ebbe l'approvazione dei cortigiani che stavano dalla parte della sovrana, il clan Polignac in testa, e la riprovazione di tutti gli altri. Ma, al di là di critiche ed elogi, quella regale maternità era un'immagine di malinconia non di potere. La culla vuota si rivelerà una triste profezia per il trono dei Borbone.

Élisabeth al momento reagì con la fermezza con cui affrontava tutte le difficoltà, critiche e maldicenze comprese. Ma due anni dopo, di fronte ai primi movimenti rivoluzionari, sentirà che tutto è perduto. A partire dalla sua stessa nuova casa, il sontuoso alloggio di rue du Gros-Chenet in cui si era da poco trasferita. Lo lascia subito per cercare rifugio presso diverse case di amici: sa che il suo legame con la corte non le sarà perdonato. È la pittrice ufficiale di Maria Antonietta, qualunque destino avrà la sovrana lei ne sarà toccata se non direttamente coinvolta, e capisce subito che non sarà un buon destino. Certo, potrebbe fare come la sua rivale di sempre, Adélaïde Labille-Guiard, che silenziosamente si prepara a passare dalla parte del nuovo potere e a sostituire le immagini della corte con quelle dei rivoluzionari. Ma Élisabeth sa che deve restare fedele al suo mondo, non solo per lealtà umana ma per coerenza d'artista. Sarà questa coerenza a salvare la sua fama, quando quella della furba e trasformista Adélaïde si inabissierà. I ritratti che aveva dipinto fino ad allora e che dipingerà negli anni a venire raccontano con la precisione di uno studio storico che cosa fu l'aristocrazia in Europa prima che le tante e diverse rivoluzioni del continente ne cambiassero il volto.

Le consigliano di non prendere una carrozza privata per fuggire: nelle campagne i contadini in rivolta la fermerebbero. Così all'alba di una mattina di ottobre l'amico pittore Hubert Robert accompagna lei, la bambina Julie e la

governante alla diligenza per Lione. Robert era un pittore straordinario, lo chiamavano «Robert delle Rovine», perché nei suoi anni di residenza a Roma come *pensionnaire* dell'Accademia francese si era specializzato nella pittura dei tanti brandelli monumentali sparsi in città e nella campagna romana. Amava così tanto le rovine che, più tardi, diventato sovrintendente dei musei, dipingerà il grande salone del Louvre in rovina, un quadro di pittura visionaria che racconta, meglio di un quadro storico, tutto quel sentimento di una vita effimera e incerta e pronta a sprofondare che la Rivoluzione aveva lasciato negli animi. Robert non aveva abbandonato la città, e con il suo carattere coraggioso ed estroso, quando verrà incarcerato durante il Grande Terrore nel 1794, dipingerà scene di prigione e volti sulle povere stoviglie carcerarie. Era grande amico di Élisabeth, che gli aveva dedicato un potente ritratto, e sentiva intorno a lei aria di rovina.

La porta alla diligenza ma non c'è tempo per gli addii. Trovare un posto non era stato facile, erano in molti a voler lasciare Parigi. Élisabeth non ha indossato nessuno degli abiti eleganti che portava ai suoi ricevimenti. Con una veste dimessa e il *fichu* delle popolane annodato al collo, si stringe alla figlia cercando di passare inosservata, ma fino alla frontiera con la Savoia il terrore non l'abbandona. Sa che lascia tutto il suo mondo e il suo potere dietro di sé. Non ha che una piccola somma di denaro, 28 luigi, e gli strumenti del mestiere. Ma anche in quella circostanza la sua tenacia e la sua determinazione non l'abbandonano.

Era pronta a sobbarcarsi il «lavoro da forzato» – così scriverà al marito molti anni dopo – che aveva intrapreso ancora adolescente per non soccombere alle offese della vita. Voleva che si dicesse in giro che la sua partenza non aveva nulla a che fare con l'emigrazione forzata dei tanti aristocratici vicini alla corte che stavano cercando rifugio tra la nobiltà straniera: era da tempo che voleva fare il Gran Tour, quel viaggio di turismo colto e artistico che le anime elevate e soprattutto gli artisti intraprendevano per conoscere le opere d'arte del Vecchio Continente e di cui la prima, più importante tappa era l'Italia. È questa la versione della sua partenza che cercò di far circolare. Non molti le credettero. Anni dopo suo marito, che in Francia era riuscito a tenersi a galla con il nuovo potere, proverà a sostenere questa tesi con una dichiarazione scritta al governo rivoluzionario: la cittadina Vigée non era una dei tanti *émigrés* in fuga dalla Rivoluzione, ma un'artista che andava a proseguire il suo apprendistato nella terra dei capolavori.

Neanche a lui credettero e per la pittrice della regina non ci fu niente da fare. Élisabeth non fu riabilitata né le fu concesso di tornare in patria. Il suo Gran Tour durerà più di dodici anni, durante i quali quello spaventato terzetto femminile – madre, bambina, bambinaia – girerà di città in città, di nazione in

nazione, in vecchie carrozze, per tortuosi e ripidi sentieri montani e strade coperte di neve, sotto tempeste spaventevoli e sole accecante, in alloggi freddi e inospitali. Senza mai ripudiare il mondo di ieri, di cui l'arte di Élisabeth si presenterà ben presto come testimone privilegiata e ambasciatrice.

Stretta alla sua bambina Élisabeth percorre le lente strade che portano a Torino sotto una pioggia battente. Impossibile scendere dalla carrozza per prendere un po' d'aria. La bambina è quello che è rimasto alla donna della sua vita di prima: tutto ormai è per sempre perduto dietro quella cortina d'acqua impietosa che la separa dal mondo di ieri. Le amicizie, le luci scintillanti delle *soirées*, la musica dei concerti, la voce dei canti, il denaro. Tutto perduto. La bambina è il suo unico legame, il suo unico affetto. Il marito, il fratello e la cognata Suzanne sono rimasti a Parigi. Pensano di cavarsela nei nuovi tempi. Lei no. Lei è la pittrice della regina. Quel titolo tanto desiderato ora è la sua condanna. Deve ricominciare tutto da capo. Ha detto in giro che parte per conoscere le bellezze dell'Italia, ma sa che non è vero. Quando arrivano a Torino alle nove di sera, digiune dal mattino, in un cattivo albergo dove non riescono a farsi dare neppure un pezzo di pane e devono infilarsi nel letto, affidando solo alla fatica e alle ossa ormai scucite dal viaggio la possibilità di dormire malgrado la paura, il disagio, la fame e la sporcizia, ci mette poco a capire che il suo non sarà un Grand Tour ma un viaggio doloroso, l'impresa di mantenere se stessa e la figlia. Ma Élisabeth non si scoraggia. Lei non sarà un'esule qualsiasi, non si affiderà alla benevolenza altrui, sa che possiede qualcosa che nessuno le potrà strappare, il talento. Grazie al suo talento ricostruirà la sua fortuna.

Ha fretta di arrivare a Roma, dove l'aspettano Ménageot, che occupa ancora il posto di direttore dell'Accademia di Francia, e il cardinale de Bernis, che è ancora l'ambasciatore francese. Non si comporterà come una fuggitiva. Sebbene sappia che il suo non è un viaggio di piacere, sebbene sia spaventata e ogni giorno più stanca, non perderà l'occasione di studiare e apprezzare i capolavori artistici italiani, non mostrerà l'ansia e il bisogno che le stringono il cuore. Tra i conoscenti romani c'è anche Angelica Kauffmann, la pittrice svizzera ammirata dai potenti e stimata da intellettuali come il celebre archeologo Johann Joachim Winckelmann, che da lei si è fatto ritrarre, e da Goethe, che ne parla nel suo *Viaggio in Italia* (Élisabeth la trova colta ma non «elettrizzante»). Va ai ricevimenti, gira per la campagna, si perde tra le opere d'arte e come sempre lavora instancabilmente. Non vuole essere compatita, vuole ottenere l'ammirazione dovuta alle sue capacità. A Roma finisce di dipingere l'autoritratto che le ha chiesto il Granduca di Toscana durante il suo passaggio a Firenze, dove si è incantata davanti alla

Madonna della seggiola di Raffaello. Nell'opera, destinata a diventare il più famoso dei suoi autoritratti, appare piena di vigore e di bellezza, straordinariamente giovane: gli occhi spalancati verso lo spettatore, un'espressione di fiducia e sicurezza sul viso dall'incarnato alabastrino sotto i capelli ricci trattenuti da un foulard bianco, di seta nera l'abito, severo ma anche scintillante, ornato al collo e ai polsi da un merletto leggero e stretto in vita da una cintura di satin scarlatta bordata d'oro, i colori dell'affermazione e del trionfo. In una mano la tavolozza e un ciuffo di pennelli, l'altra portata verso la tela in cui sta tratteggiando la silhouette della sua regina perduta.

Benché si proponga al mondo fresca e avvenente come una ragazzina, la figura non è più quella di una giovane donna affascinante come negli autoritratti precedenti: gli strumenti del mestiere dicono che è una professionista sicura di sé e del suo potere artistico ovunque si trovi, nel suo paese o presso popoli stranieri. È l'immagine che Élisabeth vorrà dare di sé negli anni del suo esilio: un'artista importante, una vera professionista alla conquista dell'Europa. Anche se nel suo intimo sa, come confesserà nei ricordi, di essere una donna sola in un mondo che non conosce, una pellegrina in terra straniera affidata alla sorte e ai capricci del destino, che non può permettersi di avere paura. Forse non sa, però, o oscuramente lo intuisce, che non viaggerà soltanto attraverso lo spazio: dovrà attraversare la frontiera del tempo, muoversi tra due epoche, quella che ha lasciato e che conosce, e una nuova stagione in un nuovo secolo, da cui ormai solo pochi anni la dividono. Sarà la testimone e l'ambasciatrice del mondo di ieri, nel suo aspetto più sfolgorante, ma strada facendo saprà diventare cittadina del cambiamento che l'aspetta: nuovi poteri, nuovi costumi, nuovi codici artistici.

In ogni città Élisabeth allaccia, con tenacia e spregiudicatezza, le relazioni giuste, quelle che le consentono di trovare committenti per il suo lavoro. Ma ogni città non manca di presentarle anche il suo volto ostile. Disagi quotidiani: cibo cattivo, chiasso notturno che le impedisce di dormire quel tanto che le serve per poi lavorare forsennatamente come ha sempre fatto, il freddo eccessivo del Nord e il caldo insopportabile del Sud, malanni di stomaco oppure febbri ardenti che divorano lei o la bambina o l'indispensabile bambinaia senza la quale non riuscirebbe a lavorare, Madame Charrot, che completa il terzetto femminile che si aggira per l'Europa.

A Roma, mentre dipinge le zie del suo re e i grandi aristocratici della città e si incanta davanti a Michelangelo e Raffaello, deve fuggire dagli alloggi in cui abita per tre volte: da una casa sopra piazza di Spagna perché ragazzi e ragazze cantano fino a notte fonda, poi, per via del freddo intenso, da un nuovo più silenzioso appartamento, e ancora, per via delle inarrestabili scorribande dei topi, dal palazzo patrizio che finalmente lascia per Napoli,

dove desidera ardentamente arrivare perché sul trono, accanto a Ferdinando IV, c'è l'austriaca Maria Carolina, la sorella di Maria Antonietta. Nella città del golfo, che Stendhal non molto tempo dopo definirà «la vera capitale italiana», con gli alloggi non va meglio, se la lavorazione del ritratto di Giovanni Paisiello, considerato accanto a quello del pittore Hubert Robert uno dei suoi capolavori, è continuamente interrotta perché lei ha le dita intirizzite dal freddo e il musicista le lacrime agli occhi per il fumo del camino che non tira.

Ma le amicizie napoletane le piacciono più di quelle romane. Si lega ad alcuni aristocratici russi e poi a un singolare inglese che vive a Napoli da vent'anni, Lord Hamilton. Il vecchio gentiluomo le chiede il ritratto della sua giovane amante, Emma Hart, che di lì a poco sposterà. Lady Hamilton, una delle più celebri seduttrici dell'Ottocento, bella, furba e cattiva, si farà ritrarre in alcuni dei travestimenti per cui è celebre. Sarà per Élisabeth una sfrenata *Baccante* e una misteriosa *Sibilla*. La pittrice la dipinge in tutta la sua sensuale avvenenza, ma non ne è incantata. Al contrario della dolce Madame Du Barry, la ragazza londinese, che viene dal mondo della prostituzione come l'amante di Luigi XV, ai suoi occhi non ha charme. Élisabeth la giudica una donna che non ha portamento, che si veste male e che non sa conversare se non snocciolando piccole malignità e sarcasmi. Pure dipinge la futura amante di Lord Nelson in riva al mare, esaltando con vesti classiche la sua bellezza, che ha sedotto anche la regina, di cui si dice sia l'amante. Suo marito, che è un gran conoscitore della città, la porta in giro per sotterranei misteriosi e barbare feste popolari, ed è al corrente di tutti i pettegolezzi sulle dame dell'aristocrazia, che a suo parere sono le più ignoranti del mondo e non pensano che all'amore.

Il Vesuvio, le isole, le grotte di Posillipo, il teatro San Carlo, il chiaro di luna sul mare: tutto le piace della città, specialmente il fatto che a corte, dove ha fatto il ritratto di Maria Carolina, apprezzino la sua maestria di pittrice e la paghino molto bene. Ma spera di poter ritornare in Francia, soprattutto quando, di nuovo a Roma, le zie del re le dicono che la famiglia reale è in fuga dalla Francia per raggiungere l'Austria. Lei intanto ha spedito il *Ritratto di Paisiello* e altri due quadri al Salon parigino del 1791, sperando che la sua arte vinca le ostilità. Le sue opere sono ammirate, ma i tempi sono ormai definitivamente cambiati. Allo stesso Salon la rivale di sempre, Adélaïde Labille-Guiard, abbandonati i suoi regali modelli, ha esposto il ritratto di Robespierre, mentre i quadri storici di David, che alludono alle virtù repubblicane, trionfano. Il suo *Paisiello* è molto lodato, ma il desiderio di Élisabeth di tornare in patria viene definitivamente deluso dal corso della storia. Il re è bloccato a Varennes, la petizione di Pierre Le Brun perché il

nome di *Élisabeth* sia cancellato dagli elenchi degli *émigrés* legati all'ancien Régime non è accolta, la Rivoluzione segue il suo corso e la pittrice sarà cancellata dalla minacciosa lista solo nel 1800.

Élisabeth risale la penisola, ripassa per Firenze, tocca Arezzo, Parma, Mantova e infine Venezia, dove incontra Vivant Denon, che sarà in futuro il grande organizzatore del nuovo Museo del Louvre; diventano amici, qualcuno dice anche amanti. Conosce nuovi riti sociali e nuovi capolavori, ma quando raggiunge Torino ogni speranza di ritornare in Francia l'abbandona: la città è piena di fuoriusciti che cercano asilo e hanno perso ogni bene. Una lettera dell'amico Auguste de Rivière, fratello di sua cognata Suzanne e compagno delle belle *soirées* d'un tempo per sempre passato, la informa che il 10 agosto 1792 la monarchia è caduta, le Tuileries sono state prese dai rivoluzionari, la famiglia reale è in carcere. Madame Vigée Le Brun si rende conto che il suo esilio non è che all'inizio. Non lo sa, ma passeranno altri dieci anni prima che possa tornare in patria. Lei, la bambina e la tata si rimettono in viaggio.

Nel 1800, poco prima di lasciare San Pietroburgo, dove è stata amabilmente accolta nel luglio 1795, *Élisabeth* dipinge un nuovo autoritratto. Ha quarantacinque anni vissuti faticosamente, ma il suo viso, nella luce dell'incarnato e dei grandi occhi chiari, ha ancora qualcosa di prepotentemente giovanile. L'espressione però è diversa da quella, candida e speranzosa, del quadro che ha regalato al Granduca di Toscana. È passato un decennio, in cui ha vagato per l'Europa di corte in corte, senza mai fermarsi un attimo. Ha visto e imparato molte cose e molte ne ha sopportate. È ormai la professionista famosa che voleva diventare, e le serate di San Pietroburgo sono state fastose come quelle di un tempo a Parigi: «Tutte le sere andavo in società. Non soltanto i balli, i concerti, gli spettacoli erano frequenti ma c'erano sempre dei gradevoli ricevimenti dove ritrovavo tutta l'urbanità, tutta la grazia di un ambiente francese; poiché, per servirmi dell'espressione della principessa Dolgorukij, "sembra che il buon gusto sia saltato a piè pari da Parigi a San Pietroburgo"». Non solo il buon gusto: ovunque in Europa, ma soprattutto in Russia, la cultura parla la lingua francese, e tutto ciò che viene dalla Francia intellettuale gode del massimo prestigio.

Nella cerchia dei nobili che ha frequentato è stata ricevuta e trattata con estremo favore. Del resto, proprio gli amici russi conosciuti nel suo peregrinare l'avevano convinta a raggiungere la corte degli zar, e molti di loro erano appassionati collezionisti di artisti contemporanei francesi come Hubert Robert, Jean-Baptiste Greuze, Claude-Joseph Vernet, tutti cari a *Élisabeth*. Dunque, commesse e compensi non le erano mancati. Ma non erano mancate neppure le difficoltà. L'imperatrice Caterina, che regnava al momento del suo

arrivo, non aveva una particolare simpatia per lei: disapprovava il ritratto che aveva fatto alle sue imperiali nipoti, trovandolo né grazioso né somigliante. In più era stata coinvolta, senza volerlo né capirci granché, in uno dei tanti intrighi del palazzo degli zar suscitando maldicenze e rancori.

Ma Élisabeth ormai sa che non c'è scelta per lei. Durante il soggiorno a Vienna, raggiunta dopo aver lasciato l'Italia, le notizie dalla Francia erano diventate di giorno in giorno più spaventose. Luigi XVI ghigliottinato il 21 gennaio 1793, Maria Antonietta il 16 ottobre dello stesso anno. Vienna allegra, a Parigi il Terrore. Anche se non poteva legarsi troppo agli altri *émigrés* per paura di nuocere ai parenti rimasti in patria, aveva ritrovato il clan Polignac, ma la bella Gabrielle era morta poco dopo la notizia della fine della sovrana. Lei ne aveva dipinto per Vaudreuil, devastato dal lutto, un ritratto a memoria. Solo la memoria ormai custodiva il mondo che aveva amato.

Nell'autoritratto che realizza a San Pietroburgo sta tracciando sulla tela la figura dell'imperatrice Maria, moglie di Paolo I, successore di Caterina. I colori della pittrice sono ancora il nero dell'abito, lo scarlato di uno scialle allacciato al corpo, il bianco della cuffia e del colletto e l'oro delle preziose catene che porta al collo. L'espressione, invece, non è più quella di una ragazza che ha fiducia nel domani: è lo sguardo attento e vagamente circospetto o vagamente sospettoso di chi, con grazia, è preparato a interpretare le insidie della realtà. Ha seminato per tutta l'Europa le immagini del potere e del fascino delle apparenze: regnanti, eredi al trono, aristocratici dai nomi antichi e altisonanti, bellissime dame, a volte raffigurate con la loro nobile prole imitando l'amata *Madonna della seggiola* di Raffaello, ma, al contrario della pensosa Vergine raffaellesca, le sue dame sono sorridenti e sicure di sé. Sa però di lasciare il ritratto di qualcosa destinato a essere inghiottito nella voragine del tempo come la scintillante Parigi annegata nel sangue. Il futuro, l'Ottocento, è una terra incognita. Il mondo francese della sua giovinezza era sicuro della propria intramontabilità, nella recita dell'eleganza, del potere, della seduzione. Invece tutto è tramontato e lei di fronte al nuovo secolo è più che mai sola. Per salvarsi dal Terrore suo marito Pierre chiede e ottiene il divorzio. Per salvarsi, suo fratello lavora con i giacobini a vendere i beni degli *émigrés*. Anche sua figlia e la vecchia governante l'abbandonano: ha litigato con Julie, che sposa un uomo contro la sua volontà e senza il suo consenso, sostenuta da Madame Charrot che le si è messa contro. Amori? Élisabeth ha sempre mantenuto un riserbo assoluto sulla sua vita sentimentale, e anche dell'uomo che da Vienna l'accompagna nei suoi spostamenti, Monsieur de Rivière, nessuno sa dire se sia un amico fedele e affettuoso o qualcosa di più. A leggere i suoi ricordi sembrerebbe

che, per necessità o per destino o perché la passione per la pittura non lasciava spazio ad altre passioni, abbia scelto di sostituire l'amore con l'onore.

L'autoritratto del 1800 è destinato all'Accademia di San Pietroburgo, della quale è nominata membro d'onore il 16 giugno. Il diploma le viene consegnato negli sfarzosi saloni dell'istituzione dal direttore, il suo amico conte Grigorij Stroganov: «Il conte m'indirizzò un breve discorso molto lusinghiero, poi mi consegnò da parte dell'imperatore il diploma che mi nominava membro dell'Accademia. Tutto il pubblico allora applaudì con una tale forza che ne fui commossa fino alle lacrime, non dimenticherò mai più questo dolce momento».

In una luminosa mattinata fiorentina, mentre stava risalendo la penisola nella primavera del 1792, Madame Vigée Le Brun era andata a far visita al più celebre anatomista della città, il dottor Felice Fontana. Stupefatta, affascinata ma anche terrorizzata dai brandelli di corpi conservati o riprodotti in cera che lo studioso le aveva mostrato, nei giorni seguenti non riusciva più a guardare un essere umano senza «spogliarlo mentalmente dei suoi abiti e della sua pelle». Come liberarsi da questo tormento? Si era allora rivolta all'anatomista, il quale le aveva spiegato bonariamente che l'acutezza visionaria del suo sguardo, la sua estrema sensibilità facevano parte del suo talento, aggiungendo poi che, se l'anatomia umana l'ossessionava, l'unico rimedio era smettere di dipingere. Mai, gli aveva risposto senza esitazioni Élisabeth: «Dipingere e vivere sono sempre stati per me un'unica cosa e un'unica parola».

Nei ricordi, che comincia a scrivere settantenne nel 1825 senza mai fermarsi nei successivi dodici anni, Madame Vigée Le Brun parla poco dei suoi sentimenti ma è molto determinata nel rivendicare la forza del suo lavoro e la sua totale dedizione alla pittura. Se i *Souvenirs* sono un affresco del mondo che ha frequentato, ciò che davvero le preme è immortalare se stessa come l'artista professionista che ha sempre voluto essere. È un'immagine che rivendica più e più volte nel corso dei due volumi dell'opera: «A torto o a ragione, non ho mai voluto dover ad altro che à *ma palette* la mia reputazione e la mia fortuna». La sua *palette*, la tavolozza con cui si è dipinta negli autoritratti più celebri, è stata lo scudo con cui ha combattuto contro le avversità del mondo e per procurarsene gli onori.

Nel 1801, malata nello spirito e nel corpo dopo la rottura con la figlia, scrive una lettera violenta al marito che le rimprovera di aver lasciato senza aiuto la ragazza:

Mi aggredite con discorsi di cui dovrete arrossire perché con quello che ho

guadagnato sono padrona di fare ciò che desidero. In dodici anni non mi avete dato più di mille scudi che ancora mi rimproverate. Ne ho dati altrettanti a mia figlia soltanto per il suo mantenimento nei due mesi in cui sarò assente. Vi avevo lasciato tutto, ho dovuto lavorare come un forzato per mantenere me, mia figlia, provvedere alla sua educazione...

Curiosamente, impudicamente, l'aggraziata Élisabeth delle corti e dei salotti inserisce questa sgraziata lettera nelle sue memorie. I *Souvenirs* sono vivaci, talvolta leggermente ironici, spesso acuti nel descrivere un personaggio o una situazione o un paesaggio, ma evitano malignità, pettegolezzi, ostilità manifeste. La cortesia è il loro stile, la settecentesca civiltà della conversazione la loro matrice. Che abbia voluto inserire questo frammento di dura quotidianità nel corpus dei ricordi fa capire quanto Élisabeth ci tenga a difendere presso i suoi contemporanei, ma anche per la posterità, la sua immagine professionale. Per lei, forzata della pittura, il denaro è stato importante. Doveva mantenere sé e la sua piccola famiglia. Doveva conservare una certa apparenza di eleganza, anzi, doveva inventarsi la sua eleganza, una moda da artista, così come con i suoi costumi, che precedono spesso lo stile impero, doveva indirizzare le signore verso abiti meno costrittivi di quelli previsti nell'alta società del suo tempo.

Non tutto è andato come avrebbe voluto nella sua carriera di pittrice. Lo rivela in un brano dedicato ai soggiorni a Napoli e a Roma, una lunga confessione d'artista, e soprattutto una confessione di quell'artista speciale che è una donna artista. Racconta che avrebbe voluto dipingere opere che non fossero solo ritratti. Paesaggi, forse, o quadri mitologici.

Queste idee mi venivano spesso in mente, avevo più di uno schizzo nei miei taccuini, ma sia per il bisogno di denaro, perché non avevo più un soldo di quello che avevo guadagnato in Francia, sia per debolezza di carattere, rimanevo attaccata ai ritratti. Il risultato è che dopo aver consacrato la mia giovinezza al lavoro, con una costanza e una assiduità piuttosto rare in una donna, amando la mia arte quanto la mia vita, non posso contare più di quattro opere di cui sono realmente contenta.

Forse non è vero, forse Élisabeth era più contenta del suo lavoro di quanto queste parole dichiarino, ma nel corso dei ricordi l'impegno per «rifarsi una fortuna» dopo la fuga dalla Francia torna costantemente, come compare fin dalle prime pagine, dedicate all'adolescenza dopo la morte del padre, l'orgoglio per la capacità precoce di guadagnare con la sua giovanile maestria di pittrice.

Quando scrive le memorie, Madame Vigée Le Brun vive ormai da molti anni in una nuova solitudine: sono morti non soltanto il fratello Étienne e il marito Pierre Le Brun, che sebbene in maniera conflittuale era stato un punto di riferimento nella sua vita, ma anche la figlia Julie, con la quale non era mai riuscita a riconciliarsi davvero. Della famiglia le restano due nipoti, Caroline, figlia del fratello, forse più interessata al patrimonio che al benessere della zia, e una ragazza da parte Le Brun, la gentile Eugénie, pittrice come lei, alla quale, alla fine dei *Souvenirs*, dedica dei consigli artistici, o, meglio, dei «consigli che possono essere utili alle donne che si vogliono dedicare alla pittura di ritratti». Anche questo piccolo vero e proprio trattato fa parte del monumento che vuole erigere alla sua figura di pittrice.

Tornata in Francia nel 1802, non aveva riconosciuto più il mondo che aveva lasciato. Il Direttorio, il Consolato, Napoleone primo console poi imperatore: i governi si erano susseguiti in estranee, veloci metamorfosi. Élisabeth, che non aveva simpatia per il nuovo regime ed era sempre in cerca di nuovi mercati, aveva continuato a viaggiare malgrado i faticosi anni di peregrinazione alle spalle. Era andata in Inghilterra, dove aveva incontrato nuovi aristocratici, membri della casa reale e vecchi amici, tra cui Lady Hamilton, da poco vedova e appassionata amante di Lord Nelson. Era andata anche in Svizzera, dove aveva ritratto nelle vesti della sua eroina Corinna la celebre scrittrice e intellettuale Madame de Staël. Rientrata a Parigi aveva ripreso la vita di sempre, concerti, spettacoli, *soirées* mondane con le nuove dame alla moda dell'epoca, tra le quali prediligeva l'incantevole Juliette Récamier. Benché non amasse quell'imperatore improvvisato e senza sangue blu che era Napoleone, aveva accettato di ritrarre sua sorella Carolina, moglie di Murat, diventato re di Napoli. L'aveva trovata detestabile: «Mi sarebbe impossibile descrivere tutte le contrarietà, tutti i tormenti che dovetti sopportare mentre le facevo il ritratto». La finta regina, così appariva a lei che aveva conosciuto quella vera, la faceva aspettare, cambiava continuamente pettinatura e non era mai soddisfatta degli abiti. Tanto che quando era venuto in visita durante una seduta il vecchio amico Vivant Denon, legato ora al nuovo potere come un tempo all'antico, gli aveva detto a voce sufficientemente alta perché l'interessata sentisse: «Ho dipinto delle vere principesse che non mi hanno mai tormentata né si sono mai fatte aspettare». Denon non se l'era presa perché conosceva il carattere di Élisabeth – per nulla debole, contrariamente a quanto lei ne aveva scritto nelle memorie – e l'aveva sempre considerata «*une âme de feu*».

La sua «anima di fuoco» aveva poi avuto la soddisfazione di vedere la fine drammatica di Napoleone e il ritorno dei Borboni, nel 1815, nella persona del suo caro amico conte di Provenza, il fratello di Luigi XVI salito al trono con

il nome di Luigi XVIII, e, alla sua morte, la successione di un altro amico, il conte d'Artois, il fratello più giovane, con il nome di Carlo X. Non aveva gradito altrettanto il re della casa d'Orléans, Luigi Filippo, che aveva preso il potere nel luglio 1830. Ma allo scorrere irruento, imprevisto e spesso ostile della Storia era ormai abituata e lo guardava con indifferenza.

Nella sua nuova casa di rue Saint-Lazare invitava volentieri vecchi amici, giovani artisti e anche contemporanei curiosi di contemplare i testimoni di quel tempo ormai mitico, lontano più di un'epoca primordiale, che era l'Ancien Régime, il mondo di prima della Rivoluzione. Riceveva in un *salon* alle cui pareti c'erano i ritratti che più amava e che le ricordavano momenti di gloria della sua vita: il bel ministro delle Finanze del re, il conte Calonne, Lady Hamilton vestita o piuttosto svestita da Baccante, l'ispirato Paisiello dei giorni napoletani, il re di Polonia, l'imperatrice Caterina. Circondata dai suoi quadri, continuando ad amare ciò che aveva sempre amato, morì nella sua casa nel marzo 1842.

La sera del suo arrivo a Parigi, quarant'anni prima, il suo ex marito Pierre aveva organizzato un concerto nella casa di rue du Gros-Chenet, da cui Élisabeth era fuggita l'anno della Rivoluzione. Pierre se l'era cavata bene passando di potente in potente, e l'appartamento era adesso molto lussuoso: in una bella galleria attrezzata per la musica ospitava regolarmente concerti ai quali i nuovi signori della Francia partecipavano volentieri.

Quando Élisabeth, appena tornata in patria, entra nella sala dove le fiamme delle candele risplendono, tutti si voltano verso di lei per applaudirla. La serata procede, la musica va dolcemente avanti, le candele si consumano e il fumo a poco a poco appanna la vista degli invitati. È tutto molto confuso agli occhi di Élisabeth, gli arredi, gli ospiti, i musicanti, ma non così confuso perché non si renda conto che deve dire nuovamente addio a ciò a cui da tempo aveva detto addio. Il mondo che ha conosciuto è finito, scomparso, cancellato. Finito quel gusto, quell'eleganza, quella bellezza, un passato che sembra non essere mai esistito. Se vorrà ricordare che cos'era la *douceur de vivre* prima della Rivoluzione, dovrà rivolgersi ai quadri, centinaia e centinaia, che ha dipinto nella sua avventurosa vita.

IRREQUIETEZZA

BERTHE MORISOT



Berthe Morisot, *Autoritratto*, c. 1885, Musée Marmottan, Parigi.

Nel quadro ha lo sguardo fisso davanti a sé, come incantata, persa in un suo pensiero. Quando l'opera viene esposta dice di trovarsi più strana che

brutta ed è meravigliata che tra i visitatori del Salon, la massima manifestazione ufficiale dell'arte francese, circoli l'espressione *femme fatale*. Lei non si considera tale. Il quadro non ha successo, ma nemmeno attira gli insulti e il sarcasmo che avevano accompagnato altre precedenti tele dell'autore, il pittore Édouard Manet. *La colazione sull'erba*, del 1863, e soprattutto l'*Olympia*, dipinta nello stesso anno ed esposta nel 1865, avevano suscitato critiche indignate se non aperte prese in giro: la gente si metteva di fronte al quadro, guardava la donna nuda e rideva. Ora qualcuno dice che i colori, tutto quel verde, tutto quel bianco, tutto quel nero, fanno pensare allo stridio del gesso sulla lavagna, ma di fronte a *Il balcone* le critiche sono più rispettose. Difficile ridere davanti alla figura così seria della donna seduta sulla sinistra della tela. Il vestito di mussola bianca è più austero che seducente, gli occhi e i capelli sono più neri del nero e le mani si aggrappano al ventaglio come se una sottile disperazione le animasse. La modella si chiama Berthe Morisot. Nell'inverno del 1869, quando l'opera viene terminata, ha appena compiuto ventotto anni. È bella e non è sposata. Ha avuto molti pretendenti e li ha respinti. Nella sua espressione c'è qualcosa di rigidamente virginale, ma anche di appassionato. Qualcosa di indomabile. Così l'ha vista Édouard Manet, così l'ha ritratta.

Berthe non è una modella. È nata il 14 gennaio 1841 a Bourges, una delle tante città dove la sua rispettabile famiglia si era trasferita seguendo gli incarichi del padre, funzionario della prefettura. È l'ultima di tre sorelle, Yves, di tre anni più grande, e Edma, nata nel 1839, che è per lei una specie di gemella o di alter ego. Anni dopo sarebbe nato un maschio, Tiburce, che, scapestrato e inconcludente, invece di rendere illustre il cognome della famiglia, avrebbe precocemente assunto il ruolo di pecora nera per non separarsene più. La madre, Cornélie Thomas, è una bella donna con forti ambizioni sociali, che avevano avuto finalmente la possibilità di rivelarsi in tutta la loro ampiezza quando, nel 1852, la famiglia si era stabilita a Passy, un quartiere a ovest di Parigi, quasi campestre, in cima alla salita del Trocadero. Era l'anno in cui Luigi Napoleone Bonaparte, eletto presidente della Repubblica nel 1848, era stato proclamato imperatore, manifestando subito il proposito di rendere Parigi una moderna metropoli imperiale, con l'aiuto del prefetto Georges Haussmann, incaricato di demolire il vecchio tessuto medievale della città e di realizzare nuovi scintillanti viali a raggiera che ne avrebbero cambiato il volto. Anche nelle sparse fila delle ambizioni di Madame Morisot c'è qualcosa di artistico. Suo marito, da giovane, prima di trasformarsi in un austero funzionario conservatore e diffidente, aveva coltivato il sogno di diventare architetto. Non solo: era un lontano discendente

del celebre pittore settecentesco Fragonard e si dichiarava fiero di quel sottile rivolo di sangue ispirato che gli correva nelle vene. È per questo, cioè per fare cosa gradita al coniuge, che Cornélie decide che le ragazze debbano prendere lezioni di pittura.

Niente d'importante: l'arte, come il pianoforte, che coltivano con diligenza tanto da essere apprezzate da Gioachino Rossini nel suo soggiorno parigino, deve renderle delle perfette e sofisticate padrone di casa nel momento in cui prenderanno marito. Yves si annoia presto di tutti quei traffici di pennelli e matite, Edma e Berthe, invece, decidono di continuare, ma a modo loro. Non ci vuole molto perché contestino il maestro scelto dalla madre. Il vecchio pittore Chocarne, da cui Madame Morisot le porta per la durata interminabile di quattro ore tre volte la settimana, è un uomo all'antica, murato in un lontano e polveroso appartamento della rue de Lille, con le tende sempre tirate e vecchie croste di pittura antica da imitare. Presto arriva un nuovo insegnante ed è tutt'altro tipo: allievo di Jean-Auguste Ingres ed Eugène Delacroix, Joseph Guichard, per giunta un vicino di casa, piace subito alle ragazze, che insieme a lui lavorano con profitto. Con troppo profitto, anzi. Tanto che la loro carriera di artiste rischia di subire una nuova battuta d'arresto proprio a opera del maestro, il quale scrive a Madame Morisot una lettera accorata e allarmata:

Con una natura come quella delle vostre figlie, non è qualche gradevole nozione artistica da sfoggiare in società che il mio insegnamento procurerà loro: no, le ragazze diverranno delle pittrici. Vi rendete bene conto di che cosa questo significa? In un ambiente di grande borghesia come è la vostra, sarà una rivoluzione, anzi direi quasi una catastrofe. Siete sicura che un giorno non maledirete l'arte che, una volta entrata nella vostra casa così rispettabilmente placida, diverrà la sola guida del destino delle vostre due figlie?

Madame Morisot non si preoccupa minimamente di fronte alla lettera di Guichard, fiduciosa nell'inevitabile destino matrimoniale di ogni giovane donna graziosa e di buona famiglia, e addirittura permette che le sue così promettenti ragazze vadano a copiare le tele dei vecchi maestri al Louvre. Del resto, se Edma è più ragionevole e remissiva, con Berthe è inutile parlare: quando vede all'orizzonte una discussione, si chiude in un silenzio infrangibile, non protesta, non contesta, ma è impossibile farle cambiare idea, come se un'inespressa e indomabile corrente di ribellione si agitasse nel suo carattere severo.

In quei mutevoli anni Sessanta dell'Ottocento, mescolate agli uomini in

aspetto d'artista, con barba e baffi e abiti da lavoro, nell'ala del Louvre aperta ai copisti ci sono tantissime donne, con le loro redingote e le acconciature in ordine, giovani che aspettano l'incontro giusto per appendere i loro manufatti alle pareti della casa coniugale, oppure vere e proprie artigiane della pittura, che con le copie dei vecchi maestri sbarcano il lunario. Edma e Berthe, così avvenenti ed eleganti, la prima chiara e bionda, la seconda con una curiosa carnagione insieme pallida e scura, non mancano di farsi notare. La sottile e fragile Berthe tra tutti i grandi preferisce Rubens, con le sue femmine debordanti, colorate, sensuali.

Un mattino dell'inverno 1868, mentre sta copiando *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia* del suo amato Rubens, Berthe vede avanzare verso di lei un giovane uomo elegante, giacca stretta in vita e pantaloni chiari, bastone e un alto cappello dai bordi piatti, l'andatura un po' ondeggiante di chi si guarda intorno godendosi la vita. Tutto è chiaro in lui, l'alta fronte che fende lo spazio come la prua di una nave, i capelli, la barba che tende al rosso. Pochi uomini sono così seducenti, dicono di lui quelli che lo incontrano, ha qualcosa del dandy e la cordialità di chi vuole piacere. Lo scorta dalla ragazza un amico comune, il giovane Henri Fantin-Latour, pittore che sa illustrare con particolare cura il mondo intorno a lui, ma che le sorelle, delle quali a turno forse è innamorato, non prendono in grande considerazione. Tutt'altra cosa è quel tipo raffinato che sta con lui: è Édouard Manet, artista dello scandalo e gentiluomo dalla vita complessa.

È diventato pittore contro il volere del padre, un grande borghese che siede all'Alta Corte di Giustizia, e continua a dipingere contro l'ostilità della critica, che trova ridicole e gessose le sue donne nude dell'*Olympia* e della *Colazione sull'erba*. Ha una corte di amici che lo stimano. Uno è Charles Baudelaire, che aveva ritratto in un altro quadro contestato, *La musica alle Tuileries*. Il poeta aveva scritto alla madre di Édouard, dopo un invito a cena: «Mi pare difficile non amare il suo carattere quanto il suo talento». Un altro è Émile Zola, di cui ha esposto un ritratto al Salon. E poi tanti colleghi che lo considerano un maestro, tra cui Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir, come si vedrà nella grande tela che proprio Fantin-Latour gli sta per dedicare, *L'atelier di Batignolles*. Che è lo studio di Manet, in quel quartiere parigino a nord dell'Opéra dove vivono molti artisti che rappresentano la nuova pittura francese e che di lì a qualche anno saranno definiti con l'imperituro nome di Impressionisti.

Manet ama le donne e le donne lo amano, a cominciare da sua moglie Suzanne, una ragazza olandese arrivata nella sua famiglia per dare lezioni di pianoforte a lui e ai suoi fratelli Gustave ed Eugène. Nel 1852, dopo una

breve vacanza in Olanda, la bionda pianista era tornata in casa Manet con un neonato, Léon, che faceva passare per suo fratello, ma che tutti sapevano essere il frutto della sua relazione con Édouard. Undici anni dopo Édouard, appena morto il padre, senza dire nulla ai suoi amici, l'aveva sposata durante un'altra breve vacanza olandese. Baudelaire, meravigliato, aveva scritto a un comune amico: «Manet mi ha appena detto qualcosa che non mi sarei mai aspettato. Parte questa sera per l'Olanda da dove tornerà con sua moglie». Suzanne, la moglie inaspettata, placida e prosperosa, apparirà spesso nelle opere del marito. È una donna affettuosa, tranquilla, soddisfatta di ciò che la vita le ha riservato, e soprattutto per nulla gelosa delle donne che Édouard frequenta. Anche Léon apparirà spesso nei suoi quadri e sarà il suo erede principale, ma Édouard non lo riconoscerà mai.

Manet è abituato a trattare le donne con galanteria e disinvoltura e dopo aver incontrato Berthe scrive in un biglietto all'amico Fantin-Latour una frase sbrigativa e contraddittoria: «Sono d'accordo con voi, le due sorelle Morisot sono affascinanti. Peccato che non siano uomini. Tuttavia potrebbero, come donne, servire la causa della pittura sposando ciascuna un accademico, e seminando discordia nel campo di quei rimbambiti». La *charmante* Berthe dovrebbe essere un uomo, ma Édouard non sa togliersi dagli occhi l'incanto del suo bel viso, della sua massa di capelli neri un po' spettinati, del suo corpo sottile e nervoso. Il colore essenziale nella pittura di Manet è il nero; forse, mentre la guarda, il nero gli appare incarnato nella figura scura e magnetica della ragazza.

Ma Berthe non è solo una creatura affascinante, è una pittrice che combatte per affinare la sua tecnica, sicura della sua vocazione. In quegli anni i pittori di Parigi si dividono tra due diverse scelte: dipingere nel chiuso dell'atelier oppure dipingere *en plein air*, cioè *sur le motif*, dal vero. Manet, per esempio, dipinge nel suo atelier e anche Degas lavorerà sempre in studio, fidandosi della sua memoria piuttosto che della nuda presenza degli oggetti. Gli altri, invece, inseguono con accanimento la natura e i suoi elementi, gli alberi, i campi, il mare, i prati, le montagne, la neve... La sera, gli artisti discutono delle loro scelte e tendenze nei caffè, al Tortoni, al Guerbois o, più tardi, alla Nouvelles Athènes. Sono riunioni tra uomini, alle quali le donne non sono ammesse. Del resto, non hanno accesso a tanti posti, neanche all'École des Beaux-Arts, dove saranno accettate solo tre anni prima che il secolo finisca. Neanche un istituto privato come l'Académie Julian le vuole. C'è la scuola fondata da Juliette e Rosa Bonheur per le ragazze che vogliono imparare la miniatura su porcellana o su stoffa, ma è frequentata da chi ha bisogno di un mestiere per guadagnarsi da vivere. Non è quello che interessa a Berthe e neppure a sua sorella Edma.

Madame Morisot, sempre convinta che prima o poi arriverà il giorno in cui le ragazze abbandoneranno i pennelli per il matrimonio, asseconda i loro desideri. Così ottengono di prendere lezioni dal più grande paesaggista del momento, Camille Corot, che ha fatto parte del gruppo di artisti che lavorano all'aria aperta, nella foresta di Fontainebleau e nel vicino villaggio di Barbizon. Corot ha una casa vicino a Parigi, a Ville d'Avray, e i Morisot ci vanno in vacanza perché le ragazze possano imparare a dipingere *sur le motif*. L'avventura artistica delle figlie li affascina – tanto prima o poi finirà – e quando il capofamiglia ottiene un buon incarico alla Corte dei Conti, prendono una nuova abitazione a Passy, con un grande giardino dove fanno costruire un atelier per le ragazze.

Berthe ha schiarito i colori della sua pittura, ha buttato via tutte le tele dei primi anni e ora va spesso a dipingere al Bois de Boulogne, poco lontano da casa. Tutto in lei è l'opposto di Manet: il suo carattere chiuso e riservato, il suo corpo sottile e scuro, la sua pittura che cerca la luce nella solarità del bianco piuttosto che nel riverbero accecante del nero. Ma la pittura di Manet la abbaglia: Édouard sarà per tutta la sua vita il Grande Artista, il supremo. Anche lui, il Grande Artista, è però conquistato dalla chiarezza dell'arte di quella giovane donna che vuole essere caparbiamente una pittrice. Molti anni dopo, quando l'arte di Manet sarà riconosciuta come uno dei vertici dell'Ottocento e di tutta la storia della pittura, uno scrittore drastico e acuto come Georges Bataille scriverà una frase tanto sorprendente quanto veritiera: «Senza Berthe Morisot, in cui scopri un duplice fascino, il talento della pittrice e la bellezza della modella (per non parlare della sua intelligenza capricciosa), Manet non avrebbe forse fatto pittura impressionista».

Quando s'incontrano al Louvre, Berthe ha già dipinto e presentato al Salon dei quadri che ne rivelano il talento. Nel 1865, nella sala riservata agli artisti il cui cognome comincia con la lettera «M», accanto alla scandalosa *Olympia* di Manet c'è un'opera di Berthe intitolata modestamente *Studio*: è una sorta di Narciso al femminile, una ragazza che guarda la propria immagine riflessa in uno stagno. La posa, come sarà in tutte le donne che popoleranno la pittura di Berthe, è malinconica, dal corpo disteso in riva all'acqua si solleva la testa poggiata su una mano. È una creatura che forse non si ama ma che vorrebbe amarsi, silenziosa e solitaria com'è. Il corpo terrestre sembra contemplare il corpo acquatico, quasi inseguisse la beata fluidità di quella figura per liberarsi della pesantezza della vita.

Berthe ha un carattere difficile e una salute fragile. Non ama mangiare e sua madre se ne dispera, ma lei oppone al cibo dolori allo stomaco e alla testa. Non si parla, a quell'epoca, di anoressia, ma l'emicrania femminile è di moda. I genitori affettuosi pensano che la cura siano il matrimonio e la maternità, ma

Berthe non vuole saperne, neppure quando entrambe le sorelle sono già sposate: nel dicembre 1866 Yves era diventata la moglie di un funzionario pubblico, Théodore Gobillard; Edma ne aveva seguito l'esempio qualche anno dopo, nel 1869, unendosi a un ufficiale di marina di Cherbourg, Adolphe Pontillon.

La famiglia è turbata, soprattutto la madre, che si lamenta con Edma, appena maritata. Cornélie tende a impossessarsi della vita della figlia e ne trova deplorabile o piuttosto allarmante ogni aspetto, la pittura come l'indole personale. Con la brutalità che una madre delusa sa avere, scrive a Edma una lettera che è un atto d'accusa contro la ragazza purtroppo ancora nubile e insieme contro l'artista incorrotta.

Forse ha il talento necessario, come chiedere di più, ma non ha il talento del valore commerciale e pubblico, non venderà mai niente di quello che va facendo al suo modo, ed è incapace di fare diversamente ... Noi sappiamo quanta voglia ci mette e con quanto ardore prende le cose. Però ne fa una malattia e tutto finisce qui. Se bisogna dipingere male per piacere al pubblico – e davvero voi mi state confondendo su che cos'è precisamente la nozione di pittura – Berthe non farà mai quel genere di opere che i mercanti comprano per poi rivenderle. I complimenti di qualche artista la esaltano. Puvis de Chavannes le ha detto che lei fa delle cose di tale finezza e distinzione da mortificare gli altri, e che lui torna a casa con disgusto. Francamente, ne vale la pena? ... Sono diventata scettica, probabilmente ... Sono delusa di vedere che Berthe non troverà da accasarsi come tutti gli altri. È come per l'arte, le faranno dei complimenti, perché lei sembra cercarli, e la terranno a distanza quando si tratterà di prendere con lei un impegno serio.

Ma se la madre la disprezza, Édouard Manet ne è incantato. Poco dopo averla incontrata, le chiede di posare per quel suo enigmatico quadro, *Il balcone*, in cui tre figure in primo piano guardano davanti a loro, chiusa ognuna nel proprio isolamento. Berthe, l'assorta figura di sinistra, ha accettato con entusiasmo le lunghe sedute di posa che sono state necessarie a Édouard per terminare il dipinto.

Manet sapeva che non avrebbe potuto possedere Berthe. Era una donna del suo stesso ceto, a differenza di Victorine Meurent, la ragazza diciottenne che aveva conosciuto quando era la modella e l'amante di un altro pittore, il belga Alfred Stevens. Quella giovane creatura dal viso duro da antica contadina nordica, che a sedici anni si era iscritta al registro delle modelle e che posava nuda con la disinvoltura provocatoria che costituì lo scandalo dell'*Olympia*,

restò a lungo la sua modella preferita, sulla tela e nella vita. Non apparteneva all'ambiente alto-borghese neanche la moglie Suzanne, che lo amava con la devozione di chi è stata ammessa, con il matrimonio, a un grande onore. Berthe, invece, era, come lui, una borghese di buona famiglia, agiata e bene educata, dotata di un carattere opposto al suo ma altrettanto forte. Il pudore, il buon gusto, le regole del patto sociale del loro ambiente, tutto creava tra loro una distanza di sicurezza. Tutto, tranne la pittura.

Dopo l'incontro al Louvre, la famiglia Manet – cioè il pittore, sua madre, la moglie e Léon – e i Morisot fanno amicizia. L'anziana signora Manet riceve in casa, in rue de Saint-Pétersbourg, poco più a nord della Gare Saint-Lazare, tutti i giovedì. Madame Morisot a Passy, rue Franklin, tutti i martedì. I frequentatori del salotto Manet – i fratelli minori di Édouard, Eugène e Gustave, Edgar Degas, Émile Zola, il poliedrico intellettuale Zacharie Astruc, Fantin-Latour e molti altri artisti – diventano presto ospiti di casa Morisot. Parlano d'arte, dei tempi che cambiano, delle nuove mode, talvolta di politica, ma sempre nei limiti del buon gusto e nel rispetto delle regole della società borghese. In quelle conversazioni a tavola e in salotto non si permettono la libertà con cui si esprimono la sera, Chez Tortoni o al Cafè Guerbois, quando sono tutti uomini.

Ai martedì di Madame Morisot partecipano artisti ma anche giovani professionisti che lei presenta a Berthe. Spera che prima o poi la figlia ne scelga uno, smetta di dipingere e si sposi. Berthe non ci pensa affatto e di questi traffici scrive alla sorella con ironia e furore: «L'affare è fallito, cara Edma, e devi felicitarti con me per essermi tirata fuori da tutta questa agitazione. Credo che ne avrei fatto una malattia se ora avessi dovuto decidermi a favore di M. D. Per fortuna questo signore si è rivelato un essere completamente grottesco. Non me lo aspettavo e ne sono stata molto sorpresa, ma assolutamente non contrariata. Così, essendomi sbarazzata di ogni preoccupazione, riprendo i miei progetti di viaggio».

Ci scherza, ma la pressione familiare, soprattutto materna, le pesa. Se la madre critica – e lo fa spesso – i suoi quadri, lei le replica: «Prendete voi il pennello». Disprezza il cibo. Con il padre parla poco o per nulla. Sta ore chiusa nella sua stanza a leggere Flaubert («Ho trovato *Madame Bovary* un'opera molto notevole dal punto di vista artistico e molto interessante come studio realistico...»). L'estate, durante le vacanze in campagna, esce di casa la mattina con cavalletto e colori senza dire dove va e spesso torna soltanto al tramonto. La madre, con toni accesi, confida alla più remissiva Edma tutta la sua preoccupazione per la figlia minore: «Ieri aveva il viso di una persona che finirà male, mi fa pena e mi inquieta. La sua disperazione e la sua scontentezza erano così profonde che non potevano che essere provocate da

uno stato di malattia. Del resto mi dice in continuazione che si ammalerà».

La lettera è del 1870. In quello stesso anno Berthe ha accettato di posare di nuovo per Édouard. Nel quadro che Manet dipinge è molto diversa dall'isterica malata di cui parla sua madre. È allungata su un divano, in una posizione languida sottolineata dall'abito morbido e candido. Un piccolo piede sbuca dal vestito, sul volto un'espressione dolce ed enigmatica e la consapevolezza di essere ammirata. Il quadro si intitola *Il riposo*, ma né la modella né l'atmosfera del dipinto fanno pensare a una condizione di tranquillità. C'è una tensione nella figura bianca e nel suo volto scuro, qualcosa che illumina l'immagine, qualcosa che brucia. Così Édouard la vede e la racconta: una figura virginale provocante nel suo candore, una vergine un po' folle e molto seducente, irraggiungibile se non nello spazio miracoloso della tela.

Tra il 1870 e il 1874 Édouard non smette di dipingere il suo viso e la sua figura. Le fa una dozzina di ritratti, e in più schizzi e bozzetti preparatori. Berthe è un *revenant*, un'ossessione, qualcosa che ritorna di quadro in quadro. Lui diventa una sorta di Pigmalione rovesciato: lo scultore del mito greco modella una statua, che il suo ardente desiderio tramuta in una donna vera e propria che può finalmente amare. Manet, al contrario, deve trasformare la donna vera e propria in una figura dipinta: solo così può dare vita al suo desiderio. Di quadro in quadro compone una sonata per Berthe in molti tempi. Dopo averla ritratta due volte racchiusa nel bianco del suo abito nel *Balcone* e nel *Riposo*, la desidera nel suo colore del cuore – del cuore della sua pittura –, il nero: Berthe sarà la sua dama in nero, l'eroina del nero.

Eccola nel freddo dell'inverno, *Berthe Morisot con il manicotto*, l'intero corpo avvolto da una pelliccia folta che contrasta con il piccolo e frivolo cappello posato sulla massa dei capelli. Pallida, scura, seria, in un ritratto di profilo. O invece puro inafferrabile fantasma d'amore, il volto semicancellato da un velo nero: *Berthe Morisot con la veletta*. Poi di nuovo distesa, stavolta sorridente, stavolta davvero abbandonata allo sguardo del pittore come un'odalisca borghese, per nulla enigmatica ma invitante, un nastro nero al collo che non le separa la testa dal corpo, come quel piccolo filo che stringeva quasi a strangolarla il collo di Victorine nel nudo dell'*Olympia*, ma invece mette in risalto la perfezione seducente del viso: *Berthe Morisot distesa*. Manet ama il nero, e il nero si addice a Berthe: nero il vestito, nero il ventaglio che le nasconde il volto in un altro ritratto, mentre da tutto quel nero sbucano due piccoli piedi calzati di rosa, e di uno si vede la lunga e nuda caviglia, incantato feticcio erotico. Anche in altre immagini Berthe ha un ventaglio, un oggetto di seduzione più che di uso: quando è aperto copre e svela, quando è chiuso e stretto nella mano è una minaccia o una promessa.

Ma tra Édouard e Berthe c'è un altro pegno, che compare nel più esplicitamente amoroso dei ritratti: *Berthe col mazzolino di violette*. Édouard con i suoi pennelli conosce il gioco di vestire e svestire una donna. Quando Suzanne Leenhoff non era ancora sua moglie, nel 1861, l'aveva ritratta nel corpo latteo e florido di una ninfa che solo un esile panno riparava dalla completa nudità. Più tardi, quando dipinge la cocotte che chiama Nanà, la mostra in *déshabillé*, in biancheria intima, un passaggio provocatorio tra il nudo e il vestito. Berthe è sempre coperta, come se gli abiti dovessero proteggerla dall'occhio denudante dell'uomo. Solo il volto è nudo. Qui, con le violette in mano, ancora tutta avvolta dal nero come una monaca galante, guarda intensamente davanti a sé, guarda intensamente, cioè, colui che la sta ritraendo. Gli occhi sono spalancati e dal cappello dalla forma complicata e bizzarra si libera qualche ciocca castana, che contrasta con lo scuro profondo dello sguardo. È una figura in primo piano, vicina a chi la osserva come se dovesse liberarsi dall'incantesimo della pittura e fuggire dalla tela, ma è anche distante, imprigionata tra i fantasmi dell'arte e assediata dal nero ardente di Manet. Tra lei e Édouard il gioco degli sguardi è l'unico gioco possibile. Poco dopo lui le regala una piccola tela: quello stesso mazzolino di violette, il fiore segreto e intimo, un messaggio cifrato di tutto quello che c'è stato, silenzioso e ardente, nell'intimità delle ore in cui ha posato per lui.

Nella sua invadente e prepotente preoccupazione materna, Cornélie Morisot non ha tutti i torti. Nelle foto in cui Berthe appare in abiti di rappresentanza, come allora era prescritto per i ritratti fotografici, è molto diversa dalla giovane donna incantata della pittura di Manet. In uno scatto, la sua figura minuta, in piedi, sembra sottrarsi all'obiettivo guardando di lato, i grandi occhi bassi infossati nelle orbite scure. In un altro è seduta di sbieco su una poltroncina di velluto capitonné in abito da sera; il vestito è sontuoso e un po' scollato ma il corpo è contratto, a disagio. È invece serena e attenta al suo lavoro nel ritratto al cavalletto – l'unico da pittrice – che le dedica sua sorella Edma quando ha ventiquattro anni. Il viso disteso, l'abbigliamento da collegiale, giacca e camicetta, un pennello in mano, aspetta di capire quale sarà la pennellata giusta. Ma da quando Edma si è sposata, nel 1869, ed è andata a vivere lontano, in provincia, Berthe, rimasta sola con il padre e la madre, si è incupita ancora di più. La separazione dalla sorella l'ha gettata in uno stato di malinconia, e malinconica è anche Edma, che non sembra apprezzare del tutto le gioie del matrimonio. Entrambe rimpiangono il mondo di complicità e condivisa fantasia femminile in cui sono cresciute.

Le lettere registrano lacrime e molti rimpianti. Scrive Edma: «Spero che mio marito non si renda conto del vuoto che tu mi hai lasciato». E ancora:

«Sono spesso con te, mia cara Berthe, con il pensiero; sono nel tuo atelier e vorrei poter fuggire non fosse che per un quarto d'ora per respirare quell'atmosfera di cui noi abbiamo vissuto per tanti lunghi anni». Berthe le risponde: «Se continuiamo così, mia cara Edma, non saremo più buone a niente, tu piangi ricevendo le mie lettere, stamattina ho pianto anch'io». Quei «biglietti così affettuosi ma così malinconici» la fanno star male, vuole convincere la sorella che la pittura che tanto rimpiange «è causa di troppe preoccupazioni, di troppi fastidi». Cerca di riconciliarla con il suo stato coniugale, ricordandole che «la solitudine è molto triste». Edma, però, non si lascia convincere, la esorta, quasi la invoca: «Continua a inviarmi le tue chiacchiere, come le chiami. Non ho niente di meglio da fare che decifrarle. Qui sempre la stessa vita: l'angolo del fuoco e la pioggia che cade».

Poi un raggio di sole nella vita di Edma: forse è incinta. Berthe commenta l'annuncio della gravidanza con una lettera che è un programma di vita: «Lo desidero con tutto il mio cuore, perché capisco che non ci si possa adattare immediatamente alla vita di casa e di provincia; per farlo bisogna avere qualche speranza nel cuore. Tuo marito si meraviglierebbe sicuramente sentendomi parlare così: gli uomini credono facilmente di poter occupare tutta un'esistenza. Ma io credo che per quanto affetto una possa avere per il proprio marito, non si interrompe senza pena una vita di lavoro. Il sentimento è una cosa carina a condizione che ci sia qualche altra cosa per riempire le giornate. Mi pare che per te quest'altra cosa sia la maternità».

E per Berthe? Cosa c'è a riempire le giornate di Berthe? Gli uomini la trovano incantevole: Rossini in visita dai Morisot la consiglia nell'acquisto di un pianoforte sul quale poi ha apposto la sua firma, Alfred Stevens le ha fatto un ritratto in cui sembra un'eroina romantica, anche se poi ha pensato che fosse il caso di regalarlo a Manet, anziché a lei. I suoi lineamenti minuti, il viso nervoso ma armonico incantano gli artisti. Il suo profilo, scolpito da Aimé Millet, finisce in uno dei medaglioni che abbelliscono un elegante palazzo della nuova Parigi di Haussmann. Puvis de Chavannes la intrattiene con mille lusinghe: lei all'inizio ne è affascinata, lo considera un reazionario – lo dirà ai tempi della Terza Repubblica, dopo la sconfitta della Francia nella guerra con i prussiani e il fallimento dell'esperienza della Comune nel 1871 –, ma gradisce la sua ricercata galanteria (un po' leziosa: il pittore era legato a una principessa romena che sposò poco prima di morire nel 1898).

Eppure, niente di questo la soddisfa davvero. Niente tranne Manet. Scrive in una lettera a Edma nel 1869, dopo una visita al Salon dove, nella sala dedicata agli artisti il cui cognome comincia con la lettera «M», è esposto *Il balcone*: «Uno dei miei primi pensieri è stato dirigermi verso la sala M. Qui ho incontrato Manet, il cappello sulla testa, l'aria stordita; mi ha pregato di

andare a vedere il suo dipinto perché lui non osava andarci. Mai ho visto una fisionomia così espressiva; rideva, aveva un'aria inquieta, giurava che il suo quadro era pessimo e che avrebbe avuto molto successo. Gli trovo una natura affascinante che mi piace infinitamente. I suoi dipinti producono come sempre l'impressione di un frutto selvaggio e anche un po' verde». Anche lui, l'artista, il seducente Manet nel fulgore dei suoi giovani trentasette anni, è per Berthe un frutto selvaggio. Grazie alla pittura la loro relazione diverrà sempre più stretta.

Ma le lunghe pose cui la obbligano i tanti ritratti che Manet le dedica non sono solo lo spazio segreto della loro passione, sono lezioni o discussioni sull'arte, quelle discussioni che si accendono la sera nei ristoranti e nei caffè a cui lei, per buona creanza femminile, non può partecipare. Manet è un uomo pieno di contraddizioni: mentre sta cambiando la trama della pittura moderna, aspira come un debuttante ai polverosi onori delle polverose istituzioni parigine, quelle che fanno capo al Salon e ai suoi membri benpensanti e retrivi. Morirà invidiando Alexandre Cabanel, il più accademico dei pittori accademici. Ma è anche un uomo generoso, dall'ingegno multiforme, dalla sensibilità duttile. Sa che può sedurre Berthe solo nei ritratti e gioca con grazia la partita del suo cavalleresco *amor de lonh*, quell'amore da lontano che univa i troubadour alla dama del cuore: la piccola lontananza, nel suo caso, che separa l'artista dietro la tela e la modella davanti a lui. Anche se a volte la nostalgia di lei viva e vera nel suo piccolo corpo nervoso prende il sopravvento. Quando Berthe si ostina a restare nella capitale durante la guerra franco-prussiana, Manet le rivolge le dure parole di un cuore in pena: «Bel guadagno ci avrete fatto quando sarete colpita alle gambe o sfigurata!». Poi, nel giugno 1871, dopo l'allontanamento dalla città che la successione degli avvenimenti bellici aveva provocato, Manet scrive a Berthe parole implicite ma inequivocabili per invocare il suo ritorno in città: «Penso, Mademoiselle, che voi non rimarrete a lungo a Cherbourg. Tutti rientrano a Parigi, del resto, non è possibile vivere altrove».

Anche Berthe sa che non potrà possedere Édouard se non attraverso l'arte. Il suo desiderio di imparare da lui è forte quanto la sua ammirazione, farsi ritrarre è un gesto magico, il gesto del suo amore e insieme del suo apprendistato. Ma non vuole né mai vorrà essere una sua imitatrice, vuole essere autonoma, come lo era sempre stata in passato rispetto ai suoi maestri, anche al pur apprezzato Corot. Ammira Édouard e patisce, se li avverte, i frutti velenosi dell'ammirazione. Se scopre in ciò che dipinge qualche rassomiglianza con le opere di Manet, si irrita, come confida a Edma a proposito di una tela in cui appaiono la sorella maggiore Yves e la figlia:

«Somiglia a un Manet: me ne rendo conto e ne sono infastidita». E quando lui, sempre più appassionatamente immerso nel loro connubio artistico, mette mano, cambiandone in parte i connotati, a un quadro in cui Berthe raffigura Edma e la madre intenta a leggere su un divano, lei si dispera e non vorrebbe più esporre l'opera. Il genio pittorico, che dentro di lei aspetta di esplodere, sa che l'ammirazione non ha nulla a che vedere con la devozione, tantomeno con l'imitazione. Ogni artista può imparare da un altro, ma la sola vera cosa da imparare è essere se stessi. Travolta dai mal di testa, dai problemi agli occhi, da un rifiuto del cibo che gli avvenimenti bellici hanno accentuato, Berthe è sempre più sicura della sua vocazione.

Nel maggio 1871 Madame Morisot, mentre Parigi è insanguinata dalla guerra civile tra gli insorti che hanno proclamato la Comune socialista e il governo repubblicano nato dalla caduta di Napoleone III, decide di allontanare la figlia minore dalla città. Poco prima della settimana di feroce repressione che porterà alla fine dell'esperimento rivoluzionario il 28 maggio 1871, Cornélie riesce a farla partire per raggiungere Edma a Cherbourg. Berthe, malgrado l'affetto che la lega alla sorella, ha fatto resistenza, poi, prima di cedere all'insistenza materna, ha chiarito la sua posizione a Edma: «Vorrei sapere da te se c'è realmente modo di lavorare a Cherbourg. Questa domanda non è tenera, ma spero che tu ti metta al mio posto per comprendere che è questo il solo scopo della mia esistenza e che un'inazione indefinitamente prolungata mi sarebbe funesta sotto tutti i punti di vista».

Ormai la sua vocazione la separa dolorosamente dalle sorelle. La graziosa Yves, che piace tanto a Degas, il quale le dedica un bel ritratto, e non ha mai condiviso le smanie per la pittura, è paga di allevare con amore i suoi figli. Edma, che ha amato la pittura, vi ha però rinunciato per seguire il fato comune delle donne: all'inizio non è contenta e si tormenta nella nostalgia, ma la nascita della sua primogenita Jeanne non lascia più spazio ai rimpianti. Berthe no, non cambia idea, non pensa a sposarsi, non crede che la pittura debba essere un ornamento in più di una gentile padrona di casa. Soprattutto non gliene importa niente di essere una gentile padrona di casa. Ormai non fa caso neppure ai commenti sempre più angosciati e ostili della madre. Madame Morisot, quando Berthe era tornata dalla vacanza a Lorient presso Edma, aveva commentato con l'altra figlia: «Sostiene che la guardo con stupore come se la trovassi molto imbruttita. Cosa che effettivamente un po' trovo». Ora, quando torna da un soggiorno sempre con Edma a Cherbourg, l'affronta con quell'aggressività impietosa di cui si armano le madri esasperate. Berthe lo racconta alla sorella in una lettera: «Mia madre mi ha detto educatamente ieri che non ha alcuna fiducia nel mio lavoro e che crede che non combinerò mai niente di serio».

La più piccola delle Morisot sa di avere scelto un mestiere poco adatto a una donna, ma non ha nessuna intenzione di lasciarlo. È qui, non nelle lezioni di Guichard e del meraviglioso Corot, non nelle sedute al Louvre, qui, nel cavo rifugio della sua ostinazione, che Berthe diventa pittrice e comincia a credere alla sua pittura più che alla sua vita. «Mi sento sola, disillusa e anche vecchia» scrive a Edma. Ma scrive pure che vuole essere un'artista, un'artista professionale, riconosciuta dai critici e anche dal mercato. Prima del viaggio a Cherbourg lo dice chiaramente: «Non so se mi faccio delle illusioni, ma mi sembra che un dipinto come quello che ho regalato a Manet forse si potrebbe vendere, e qui sta tutta la mia ambizione».

Il quadro che Berthe ha regalato a Manet è la *Veduta del porticciolo di Lorient*, dipinto mentre era in vacanza da Edma e da suo marito Adolphe nell'estate del 1869. Puvis de Chavannes aveva ammirato la precisione con cui erano tracciate le sagome delle barche e dei velieri in lontananza. Non è la precisione, però, la caratteristica principale del quadro. I colori chiari del paesaggio sono dolcemente sfumati, come se il cielo e le nubi non fossero che un doppio dello specchio d'acqua che occupa la gran parte della tela. Ma ciò che colpisce subito lo sguardo è la figura di giovane donna seduta con grazia sul parapetto della strada prospiciente il porto: una nuvola di mussola bianca riparata da un bianco parasole. Lo sguardo non sta ammirando la bellezza del mare e del cielo, è invece rivolto verso il basso, perso in qualche solitaria fantasia. Questa figura di giovane donna chiusa nei suoi pensieri e distante dal resto del mondo tornerà con insistenza nei quadri che Berthe Morisot dipingerà da allora in poi.

Di lì a poco, in quella stessa estate in cui le due sorelle si ritrovano – una ancora pittrice come nella prima giovinezza, l'altra rassegnata alla vita di sposa che ha intrapreso –, un'immagine definisce l'iconografia femminile che caratterizzerà i suoi quadri. È ancora un ritratto di Edma, stavolta da vicino: *Giovane donna alla finestra*. Seduta su una poltrona davanti a un piccolo balcone dietro il quale si intravedono facciate di palazzi con altri balconi e altre figurine, la sorella di Berthe non guarda l'apertura e il mondo che ha davanti a sé. Come nelle antiche rappresentazioni della malinconia, la sua testa è abbassata verso l'oggetto che ha in mano: non un teschio ma un ventaglio, quello strumento che consente alle signore di rivelare il proprio volto e di nascondere, oppure di rinfrescarlo se una vampa di ardore e rossore lo assale. Ma qui il ventaglio non è né aperto né chiuso, non ci sono giochi di seduzione, né calore da cui difendersi. Edma lo stringe come un oggetto morto e inutile, e lo guarda con insistenza come se un'onda di *ennui*, quel sentimento che sta tra la noia e l'angoscia che pochi anni prima Baudelaire aveva cantato con ossessiva precisione nelle sue poesie, la stesse

avvolgendo. Tutt'intorno alla figura è come se ci fosse un vuoto, un silenzio che niente può infrangere. Anche nel quadro che aveva procurato tanta irritazione a Berthe, quello in cui Manet, con fare padronale e quasi coniugale, aveva voluto mettere le mani ridipingendone un'ampia porzione come se fosse cosa sua e non dell'amica, il *Ritratto di Madame Morisot e sua figlia Madame Pontillon*, dietro la formalità del titolo c'è un'immagine di silenziosa solitudine femminile: la madre delle sorelle legge, avvolta dal nero di Manet; accanto, bianca come una collegiale, muta e persa nei suoi pensieri, Edma guarda verso un oggetto di desiderio perduto, qualcosa di ormai lontano, inafferrabile.

Nel corso degli anni a venire, quei tumultuosi anni Settanta in cui l'impero francese diventa una repubblica e la nuova pittura spodesta la vecchia, il tema, quasi una musica di fondo, di Berthe Morisot tornerà di opera in opera. L'altra sua sorella, la pur tranquilla Yves sposata Gobillard, compare, sognante, in un quadro in cui è avvolta dalla nuvola nera del suo abito, *Donna e bambina alla balconata*: una adulta, con la figlia accanto, sta appoggiata alla ringhiera di un qualche belvedere che domina la città, probabilmente lì, nei pressi di Passy, dove vive la famiglia. Il nero è forse un omaggio a Manet, forse un naturale attributo di questa figura che non guarda né il panorama né la sua bambina piccola, ma, la testa china, il vuoto davanti a sé: un nero femminile denso, non sensuale come quello di Manet, ma intensamente malinconico.

Nello stesso anno di questo quadro, il 1872, un'altra opera racconta il mondo che Berthe metterà al centro del suo lavoro. È un piccolo dipinto intitolato *Interno*, ma non si tratta solo di un interno domestico. Sulla tela tre figure femminili: due donne e una bambina. La prima donna è seduta su una sedia: immobile, lo sguardo basso punta qualcosa di imprecisato davanti a sé. La seconda, forse una bambinaia, sta accompagnando la piccola in un'altra stanza. Lei, la bambina, la vediamo di schiena; spesso ci saranno bambine ritratte di schiena nei quadri di Berthe, come se stessero lasciandosi l'infanzia alle spalle. Il dipinto mette in scena un interno femminile che è anche un'interiorità, il mondo segreto e intimo delle donne tra le mura di casa in cui trascorrono gran parte della propria vita e dentro le altre invalicabili mura della propria solitudine.

Sarà questo il tema di Berthe: l'intimità femminile e la sua interiorità. Non l'intimità sensuale, provocatoria o apertamente oscena che dipingeranno quei suoi amici e colleghi con cui condivide l'avventura della nuova pittura. Non ci sono nudi nella pittura di Berthe al fiorire della sua maturità artistica. Le sue donne portano gli abiti, le maschere della femminilità, ne incarnano le pose, ma sono molto diverse dalle euforiche danzatrici di Renoir, dalle

affascinanti ballerine di Degas, sono diverse anche dalle immagini cupe dei ritratti che Monet fa di sua moglie Camille e da quelle aggressive che Cézanne fa della sua Hortense. Molti anni dopo la morte della pittrice un suo nipote acquisito, marito di una delle figlie di Yves, lo scrittore, poeta e saggista Paul Valéry, che non aveva fatto a tempo a conoscerla, avrebbe notato nei suoi quadri «una stretta e pressoché indissolubile relazione tra l'ideale artistico e l'intimità esistenziale», come se tutta la sua opera fosse «un diario femminile del quale il colore e il disegno sono il medium espressivo».

Era il 1941, erano passati cento anni dalla sua nascita e quasi cinquanta dalla morte. Quando Berthe era viva e dipingeva, sebbene l'apprezzassero, nessuno dei suoi colleghi l'aveva notato. Ammiravano piuttosto il tocco fugace dei suoi pennelli e il suo modo di colorare il mondo. Le loro donne erano allegre o tragiche, un'estensione meravigliosa o disperante dello sguardo maschile, come Jeanne Duval, l'amante di Baudelaire, nella *Dama con il ventaglio* dipinta da Manet nel 1862, dove la donna dalla bellezza creola, allungata su un sofà, disponibile, sontuosa e inerte, è un oggetto di lusso fascinatore e inquietante. Le donne di Berthe non hanno solo un corpo o degli abiti che allettano i desideri e la pittura degli uomini, hanno un mondo interiore molto spesso dominato dalla malinconia, sono portatrici di una intimità differente che solo lo sguardo lascia trapelare. Come se un qualche fuoco interiore bruciasse, senza poter essere espresso.

Negli anni della sua affermazione, le immagini di donna si ripetono, figure familiari, in genere le sorelle che erano le sue modelle preferite, creature che appartengono a un silenzioso mondo privato. Gli acquarelli, che Berthe utilizza con grande maestria, le permettono di cogliere le tante sfumature della malinconia femminile che neanche la maternità può cancellare. Come nell'immagine di Edma e di sua figlia Jeanne su un canapè, entrambe, adulta e infante, con la medesima espressione di chi è rapito in un sogno perduto chissà dove. Anche in quello che sarebbe diventato il suo olio più celebre – seppure non il più bello –, *La culla*, una madre guarda una figlia avvolta dai veli del suo piccolo giaciglio come se il mondo esterno non esistesse, a sua volta circondata da un tendaggio che replica la culla della bambina, entrambe immerse in una nuvola di silenzio, entrambe separate dagli altri, nell'atto di una misteriosa trasmissione del segreto dell'essenza femminile. Così è sola e pensosa la donna nell'intimità della sua cura, come se fosse intenta a un lavacro rituale, in *Donna alla toletta* del 1876, ma altrettanto lontana e assorta in veste da ballo (*Giovane donna al ballo*) o, elegantissima, in *Prima del teatro*.

Nel 1873 l'insofferenza di un gruppo di artisti innovatori nei confronti della giuria conservatrice del Salon, che si tiene ogni anno al Palais de

L'Industrie e rappresenta non solo la consacrazione istituzionale di coloro che vengono selezionati ma anche il redditizio accesso alle commesse statali e alle grandi collezioni, diventa incontenibile. Come dieci anni prima, il governo ha organizzato un nuovo Salon des Refusés, in modo che le opere respinte dalla manifestazione ufficiale trovino un loro sia pur più modesto spazio espositivo. Ma adesso i tempi sono maturi per qualcos'altro, qualcosa di più radicale. Dalle discussioni accanite che ogni sera riempiono gli spazi del Café Guerbois o l'atelier dell'uno o dell'altro, prende vita l'idea di formare una Società anonima cooperativa degli Artisti, Pittori, Scultori, Incisori. È da tempo che Claude Monet pensa a un'esposizione indipendente e questa volta intorno alla cooperativa è riuscito a riunire amici e spiriti affini come Edgar Degas, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, poi altri ancora si sono aggiunti. A fine dicembre 1873 è pronto uno statuto e i membri della nuova Società lo firmano. Qualche tempo dopo appare accanto ai loro nomi quello di una donna, unica presenza femminile nel gruppo. È il nome di Berthe Morisot.

La guerra franco-prussiana e la nascita della Terza Repubblica francese avevano provocato molte discussioni in casa Morisot, soprattutto con gli amici Manet, perché Édouard e i suoi fratelli Eugène e Gustave erano ferventi repubblicani, anticlericali e antibonapartisti, e il padre di Berthe immutabilmente monarchico, anzi, un monarchico di fede orleanista. Durante gli eventi bellici, l'assedio di Parigi e la guerra civile tra forze regolari e *communards*, Berthe era stata spesso malata. Lo stomaco, la testa, gli occhi non le avevano dato tregua, la sua lotta contro il cibo era diventata cronica, l'isolamento l'aveva avvilita. Cornélie aveva scritto a Edma: «Dalla tua partenza Berthe non ha mangiato che mezza libra di pane; non ingoia nulla se non con disgusto». Eppure aveva maturato una decisione: non contava ciò che diceva sua madre, non contava ciò che la famiglia e la società si aspettavano da lei. Contava la sua vocazione, e contava il mercato. Dopo la guerra, quando l'atelier in giardino era andato in rovina con tutto il resto e la famiglia aveva traslocato in una nuova casa, Berthe non aveva che la sua stanza per dipingere, ma le bastava. «Un appartamento borghese, ma in questo appartamento una stanza da ragazza che è l'atelier di una grande artista» ricorderà anni dopo il pittore Jacques-Émile Blanche, che ne è affascinato: «Tende bianche alle finestre, cartelle portadisegni, cappelli di paglia da pastorella, una retina verde per catturare farfalle, una gabbia con dei pappagallini, una confusione di accessori fragili; niente cianfrusaglie, nessun oggetto d'arte ma qualche studio al muro su una carta grigia a quadretti e, in bella vista, un paesaggio di Corot».

In questo interno austero e ancora vagamente adolescenziale, Berthe aveva coltivato tormentosamente la sua vocazione («Non ha niente di suo da mostrare; in questo momento cancella tutto quello che fa» scriverà ancora Blanche), ma aveva resistito senza cedere alla tentazione della rinuncia, senza ascoltare le voci della dissuasione. Poi qualche successo l'aveva confortata. Nel luglio 1872 il mercante Paul Durand-Ruel, che durante la guerra aveva esposto alcuni artisti francesi a Londra e investiva coraggiosamente nella nuova pittura, aveva acquistato un olio e degli acquarelli, e l'anno successivo una tela importante, *Veduta di Parigi dal Trocadero*, che aveva rivenduto poco dopo a un grande collezionista, il magnate francese Ernest Hoschedé, appassionato di pittori in dissidio con la tradizione.

Dunque, alla fine del 1873 ormai è pronta. Sa che la pittura è il suo mestiere e che è un mestiere che comporta dei rischi. Anche la sua pittura ormai non ha paura di correre dei rischi. Berthe condivide con i suoi nuovi amici un'idea diversa di realismo, affidata alla vibrazione delle pennellate sulla tela e al gioco dei colori, che non devono più imitare ma interpretare le immagini del mondo circostante e rendere conto di una nuova sensibilità dell'esistenza. Per questo, sebbene nella sua condizione di donna, per giunta nubile, non abbia potuto prendere parte alle discussioni notturne nei caffè, accetta di firmare lo statuto della nuova Società cooperativa degli artisti. Per questo accetta di partecipare, ancora unica donna, all'avventura temeraria che la Società sta progettando: la mostra indipendente dalle istituzioni che si terrà in boulevard des Capucines, nello studio di un personaggio stravagante e decisivo della Parigi di quegli anni, il fotografo (e molto altro) Nadar.

La mostra, che si apre il 15 aprile 1874, è preceduta da un'euforia nervosa, da contrasti interni, da discussioni e delusioni. Per esempio il rifiuto di Manet, che non vuole saperne di unirsi al gruppo e come sempre desidera testardamente il riconoscimento delle istituzioni ufficiali, non importa quanto esse si siano mostrate spesso ostili o addirittura sprezzanti nei suoi confronti. Berthe ha ricevuto da lui i più calorosi scoraggiamenti, cui si sono aggiunti quelli di Puvis de Chavannes, che le scrive: «Il pubblico sarà felice di non venire», prevedendo una vera e propria catastrofe. In realtà, quando la mostra si apre, con trenta espositori per quasi duecento opere, il pubblico arriva, ma per ridere, schernire, disprezzare. Il critico di un giornale satirico, lo «Charivari», esprime tutto il suo sarcasmo nei confronti della nuova pittura e, per ironizzare sul quadro di Monet *Impressione, levar del sole*, che rappresenta l'alba accennata su uno specchio d'acqua, conia il termine di «Impressionisti», che in seguito, quando al sarcasmo subentrerà l'ammirazione, diventerà per sempre il nome collettivo di quel manipolo di sperimentatori.

Berthe viene accusata dallo stesso critico, con tono sbrigativo e sprezzante, di dare dei sommari colpi di spazzola alle sue tele, ma insieme ai suoi compagni non si lascia scoraggiare. Oltre a quelli ufficiali, l'artista Morisot ha però anche i suoi personali detrattori. Naturalmente la madre Cornélie che, nel suo conflitto con la figlia irriducibile, trova nella mostra di boulevard des Capucines un nuovo motivo di scontro.

Madame Morisot si rivolge al vecchio insegnante delle figlie, il fidato Guichard, per un parere. Lui le risponde in tono melodrammatico: «Ho avuto una stretta al cuore vedendo le opere di vostra figlia in quell'ambiente deleterio e mi sono detto: non si vive impunemente con dei pazzi...», per concludere poi con una severa ricetta per Berthe: «Come pittore, amico e medico ecco la mia prescrizione: deve andare al Louvre due volte a settimana, fermarsi davanti a Correggio per chiedergli perdono di aver voluto far dire all'olio quello che è esclusivamente dominio dell'acqua». In termini meno pomposi, il vecchio Guichard rimprovera a Berthe le sue pennellate leggere e veloci, che scorrono sulla tela trattando un dipinto a olio con la stessa libertà di tocco con cui si pratica l'acquarello. Il canone, secondo Guichard, va rispettato senza esitazioni. Berthe non seguirà la sua ricetta né si lascerà turbare dalla sua stretta al cuore.

Alla prima esposizione impressionista, contro il parere di Manet e Puvis de Chavannes, manda quattro dipinti a olio: *La culla*, con Edma e la bambina neonata, *Il porto di Cherbourg*, *Nascondino*, una madre e una bambina che giocano in un prato, infine *La lettura*, una giovane donna solitaria, seduta in mezzo a un prato intenta a leggere un libro, un ventaglio lasciato sull'erba accanto a lei e, dall'altro lato, un ombrellino verde aperto e rovesciato, come se un colpo di vento o una mano distratta l'avesse fatto cadere. Berthe, di fronte ai suoi amici rivoltosi e a un pubblico prevedibilmente più ostile che benevolo, non teme di presentarsi con frammenti del suo diario femminile, un mondo domestico che è il paesaggio del cuore da cui sono ispirati i suoi arditi esperimenti pittorici: quel suo trattare la pittura a olio per sfumature di colore e tocchi veloci come se si trattasse di un acquarello, ciò che le rimprovera Guichard e che lei non si stanca di fare e rifare, provando e riprovando.

Non è mai contenta del suo lavoro, sempre alla ricerca della pennellata perfetta, sempre alla ricerca della visione esatta in cui l'immagine interiore e quella esteriore coincidono; però Monet, Renoir e gli altri amici artisti l'apprezzano e l'ammirano. Per tutti, anche per chi detesta la nuova pittura, fin da quella prima esposizione è diventata la dama degli Impressionisti.

Berthe, pittrice apprezzata dai suoi colleghi, è una figura nuova, estranea al mondo femminile che i pittori erano soliti frequentare. Degas non aveva

amanti. Manet lo derideva, per questo. «Gli manca la naturalezza. Non è capace di amare una donna, neanche di dirglielo, neanche di farci niente» aveva detto un giorno alla signora Morisot, che subito lo aveva riferito alle figlie. Ma quando Degas morì, il fratello bruciò alcuni disegni erotici che riteneva disdicevoli o addirittura compromettenti per il suo buon nome. Le lievi figure di donne che Degas aveva incontrato, ballerine o lavandaie, erano diventate apparizioni incastonate nelle sue tele, senza nome o storia, la vita reale svanita come un sogno al risveglio. Invece le modelle avevano una vita reale pesante e faticosa, e un destino incerto, qualche volta luminoso, qualche altra rovinoso.

Come Lise Tréhot, che dal 1866 al 1872 era stata la modella di Pierre-Auguste Renoir e la sua amante. Lise, che al loro incontro aveva diciotto anni, è la bruna dai lunghi capelli disordinati che sembra una bambina nella tela intitolata *In estate*: il viso tondo e le braccia tornite, l'espressione imbambolata, il corsetto che le cade sbadatamente da una spalla, tutto in lei fa pensare al disordine infantile. Quando Renoir l'aveva conosciuta, Lise stava imparando a fare la sarta; diventata la sua modella, comparirà in una ventina di opere dell'artista. Lui le fa cambiare personalità a ogni quadro. La ragazzina del popolo di *In estate* è una figura elegante in *Lise con l'ombrello*, che viene esposto con successo al Salon del 1868, oppure una seducente *Donna d'Algeri*. Lise condivide con Auguste le difficoltà della sua vita di giovane artista senza soldi fino al 1872, quando esce improvvisamente di scena per fare posto alla nuova modella e fiamma di Renoir. Di Lise più nessuna traccia. Dicono che da Renoir abbia avuto due figli, un maschio, morto poco dopo la nascita, e una femmina, che l'artista avrebbe segretamente mantenuto. Nelle interviste, nelle memorie, negli scritti sui suoi inizi di artista, Pierre-Auguste non la nomina mai. Undici anni dopo la rottura con il pittore sposerà un architetto da cui avrà quattro figli. Tutto ciò che era rimasto della sua giovinezza di modella passerà a loro: *Lise che cuce* e *Lise col cappello di paglia* saranno il suo prezioso lascito quando morirà, nel 1922, a settantatré anni.

La donna che l'aveva sostituita felice di affidare a Renoir il proprio corpo, nelle opere e nella vita, si chiama Aline Charigot. È lei la ragazza che gioca con il cagnolino nella *Colazione dei canottieri* e la florida e adolescenziale di *Bagnante bionda*, lei la giovane prosperosa che sorride contenta in *Ballo in campagna*. L'ha conosciuto nel 1880, ha da poco compiuto vent'anni e segue la madre che dalla campagna si è trasferita a Parigi nella speranza di entrare nella vasta schiera delle cucitrici della capitale. Vivono a Montmartre, che allora era una sorta di villaggio campagnolo dentro la città dove cominciavano a trasferirsi gli artisti squattrinati perché lì la vita costava poco.

Nel 1885, quando non sono ancora sposati, Aline dà alla luce il loro primo figlio, Pierre. Il matrimonio con Renoir avviene nel 1890, poi nasceranno altri due bambini, Jean, il futuro regista, e Claude. Pierre-Auguste la ritrarrà in tante opere, lei crescerà pazientemente i suoi figli, continuando a posare per il marito, e lo assisterà nella malattia degli ultimi anni.

Un destino più fortunato di quello della bella e malinconica Camille Doncieux, che comincia a vivere con Claude Monet a diciannove anni, quando da due si è trasferita a Parigi e già lavora come modella. Camille rimane subito incinta, facendo infuriare la famiglia del pittore. Monet ama la pittura sopra ogni cosa, Camille con la sua figura slanciata e il suo viso intenso è la modella ideale; appena la conosce, la ritrae in pochi giorni di lavoro nella *Donna con il vestito verde*, drammatica come una creatura notturna che sta per smaterializzarsi. Al Salon del 1866 il quadro ha un grande successo: «Stavo percorrendo quelle sale così fredde e vuote ... quando ho scorto questa donna, che trascinava il suo lungo abito sprofondando dentro al muro come se ci fosse un buco» scrive Émile Zola entusiasta del dipinto. Sono variazioni ispirate alla figura di Camille le meravigliose fanciulle, leggere come farfalle dalle ali spiegate nei loro abiti vaporosi, di *Le donne in giardino*; è lei, incorniciata da una vetrata, la *Donna con la mantella rossa*; è lei, quando il pittore scopre e si appassiona all'arte del Giappone, *La giapponese*.

Camille non solo divide la pesante miseria con Claude, che spesso è costretto a vivere dei prestiti di colleghi e amici, ma, quando il padre di lui impone la separazione tra i due, resta sola a Parigi con il figlio e priva di qualsiasi sostegno economico. È la musa perfetta che non sorride mai e docile segue nella vita nomade l'uomo che sposerà solo nel 1870: Bougival, i Paesi Bassi, Argenteuil, Vétheuil. Spesso non sanno come superare la giornata. «Sta diventando sempre più difficile. Dall'altro ieri non un centesimo e nessuno ci fa più credito, né il macellaio né il fornaio. Anche se ho fiducia nel futuro, come vedete il presente è molto penoso», Claude scrive a Manet nel 1875. Impegnano o vendono tutto ciò che posseggono, sempre senza un soldo, anche quando lei si ammala gravemente dopo la nascita del secondo figlio. Quando Camille muore, un'altra lettera a un amico è la cupa preghiera funebre di Claude: «Vengo a chiedervi un altro favore, se potete ritirare dal banco dei pegni il medaglione di cui vi mando la ricevuta. È l'unico ricordo che mia moglie aveva potuto conservare e vorrei legarglielo al collo prima che se ne vada per sempre».

A differenza di Lise o di Aline, Camille non è prosperosa, neanche ai tempi del suo primo incontro con il futuro marito, e Monet la ritrae sempre vestita, nascosta e quasi disincarnata dagli abiti. Ha trentadue anni quando

muore, nell'estate del 1879: Claude la dipinge sul suo letto di morte in una sinfonia di colori violetti, avvolta in un velo che la rende fluttuante come una figura che galleggia nell'aria o nell'acqua, elegante e severa da morta come era stata da viva. Ad assisterla accanto a Monet nelle sue ultime ore c'è quella che già era l'amante del pittore e che sarebbe diventata la sua nuova compagna, Alice Hoschedé, moglie separata del collezionista dei nuovi artisti, un tempo ricco e generoso e ora in miseria. Nel 1878 Alice si era trasferita a casa di Claude a Vétheuil con i suoi sei figli. Si sposeranno nel 1892, dopo la morte del marito di lei, ma Alice non occuperà mai nell'arte di Monet il posto che era stato di Camille. Da allora in poi l'artista si dedicherà soprattutto al paesaggio con le sue caleidoscopiche luci, e le figure umane diventeranno non più che un elemento tra gli altri. Forse per volere di Alice, tutte le foto, i documenti, le lettere riguardanti la prima compagna saranno distrutti; si salverà solo una foto dimenticata in un cassetto. Monet conserverà per tutta la vita il ritratto di Camille con la mantella rossa, una figura solitaria, nel freddo, lontana dietro un muro di vetro che la separa dal calore della casa.

Come Camille, anche Hortense Fiquet è una modella che non sorride. Ha diciannove anni quando conosce a Parigi Paul Cézanne, che ne ha trenta. Due anni prima, alla morte di sua madre, si era trasferita dalla regione dello Jura a Parigi, dove il padre, che in passato aveva fatto il contadino, si era impiegato in una legatoria di libri. Aveva lavorato un po' con lui, poi aveva cominciato a fare la sarta, quindi si era iscritta nella lista delle modelle all'Académie Suisse, frequentata dai pittori che non avevano abbastanza denaro per pagarsi modelle personali. Si innamora di Cézanne intorno al 1870, e subito lo segue a L'Estaque, un villaggio di pescatori nel golfo di Marsiglia. Paul tiene nascosta la relazione al padre, che gli passava una piccola rendita e che sicuramente non avrebbe approvato il legame del figlio con una donna che si denudava davanti agli uomini per sbarcare il lunario.

Hortense ha un carattere forte come il suo fisico dalle spalle larghe, e tiene testa alle difficoltà della vita e al carattere brusco e cupo del marito. Quando il vecchio Cézanne scopre casualmente che Paul vive con lei e che i due hanno avuto un bambino, si indigna e gli taglia i viveri. Le condizioni economiche della coppia diventano durissime – spesso Zola presta del denaro a Hortense perché possa provvedere al piccolo – fino a quando nel 1886 il padre di Cézanne muore, lasciando al figlio una piccola fortuna e la possibilità di sposare la compagna che gli era accanto da sedici anni. L'artista la sposa, ma dice in giro che ormai non gliene importa più niente. Nel corso degli anni la dipinge più di quaranta volte: una donna dal volto lungo e un po' accigliato, anche nel dipinto che la ritrae a seni nudi mentre allatta suo figlio, una laica maternità dove la bellezza femminile ha una malinconia arcaica. Spesso

Hortense vive lontano dal difficile marito, a Parigi, città che lei ama e lui no. Non va d'accordo con nessun membro della famiglia di Paul, neanche con la madre, che lui adora. Posa ancora per altri pittori, con il suo fisico da bellezza classica, il naso greco, spalle e fianchi della medesima larghezza, l'aria sempre distaccata e un po' corrucciata che ha nel ritratto, *Madame Cézanne*, che il marito le fa nel 1890.

Victorine Meurent, invece, ha uno strano modo di sorridere, soprattutto quando è nuda. Prima di apparire nella *Colazione sull'erba* di Manet, che era stata presentata al Salon des Refusés nel 1863 provocando indignazione e ilarità fra critici e pubblico, era già una modella professionista. A sedici anni si era iscritta all'atelier-scuola del pittore Couture, che anche Manet frequentava, ma il legame tra i due si era consolidato nello studio del pittore Stevens, e Victorine era diventata la modella prediletta di Édouard. È lei, un po' selvaggia un po' patetica, la giovane *Cantante di strada* del 1862, è lei la ragazza in costume di torero dello stesso anno, è lei la bella signora con il pappagallo del 1866. Soprattutto, è lei *Olympia*, nuda e lontana dal mondo, vestita solo del suo enigmatico sorriso, cortigiana poco invitante circondata da un sacro silenzio che atterrisce il pubblico, indelebile e invincibile ideogramma di uno di quei capolavori che cambiano la storia dell'arte.

Victorine ha un modo insolito di mostrare il suo corpo, come se non le appartenesse, o come se lei, la sua anima segreta, nulla ci avesse a che fare. Non ha un legame stabile con nessun pittore, anche se quello con Manet è molto forte. È una creatura bizzarra e libera, per qualche tempo fugge per ragioni misteriose in America. Quando torna, nel 1872, Manet la ritrae ancora una volta, con una bambina al fianco, forse suggestionato dai bambini delle opere dell'amica Morisot, nel dipinto intitolato *La ferrovia*. Una foto di un album del pittore la mostra, a ventun anni, con un volto da istitutrice severa e malinconica, lo sguardo fisso e opaco, il corpo poco attraente, quasi monacale nell'abito dall'alto colletto, modesto e convenzionale. Dal 1875 decide che deve uscire dai quadri e diventare pittrice lei stessa, e prende qualche lezione all'Académie Julian. Più tardi alcuni suoi dipinti saranno accolti al Salon. Poi si ritirerà a vivere in provincia con un'amica, forse la sua amante, continuando a dipingere. Quasi tutte le sue opere andranno disperse. Manet la dimenticherà nei suoi quadri quando incontrerà Berthe, in tutto diversa da lei.

Come diversa è Suzanne Leenhoff, che il pittore, dopo averla sposata, ritrae numerose volte nel suo decoro di matrona borghese corpulenta e tranquilla, che allieta le serate domestiche suonando al piano Chopin con mani sapientemente delicate. Berthe, poco incline ad apprezzare quel corpo prosperoso così lontano dalla sua idea di bellezza femminile e così differente dalla sua silhouette sottile simile a una piccola fiamma guizzante, nelle sue

lettere la chiama «la grosse Suzanne». Édouard l'ha ritratta quasi nuda nel dipinto *La ninfa sorpresa*, dove il suo corpo generoso sembra sottrarsi, ma non del tutto, allo sguardo di chi la osserva. Era il 1861, mancavano due anni al loro matrimonio; Suzanne aveva ormai trentun anni e una grazia matura e quieta che conserverà nel tempo, felice di stare nell'ombra di un uomo meraviglioso e importante come Manet.

Con tutto quel mondo femminile di modelle e amanti che il matrimonio doveva riscattare da una pericolosa marginalità sentimentale e sociale, Berthe non ha nulla in comune. Rispetta per amore della famiglia e per l'educazione ricevuta le regole del ceto borghese cui appartiene. Se non le condivide, il suo dissenso è però silenzioso, interiore, solitario. La sua trasgressione è l'ostinata vocazione artistica, la rottura delle regole formali della tradizione accademica della pittura, la testardaggine con cui pratica come un mestiere esclusivo e appassionato quello che avrebbe dovuto essere non più che un *art d'agrément*, un complemento e un arricchimento delle sue grazie di giovane fanciulla in fiore. La sua ribellione è la solitudine che fa soffrire cuore e corpo, e che irrita sua madre: «Mi accorgo che mi crede matta da legare...».

«Sono triste e tutti mi abbandonano» aveva confidato a ventotto anni alla sorella Edma. Intorno al compimento del trentesimo anno, la tristezza era diventata una fedele compagna. Cornélie aveva scritto parole amare a Edma, che aspettava Berthe per una vacanza: «Non tormentarti per la tristezza che potrà avere a momenti, è diventata come una seconda natura per lei».

Nell'estate del 1873 Mademoiselle Morisot ormai ha trentadue anni ed è nella condizione imbarazzante di donna non sposata. Si sfoga ancora con il suo sororale alter ego: «Sono triste, triste quanto lo si può essere ... Leggo Darwin; non è una lettura da donna e ancor meno da ragazza; ciò che ci vedo chiaramente è che il mio stato è insostenibile da tutti i punti di vista». L'eco della madre è desolato: «Sono delusa di vedere che Berthe non troverà da accasarsi come tutti» e anche esplicito: «Il parere di tutti è che è meglio sposarsi facendo qualche sacrificio che restare indipendenti in una posizione che non si sa quale sia. Bisogna pensare che in pochi anni avrà ancora più solitudine e meno legami, e che quando il suo fascino scomparirà avrà molti meno amici di quelli che crede di avere in questo momento». L'ammirazione di cui la circondano gli artisti non convince Cornélie e la preoccupa: «Eccola diventata artista a sentire questi grandi uomini». E, ancora più sconsolata: «Ora so che il movimento di Parigi e che i gusti degli artisti sono una grande attrattiva per Berthe. Che stia attenta a non soccombere ancora a un'illusione frustrante e a correre dietro le ombre».

Quali sono le ombre che affascinano Berthe, quali gli amici che crede di

avere in quel momento? E che cosa le ha insegnato Darwin sull'evoluzione della specie, cioè, in particolare, sull'evoluzione della sua specie di donna sola e artista? In che modo evolvere sottraendosi alla sfida della madre che, come il vecchio Guichard le chiedeva di non abbandonare la pittura dei maestri, le intima di non tradire la via maestra delle donne, cioè il matrimonio?

Le risposte che Berthe può darsi sono poco rassicuranti. Tra gli amici c'è ancora Édouard, che continua a ritrarla, ma ora è un passo d'addio, non sono più i giorni in cui erano lontani a causa della guerra, quando sua madre le scriveva che il pittore non era più andato a casa loro perché sapeva che Berthe non c'era, i giorni in cui Manet ogni volta che incontrava Cornélie Morisot subito ansiosamente le chiedeva se sua figlia non si decidesse a tornare perché aveva trovato altri adoratori.

Nella malinconia dell'estate del 1873, Berthe deve cercare una soluzione a quell'enigma che è diventata la sua vita di donna diversa. Una soluzione che non tradisca, però, la sua diversità, che non tradisca forse neppure il legame che l'ha stretta al genio di Édouard. È a questo punto che si fa strada nella sua vita un altro Manet.

Eugène Manet ha solo un anno meno di Édouard, ma non gli somiglia molto né nel fisico né nel carattere. Non ha la forza dirompente e l'allegria del maggiore della famiglia ed è diverso anche dal fratello più giovane, Gustave, che ha la passione della politica e ha intrapreso con entusiasmo una carriera di militante della sinistra repubblicana. Eugène è un bel ragazzo dal viso lungo e malinconico e dalle aspirazioni vaghe, frequenta gli ambienti letterari e artistici, come il resto della famiglia, un po' dipinge, un po' scrive, ma non espone e non pubblica. Vive nell'ombra e nella devozione del celebre fratello, coltivando un umore ombroso e talvolta vagamente tenebroso ma senza ribellarsi. Un amico poeta lo descrive come un giovane uomo «cortese e colto, ma visibilmente nervoso». Per anni, dopo l'incontro con il pittore al Louvre e poi dopo la conoscenza con la sua famiglia, nelle lettere, quando parla di lui, Berthe lo designa come «*le frère Manet*», nient'altro che un'appendice di Édouard. Ma nell'estate del 1874 qualcosa cambia.

Berthe è in vacanza con la famiglia di Edma a Fécamp, sulla costa della Normandia, i Manet villeggiano non lontano da lì. Lei ha trentatré anni, lui quarantuno, lei è ormai una pittrice riconosciuta, lui si chiama Manet, un nome cui Berthe tiene molto. Eugène l'accompagna nelle sue lunghe uscite, dipingono insieme, al suo fianco anche lui fa degli acquarelli. È timidamente galante e quando torna a Parigi indirizza alla «bella pittrice» una lettera che sembra scritta da un collegiale goffo e adorante: «Quanto rimpiango Fécamp e le graziose passeggiate che abbiamo fatto. Là almeno si è sempre sicuri di

incontrarsi. Ho attraversato tutta Parigi oggi e non ho visto l'ombra di una scarpetta coi fiocchi che conosco così bene». Doveva però sapere che Berthe era una donna molto concentrata sul proprio lavoro – esattamente come suo fratello Édouard –, perché la missiva comincia con una notizia sul mercato dell'arte: Durand-Ruel ha venduto quadri per 180.000 franchi, un tipo di informazione che teneva sicuramente desto l'interesse della sua amica. Alla fine due promesse: le mostrerà qualche schizzo di sua mano e comprerà una carta da lettere che gli permetta di scriverle più a lungo. Poi una domanda, la domanda essenziale: «Quando mi sarà permesso di rivedervi?».

Si rivedono presto, e non perdono tempo. Ormai lui le ha scritto di nuovo chiamandola «il mio agnello», e le ha giurato di farne «la donna più adulata, più vezzeggiata della terra». Berthe non ha bisogno di essere adulata e vezzeggiata, ma sente che qualcosa nella sua situazione deve cambiare. Il 1874 è un anno di svolta: a gennaio è morto suo padre, lei è rimasta sola con la madre. In aprile, con la mostra nell'atelier di Nadar, c'è stata la rottura definitiva con il mondo della pittura accademica e con le aspettative dei vecchi maestri e dei benpensanti. È un anno di forza e di fragilità. È allora che accetta l'ingenuo e maldestro corteggiamento del *frère Manet* durante la vacanza in Normandia, e che, tornata a Parigi, velocemente accetta di sposarlo. Il 22 dicembre 1874 dopo una breve e riservata cerimonia senza invitati, quando esce dalla chiesa di Notre-Dame-de-Grâce de Passy è diventata Madame Manet, non solo la moglie di Eugène ma un membro della famiglia di Édouard. Lui l'ha dipinta quell'autunno: *Berthe Morisot con un ventaglio* è l'ultimo ritratto che il pittore le fa, un regalo d'addio. Nella tela Berthe non guarda verso l'artista, è di profilo, il volto più serio e malinconico che seducente, un po' segnato dagli anni. È vestita di scuro e su un dito della mano sinistra, in primissimo piano, c'è un anello. Non assomiglia alla giovane donna con il bouquet di violette dipinta due anni prima, che guardava intensamente, con occhi invitanti, chi la stava ritraendo.

Qualche tempo dopo le nozze, Berthe commenta il suo matrimonio in una lettera al fratello Tiburce: «Sono sposata già da un mese, strano, non ti pare? Ho compiuto questa grande cerimonia senza la minima pompa, in abito e cappello, come la vecchia donna che sono e senza invitati». Gli racconta poi che un incarico che avevano promesso al marito è sfumato, ma conclude: «Però non devo lamentarmi perché ho trovato un ragazzo onesto ed eccellente, e che credo mi ami sinceramente. Sono entrata nel positivo della vita dopo aver vissuto a lungo di chimere».

«Il positivo della vita» è un'affermazione impegnativa, ma Berthe non esagera. Non che si atteggi a sposina euforica. Ma ormai, libera dalla condizione di vecchia ragazza nubile che vive in una famiglia che la guarda

con sospetto, può dedicarsi senza remore e con tutta l'energia di cui è capace alla pittura.

Quando lei ed Eugène nell'estate del 1875 partono per l'Inghilterra, la loro prima vacanza da sposati, e fanno tappa all'Isola di Wight, il suo pensiero costante è riuscire a dipingere. La scena del porto di Cowes dalla finestra del suo albergo è graziosa da vedere, ma «brutta da dipingere». Nelle lettere a Edma non c'è spazio per le gioie del matrimonio ma solo per gli affanni del mestiere: «Lavoro male ... Non so da dove cominciare ... Le vedute dall'alto sono sempre incomprensibili ... Tutto quello che faccio mi pare orribile».

Al «ragazzo onesto ed eccellente» che ha sposato non dedica parole, ma qualcosa di più importante: fa posto a Eugène nella sua pittura. È la prima volta che dipinge un uomo, finora le sue immagini avevano accolto solo figure femminili. Nella tela intitolata *Eugène Manet all'isola di Wight*, il marito ha inforcato una sedia ed è vicino al davanzale della finestra, dove alcuni vasi di fiori e un parapetto lo separano dalla vista del porto verso cui rivolge lo sguardo. Ha un cappello di paglia in testa, una giacca sportiva e l'aria pensosa. Berthe commenta con la sorella: «Ho cominciato qualcosa nel sitting-room con Eugène; il povero Eugène ti rimpiazza, ma è un modello meno compiacente, si annoia subito». Il «povero Eugène», però, comparirà ancora nei quadri della moglie: un bell'uomo, che non guarda mai verso chi lo sta dipingendo, abiti un po' trasandati, espressione malinconica. Ma Berthe lo raffigura con un tocco che sembra mosso da qualcosa di simile alla simpatia se non all'amore. Anche lui è entrato nel suo diario di famiglia e, negli anni che seguono, il loro matrimonio si rivelerà ben riuscito. Il *frère Manet* sposterà la devozione, e forse la subalternità, che provava nei confronti del grande Édouard verso sua moglie. Sarà l'assistente, il curatore, il segretario e l'impresario di Berthe, si occuperà di trasportare i suoi quadri, di scegliere le cornici, di curare l'allestimento delle mostre.

È persino pronto a morire in duello per la sua sposa. Nel 1876 i pittori indipendenti della Società cooperativa, che ormai sono sempre più spesso chiamati Impressionisti, organizzano con qualche nuovo adepto una seconda esposizione delle loro opere. Stavolta la sede è la galleria del mercante e protettore del gruppo Durand-Ruel, in rue Le Peletier. Berthe è di nuovo l'unica donna e i critici, ancora più indignati che nel 1874, non la risparmiano. Quello del «Figaro» scrive un collerico atto d'accusa: «Da Durand-Ruel si è appena aperta una mostra di sedicente pittura. Il passante innocente, attirato da bandiere che decorano la facciata, entra e uno spettacolo barbaro si presenta ai suoi occhi terrorizzati: cinque o sei pazzi – tra cui una donna –, un gruppo di creature infelici, colpite dalla malattia dell'ambizione, si sono dati appuntamento per esporre le loro opere».

Eugène, dopo aver letto l'articolo, vuole sfidarlo l'autore a duello, e a fatica lo convincono a rinunciare. Sua moglie non è turbata dall'accusa, è abituata all'incomprensione, del resto già sua madre la considerava una pazza. Non si lascia turbare neanche quando, dopo aver partecipato a un'asta delle loro opere insieme a Manet e Renoir, un visitatore le dà della prostituta e Pissarro lo prende a pugni. Anche perché ora comincia ad avere importanti riconoscimenti personali. Dopo la mostra del 1876, sulla «Gazette des Beaux-Arts» ha un posto d'onore: «A dire il vero, non c'è che un solo impressionista in questo gruppo della rue Le Peletier: è Berthe Morisot. Non è la prima volta che merita i nostri complimenti, né senza dubbio l'ultima».

Eugène sarà sempre al fianco di Berthe, solidale e partecipe nel lavoro di tutti i giorni, negli sforzi per vendere, nella preparazione delle esposizioni, come quando, alla vigilia della terza mostra impressionista, nel dicembre 1876, muore Cornélie e lui si sostituirà alla moglie in lutto nell'allestimento delle sue opere. Le spalle precocemente incurvate, l'aria un po' cupa, l'umore mutevole, sarà un compagno affidabile anche nella vita quotidiana, quell'incrocio di stile borghese e di bohème che ha caratterizzato la famiglia Manet e che Berthe ama fare proprio. Nessun rimprovero alla sposa, tranne quando trova che è troppo spettinata per una signora del suo rango. «Come sempre quando mi vede spettinata Eugène si mette di cattivo umore» racconta Berthe a Edma. Anche lei non ha nulla da rimproverare al marito, che sempre più vive nella sua ombra. Una volta Degas lo ha invitato a esporre con il gruppo, ma lui ha rifiutato. Solo prima di morire asseconda le sue aspirazioni, quelle letterarie, dedicandosi a un romanzo che intitolerà *Vittime*, un feuilleton sulle sfortunate peripezie e l'amore infelice di un fervente repubblicano, poi finito in esilio, per una giovane artista indipendente, da cui prima il carcere poi la morte lo separano. Nei diciotto anni del loro matrimonio niente lo separerà invece da sua moglie se non la dedizione sempre crescente, sempre più appassionata di Berthe al suo mestiere di pittrice.

Berthe sarà presente a tutte le esposizioni degli Impressionisti, fino all'ultima, l'ottava, nel maggio 1886, tranne che alla quarta, nell'aprile 1879. Aveva scritto durante le vacanze inglesi dell'estate del 1875: «Stasera sono terribilmente triste, stanca, nervosa, malandata e ho avuto ancora una volta la prova che le gioie della maternità non sono per me». Invece, nella primavera del 1878 è incinta. A metà novembre dà alla luce una bambina, che chiamano Julie, subito detta Bibi. «Sono come tutti,» commenta con la sorella maggiore Yves «mi dispiace che Bibi non sia un maschio.» Poi spiega: «In fondo, tutti e tutte amiamo il sesso maschile». In realtà trova subito Julie meravigliosa come il suo cognome: Manet.

Nella lettera a Yves scrive ancora: «È Manet fino alla punta delle unghie, è già come i suoi zii, non ha nulla di me». Come i suoi zii: chiara e robusta, ha poco anche di Eugène, che è più scuro e longilineo, e assomiglia invece ai suoi fratelli, il rossiccio Édouard soprattutto. È femmina, non porterà avanti il cognome Manet, questo sembra il cruccio di Berthe. Che però, dopo pochi giorni dalla nascita, è già follemente innamorata della piccola e ne prepara l'entrata nel suo mondo speciale, il mondo della vera vita, cioè la pittura. Ecco subito Julie in scena al petto della balia in *Nutrice che allatta*, del 1879, una maternità profana e domestica, circondata dal verde della natura, come se la donna e la lattante non fossero che un albero speciale, l'albero dell'origine, quel luogo naturale dove tutto ha inizio. Lei ha un suo modo di allattare la bambina: la dipinge. Nel corso degli anni, Julie diventerà il suo soggetto preferito, a tutte le età e nelle più diverse occasioni, in quasi una settantina di tele, più acquarelli, pastelli e schizzi. Julie Manet è la nuova generazione della stirpe di Édouard, che non ha mai riconosciuto come proprio il figlio di Suzanne e mai gli darà il suo nome. È Berthe, attraverso Julie, la continuatrice della stirpe dei Manet.

Julie è anche la pagina che viene a completare quel diario della vita di una donna che Berthe ha intrapreso molti anni prima. Il suo mondo femminile si arricchisce attraverso la presenza della bambina che cresce. Quando nell'estate del 1881 prendono casa nel pittoresco borgo di Bougival, sulla Senna, accanto al marito e a Julie anche la governante tuttofare Pasie entra nella pittura di Berthe, nuovo frammento della vita quotidiana e familiare che lei va raccontando. Nel giardino dipinge Eugène con la figlia che gli gioca accanto, poi Pasie che cuce su una panchina, poi, quando partono per il mare di Nizza, c'è la piccola che si diverte con la sabbia.

Ma Julie non è una creatura idealizzata o una bambina sorridente e leziosa come nei quadri di mano femminile che ornano le pareti dei salotti borghesi. La piccola Manet ha la stessa pensosità delle figure di ragazze e donne che Berthe ha dipinto fino ad allora, appartiene a quello stesso spazio dove un sottile sipario, come i veli che fluttuavano nella *Culla*, separa il femminile dal maschile. Un quadro ritrae la tata e la bambina sedute una di fronte all'altra, immerse in una strana meditazione. È stato un poeta, diventato un grande amico di Berthe, a trovare il titolo. Stéphane Mallarmé, osservato il quadro con l'attenzione che dedicava a tutte le cose che lo circondavano, aveva deciso che si sarebbe chiamato *La favola*. Berthe negli anni a venire sarà sempre più la pittrice del favoloso mondo femminile, ma un mondo in cui non si tratta solo di fate e incantamenti. Nella favola femminile che lei racconta attraverso i suoi quadri c'è piuttosto qualcosa di sospeso, come le immagini di un sogno di cui non si capisce bene il significato. Julie spesso è la

protagonista di questo sogno, bambina assorta nei suoi giochi o adolescente simile a un elfo, sottile e aggraziata come un'apparizione del desiderio.

Dopo la nascita di Julie, Berthe non ha più incertezze, è la dama degli Impressionisti in tutti i sensi. Sia perché si adopera con tenacia ed energia per tutte le esposizioni, le aste o le mostre all'estero che riguardano il gruppo, combattendo le divisioni e i conflitti che sorgono tra i suoi colleghi artisti, sia perché è sempre più ammirata e considerata con rispetto dai pittori che la circondano. Diventa amica di Renoir, del severo Degas, dell'ostinato Monet, al quale la lega il sentimento di un mondo fluttuante, puro universo di luce e colore in movimento. Ma anche perché sempre di più la sua pittura interpreta l'essenza dell'Impressionismo, la sua distanza dal realismo che l'ha preceduto. Alcuni critici usano il termine *inachévé*, incompiuto, a proposito di ciò che dipinge. Ma incompiuto è il mondo femminile che la ispira, o forse ai suoi occhi il mondo stesso, come se si trovasse a una uguale distanza tra la visione e la realtà. Un mondo misterioso del quale i bambini, Julie nel suo caso, nel loro sguardo sognante riflettono il segreto senza poterlo svelare.

Non è tanto il corsetto che le stringe la vita e nemmeno sono le gambe scoperte quasi fino al ginocchio sui tacchi alti delle scarpette a punta, o le braccia nude. Piuttosto l'espressione di totale indifferenza, anzi di impertinente soddisfazione a essere colta nel mezzo della sua toeletta, in *déshabillé*, con un piumino della cipria in mano, mentre si trucca davanti allo specchio nell'intimità di un'alcova accanto a un uomo vestito di tutto punto in frac e alto cilindro: è questo che fa della *Nanà* di Manet un quadro provocatorio e ammiccante. L'artista lo finisce nel 1877. Un anno prima Berthe aveva dipinto un soggetto simile, una giovane donna di fronte a uno specchio, o meglio di fronte a quel mobile caratteristico delle stanze femminili chiamato *psyché* – così si intitola il quadro in francese: *La psyché* –, formato da un lungo specchio che permette di vedere la figura tutta intera o buona parte di essa, sostenuto da due basi laterali in legno e fissato a un perno che consente di modificarne l'inclinazione. È uno strumento necessario alla bellezza e alla cura dell'abbigliamento femminile. Berthe stessa ne possedeva uno, che ora è in mostra, insieme a buona parte della sua opera, al Museo Marmottan di Parigi.

Ma la *psyché* non serve solo a controllare che un abito cada bene o che la pettinatura sia perfetta davanti come di lato: la *psyché* riguarda l'anima delle donne, è uno strumento di verifica della loro intimità. Così come lo specchio non è un attrezzo neutro dell'arredamento femminile, ma fa parte del dialogo muto e spesso ansioso che si intrattiene con la propria immagine. Manet non ci pensa, la sua seduttrice non guarda verso lo specchio ma verso un pubblico

immaginario, sbadatamente divertita di condividere la sua vita più privata con sguardi indiscreti. Invece, nell'opera di Berthe la donna è assorta in una contemplazione che non riguarda solo il suo aspetto esteriore ma anche la sua più profonda interiorità, è l'immagine di una bella creatura ma anche della malinconia e dell'incertezza che insidiano l'intimità femminile. Anzi, di donne ce ne sono due: quella riflessa dallo specchio e quella pensosa che si guarda, che osserva cioè la propria immagine, e non sa decidere se sia pronta ad affrontare le incognite della vita.

I due quadri non potrebbero essere più diversi, eppure testimoniano un legame che dura. Malgrado Manet non ritragga più Berthe da quando ha sposato suo fratello, malgrado non condividano più le lunghe ore nell'atelier, il rapporto tra loro continua in una specie di dialogo muto affidato alla tela, una sfida e insieme la traccia di una confidenza profonda che non è mai venuta meno. Altre opere lo confermano: *Davanti allo specchio* di Manet del 1876 – una donna dal busto stretto e dalle spalle carnose davanti a una psiche – è replicata da *Giovane donna di schiena davanti alla sua toletta* di Morisot tre anni dopo. A *Inverno* di Berthe – una donna in sciarpa, redingote e manicotto – del 1880, risponde *Autunno* di Manet, due anni dopo. È la sottile scia della loro intesa, anche se le loro vite sono sempre più lontane: Berthe presa dal suo fervore materno, Édouard tormentato sempre più dalla malattia, la sifilide, che gli distrugge il corpo prima di dargli la morte.

Quando Édouard muore, il 30 aprile 1883 a cinquantun anni, Berthe partecipa al lutto della famiglia con la compostezza dovuta, ma i suoi più personali sentimenti li riversa in una lettera a Edma:

Questi ultimi giorni sono stati penosi: atrocemente dolorosi per il povero Édouard! La sua agonia spaventosa! Infine, la morte in uno dei suoi aspetti più terribili che ancora una volta ho visto da molto vicino. Unite a queste emozioni quasi fisiche, l'amicizia ormai così antica che mi univa a Édouard, tutto un passato di giovinezza e di lavoro sono svaniti, e comprenderai che sono spezzata ... Non dimenticherò mai i vecchi giorni d'amicizia e d'intimità con lui, quando posavo per lui e il suo spirito così affascinante mi teneva desta durante quelle lunghe ore.

Non ci saranno parole così appassionate quando, nove anni dopo, morirà l'altro Manet, suo marito. Lo comunicherà in modo sobrio ad amici e parenti, e a Mallarmé scriverà: «Odio i drammi». È dopo la morte di Édouard che la vita di Berthe cambia. Ha solo poco più di quarant'anni, ma l'ombrosità del suo carattere giovanile si trasforma in un'elegante e austera riservatezza, che affascina e intimidisce chi la conosce.

In quello stesso 1883 è finalmente pronta la casa che Eugène e Berthe si sono fatti costruire in rue Villejust, una palazzina a più piani, di cui intendono affittare una parte. Al piano terra c'è un grande salotto dai soffitti alti: una finestrella, come quella che si trova in certe chiese, lo rende visibile dalla camera da letto dei coniugi. Quel salotto sarà il ritrovo degli Impressionisti nelle serate di ricevimento di Berthe, ogni giovedì, come un tempo la madre dei Manet, ma ogni mattina si trasformerà nel suo atelier. Mallarmé, che è diventato l'amico più caro e l'ospite fisso di quegli anni e vi legge i suoi versi e le sue riflessioni sulla letteratura, ne è incantato: «Tanti gli ospiti alla sera nell'alto salone, alla mattina studio discretissimo, i cui stucchi stile Impero incastonavano tele di Édouard Manet». Quel salotto è l'atelier di «una grande artista, che neanche come padrona di casa aveva mai nulla di banale».

Berthe ormai non è solo un punto di riferimento per i suoi amici artisti ma anche la dea della concordia, che sempre più si dà da fare per sopire conflitti e ostilità, cercando coesione e accogliendo con il garbo della perfetta ospite, senza rivalità, la nuova donna dell'Impressionismo, l'americana Mary Cassatt, che dal 1874 vive a Parigi. Si impegna molto anche per organizzare una mostra retrospettiva di Édouard Manet, che deve essere la sua celebrazione, e in seguito per ricomprare i ritratti che il pittore le aveva fatto quando era giovane e bella. Non potrà permettersi di acquistare *Il riposo*, ma riuscirà ad avere la sua immagine con le violette, che andrà ad accostarsi al bouquet di quei fiori sensuali e sentimentali che Édouard le aveva regalato tanti anni prima e che ha tenuto sempre con sé. Le violette appartengono alla sua storia, segno araldico del mondo vegetale dove ama ambientare i suoi ritratti. Il verde è il suo colore, dopo quel primo quadro in cui aveva posato per Édouard, *Il balcone*. L'aggressivo e conturbante verde della ringhiera dietro la quale stava la sua enigmatica figura si è trasformato nel verde dalle infinite tonalità e sfumature che trionfa nei suoi quadri.

In tutte le sue forme il mondo vegetale le è familiare e caro, e dalla metà degli anni Ottanta inizierà a disegnare su piccoli quaderni i suoi mille arabeschi. Tra questi anche una ninfea bianca per illustrare un libro di poesie di Mallarmé, che poi andrà perduta. Il poeta le scrive che Monet, incantato dal disegno, ne ha fatto un'imitazione per nuove illustrazioni delle sue poesie, forse immagine originaria delle celebri, possenti *Ninfee* che dipingerà molti anni dopo. Ma ora nella pittura di Berthe c'è una nuova figura che ritorna: il cigno che galleggia come una nuvola in qualche specchio d'acqua, bello e solitario. Dipinge cigni accanto a Julie, l'altro soggetto che predilige: Julie o l'infanzia di una donna, sempre pensosa, sempre assorta, anche quando gioca, anche quando stringe una bambola.

Poi arrivano gli autoritratti. Berthe, che ha molte immagini di sé, omaggio

degli artisti amici, non ha mai dipinto autoritratti. Ora è pronta a raccontarsi da sola, ma stavolta non sarà un'ode alla sua bellezza e al suo fascino. Spesso è accanto alla bambina, e ha l'aspetto dignitoso e la grazia della serietà con cui vive la sua tardiva maternità. Ma nel 1885, a soli quarantaquattro anni, dipinge il suo volto come l'ombra disperata del viso fremente della dama con le violette. Rivolge quello stesso sguardo febbrile verso lo spettatore, gli occhi però sono infossati in orbite profonde, i capelli scuri brillanti e spettinati di un tempo sono solo un'incorporea massa bianca raccolta in una crocchia tirata, e tutta l'immagine dell'ovale non è che un'apparizione spettrale, il ricordo di qualcosa che c'è stato, quel passato di giovinezza che se n'è andato dopo la morte di Édouard. Scrive nel suo quaderno: «Il ricordo è vita imperitura, ciò che si è oscurato, ciò che si è cancellato non valeva la pena di essere vissuto. Le ore dolci, le ore terribili restano immutabili. Abbiamo bisogno di oggetti materiali per rivederle come reliquie? Sarebbe volgare. Meglio bruciare le lettere d'amore».

La giovinezza è presente nella sua vita attraverso Julie, cui dedica infinite immagini e infinite cure, e attraverso le sue nipoti, le figlie delle sorelle, che spesso sono sue ospiti e che talvolta ritrae con l'attenzione affettuosa che aveva dedicato alle loro madri e a loro stesse bambine. Ma la giovinezza perduta torna a vivere, prepotente, insinuante, anche in opere che non riguardano la sua famiglia. E torna con quella inevitabile atmosfera amorosa che la circonda, non più ricordo ma vera presenza: nell'ultimo decennio della sua vita Berthe comincia a adoperare modelle professioniste e comincia a cimentarsi con il nudo.

Lei che ha sempre opposto alle immagini di una femminilità spogliata e invitante, a misura dello sguardo maschile, le sue donne raccolte nell'intimità dei propri pensieri, trasognate, caste nei loro abiti da casa o nelle *toilettes* fatte per incantare con la grazia e non con la sensualità, scopre ora la seduzione del corpo femminile nudo. Il corpo senza protezione, esposto, la carne risplendente, in attesa. Nella seconda metà degli anni Ottanta, attraverso la nudità delle modelle racconta ciò che di sé non ha mai raccontato: in tele come *Il bagno*, *Il risveglio*, *La giovane donna che si asciuga*, vibra un'altra intimità, l'intimità del desiderio femminile. Una delle ragazze che posano per lei, Carmen Gaudin, è stata scoperta dal giovane Toulouse-Lautrec, ma se lui la dipinge vestita, Berthe la spoglia accanto a un lago: sarà la *Bagnante*, sorella in pittura delle bagnanti dell'amico Renoir.

Il nudo femminile è stato per secoli il banco di prova dei pittori, vanto degli artisti più grandi e in genere prerogativa dell'arte maschile. Berthe ora può permetterselo, può raccontarlo a modo suo, come lo vede e come lo vive una donna. Dopo le mostre del gruppo a Londra e a New York, dopo la

personale che il marito prima di morire, nel 1892, le aveva organizzato in un'importante galleria parigina, Berthe, seppure sempre insoddisfatta del suo lavoro, sempre alla ricerca di una perfezione inattingibile («arrivo alla fine della mia vita nelle stesse condizioni di una debuttante»), ha acquistato quella sicurezza di sé, o quella indifferenza del mondo, che le consentono di lasciarsi andare dove il suo speciale talento la porta. Se le è rimasto qualcosa di «selvatico e scontroso», come nota intimidito un giovane ammiratore dei suoi ultimi anni, il poeta Henri de Régnier, ormai i critici la considerano l'impressionista perfetta, quella che «ha spinto il sistema impressionista al suo estremo» per la qualità della sua pittura, che rifugge infine da ogni tentazione di realismo descrittivo, come se più che la percezione l'artista dovesse traslocare sulla tela, con colori e pennellate, le figure misteriose dell'inconscio. Tracce, reperti, segnali che dal profondo dell'anima arrivano sulla superficie del quadro, per una magia del cuore che è diventata uno stile.

Lavora con una disciplina che non conosce battute d'arresto, perché, come ha scritto a Mary Cassatt, l'amore per l'arte non si perde con gli anni. L'arte e la figlia, l'unica erede Manet, occupano tutti i suoi pensieri. Dopo la morte del marito, chiede a Mallarmé di occuparsi di Julie quando lei non ci sarà più – cosa che il poeta farà insieme agli altri amici del vecchio gruppo, tra cui il burbero Degas, che presenterà alla ragazza il futuro marito, figlio del collezionista Ernest Rouart –, perché tutto quel prezioso retaggio della loro storia artistica si perpetui e sia protetto dalle nuove generazioni. Per il resto, il suo canto del cigno è conciso, bastano le parole di un ultimo appunto: «Ho peccato, ho sofferto, ho espiato».

Alla figlia, però, ha detto qualcosa di più, ha detto che tutto lo sforzo della sua pittura è stato tentare di «fissare qualcosa di ciò che accade e passa». È «il fuggitivo» e «l'ondeggiante» nel quale, alla metà del secolo, Baudelaire vedeva la bellezza della modernità, attribuendo all'artista moderno il compito di trasformare il transitorio nell'eterno dell'arte. Per Berthe, però, il moderno non erano le locomotive, gli sbuffi del vapore, la folla confusa nei boulevard o nei caffè o nei teatri come per molti suoi amici e colleghi. Il suo moderno era l'intimità della vita femminile nella sua quotidianità privata, i suoi interni domestici, la casa, una sala da pranzo, i bambini, l'attesa di chissà cosa a una finestra aperta sul lontano mondo esterno. Nessuna idealizzazione, né quelle della classicità né quelle dell'erotismo: le sue figure femminili sono vicine alla realtà della vita e alla realtà di ciò che si muove dentro di loro e che raramente è stato espresso.

All'inizio del 1895 Julie prende l'influenza, niente di grave, un po' di raffreddore, un po' di bronchite. Con i suoi accuditi sedici anni, supera presto

il malanno. Ma Berthe, che la assiste amorosamente, si ammala a sua volta, e non smette di peggiorare, fino all'ultimo preoccupandosi dell'avvenire della figlia. Muore il 2 marzo e viene sepolta nella tomba dei Manet, accanto al marito e accanto a Édouard, nel cimitero di Passy. Ha cinquantaquattro anni, quaranta dei quali dedicati alla pittura, ma sul certificato di morte c'è scritto «Senza professione» e sulla lapide «Berthe Morisot, vedova di Eugène Manet».

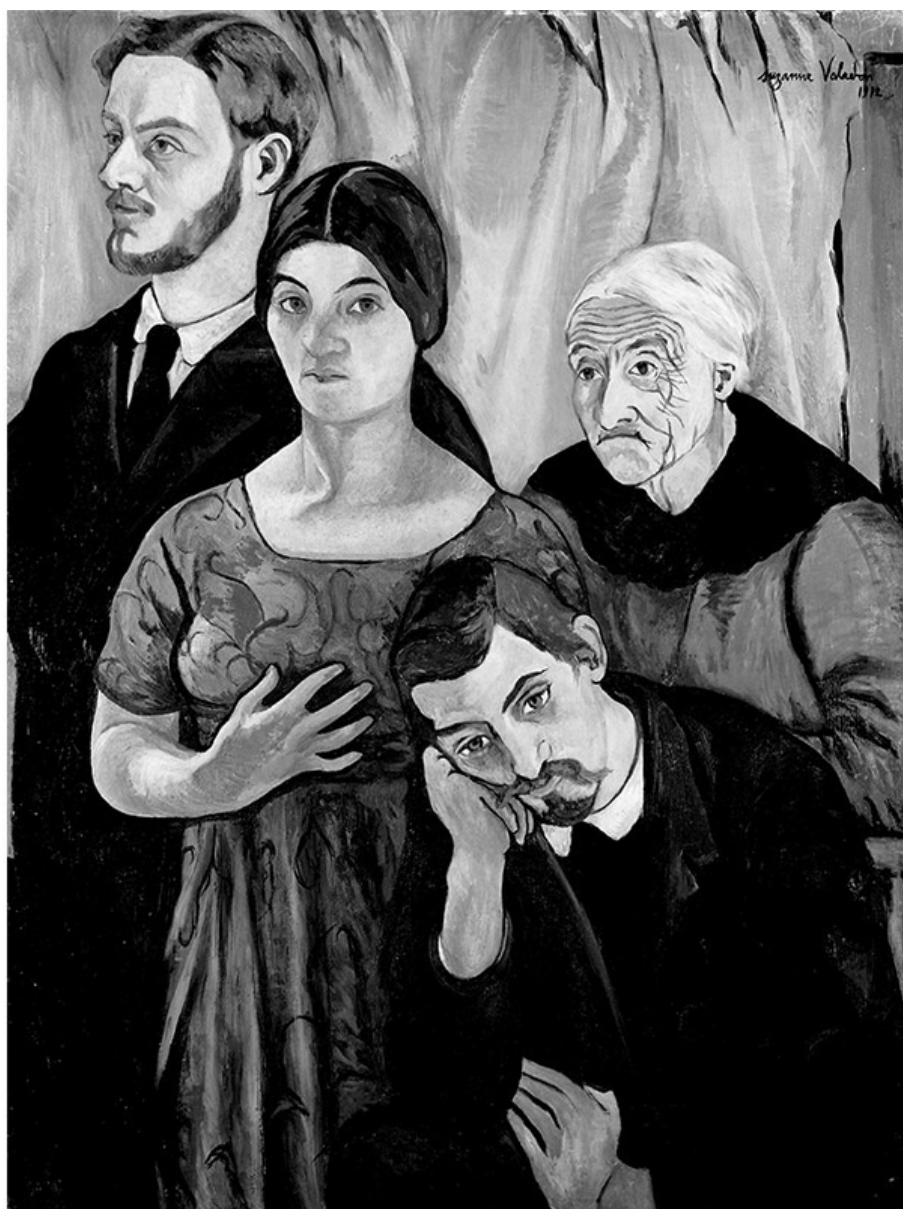
Un anno dopo, alla Galleria Durand-Ruel, gli amici e la figlia organizzano una grande retrospettiva della sua opera di donna «senza professione». Mallarmé prepara l'introduzione al catalogo dell'«incantevole medusa». Ricorda con trasporto, anche con un po' di commozione, «l'incanto quotidiano» della sua presenza, il suo modo di dipingere «con furia e disinvoltura», le sue aspettative d'artista: «Ricordare la maga a prescindere dagli incantesimi risponde quindi a una speranza d'armonia da lei stessa accarezzata, quella di essere riconosciuta dagli altri come lei s'immaginava: si può dire che ammirazione e solitudine non le sono mai mancati». Poi, nel finale, sente il bisogno di abbandonare il sentimento e di essere inequivocabilmente preciso: «La sua opera, riuscita, stando alla stima di alcuni grandi originali che la consideravano compagna di lotta, vale, autonoma, quanto la loro e si colloca perfettamente nella storia della pittura di questo scorcio di secolo».



Édouard Manet, *Berthe col mazzolino di violette*, c. 1872, Musée d'Orsay, Parigi.

RIBELLIONE

SUZANNE VALADON



Suzanne Valadon, *Ritratto di famiglia*, c. 1912, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Parigi.

Prima di partire per Parigi, Madeleine Coulaud era stata obbligata a

prendere delle decisioni difficili. La prima, appunto, quella di partire. Era stato un istinto a fuggire piuttosto che una scelta, a fuggire e a ripararsi, come chi si mette accanto a un vecchio muro durante un temporale sperando di salvarsi dalla violenza della pioggia. Ma restare a Bessines-sur-Gartempe, il piccolo borgo rurale dove era nata e dove era tornata dopo la morte del marito, non era più possibile. Doveva fare i bagagli di nuovo. Non le era stato facile trovare lavoro quando Léon, quell'uomo che aveva sposato piena di speranze e che aveva seguito a Limoges, era morto in galera dopo essere stato arrestato per truffa. Lei non lo aveva ammesso con nessuno, dicendo di non sapere perché fosse stato arrestato, ma non aveva speso molte parole per difendere Coulaud. Aveva dovuto lasciare Limoges in fretta e furia con le figlie e percorrere con il cuore in gola quei pochi chilometri che dividevano la città dal suo paese natale, da cui se n'era andata sperando in una vita migliore. Tornata a Bessines, però, si era sistemata bene, e non perché qualcuno l'avesse protetta, solo perché era instancabile e cuciva meglio delle altre.

Ma adesso era tutto finito. La bambina era nata il 23 settembre. I signori Guimbaud, i padroni della casa in cui prestava i suoi servizi di cucitrice e guardarobiera, erano stati gentili. Ma lei doveva andarsene. Continuavano a chiederle chi fosse il padre, lei invece non voleva assolutamente parlare di quel signore ben vestito e ingrato, anche se tanti ormai dicevano in giro che era uno degli ingegneri arrivati nella regione per seguire la costruzione di un nuovo pezzo della ferrovia Parigi-Toulouse. Lei negava. Tanto se n'era già andato, non si fermavano mai a lungo quei signori ben vestiti. Andato o no, per lei era lo stesso. Aveva detto a tutti che era un mugnaio, che l'aveva sedotta in una notte molto fredda di gennaio e poi era morto in un incidente prima di poterla sposare – si diceva sempre così in questi casi –, ma nessuno voleva crederle.

I suoi padroni erano stati davvero cortesi: le avevano permesso di partorire in casa e l'avevano aiutata a far battezzare la piccola – Marie-Clémentine l'aveva chiamata – nella chiesa del villaggio. Ma no, non poteva restare. Decidere che cosa fare delle altre figlie era stato quasi facile, già da prima i suoi parenti se ne occupavano più di lei, che doveva sempre lavorare e lavorare. I suoi familiari erano disposti a tenersele definitivamente, erano ragazzine abbastanza sane, sarebbero state d'aiuto e non avrebbero patito la fame. Marie-Emilienne e Marie-Céline erano già adolescenti, presto avrebbero trovato marito. Poi c'era stata un'altra decisione, quasi obbligata a causa di quella gravidanza solitaria: non poteva più essere la vedova Coulaud, doveva riprendere il suo vecchio cognome da ragazza, Valadon. D'ora in poi sarebbe stata Madeleine Valadon e quello era il cognome che avrebbe portato la bambina.

E Parigi, era una buona idea andare a Parigi? Era vero quello che andavano dicendo certi viaggiatori e certi contadini e artigiani che già stavano facendo i bagagli? Era vero che Parigi stava cambiando, che era diventata una grandissima città moderna dove era facile trovare lavoro? E poi, se era diventata una grandissima città moderna, lei come si sarebbe orientata? La modernità, vale a dire quel pezzo di ferrovia che rappresentava il futuro, non le aveva portato bene. Anzi, le aveva portato solo guai, qualche notte d'amore sbrigativo e quella piccola bastarda che certo non aveva desiderato. Le avevano dato dei consigli su dove andare ad abitare e a cercare un lavoro: un quartiere che fino a poco tempo prima era solo un borgo, proprio come Bessines, con frutteti, vigneti e tanti mulini a vento, simile alla campagna piena di grano, gialla e splendente a sud del paese. Era meno splendente, Montmartre, il vecchio borgo annesso da pochi anni alla municipalità di Parigi, ma vi girava qualche soldo e si trovavano case che non costavano niente.

Restava il problema della bambina. Doveva portarla con sé?

In una foto scattata molti anni dopo quel 23 settembre 1865 in cui Marie-Clémentine era nata, la madre e la figlia posano una accanto all'altra sedute su una panca, contro uno sfondo di carta da parati floreale, in uno dei numerosi studi fotografici allestiti nella capitale francese nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Al momento di quell'ultimo sgradito parto Madeleine aveva trentaquattro anni. Qui, con la ragazza più che adolescente a fianco, deve avere superato la cinquantina. Eppure è una donna che si tiene retta, è ben pettinata e vestita con cura, e guarda un punto imprecisato davanti a sé. La figlia, invece, sgualcisce un fazzoletto tra le mani, leggermente curva e con la testa inclinata da un lato. Se di Marie-Clémentine colpisce l'assoluta, classica perfezione del viso, di Madeleine colpisce la durezza. Mai, nella vita che passarono insieme, i rapporti tra lei e la figlia furono caratterizzati da manifestazioni d'affetto e tenerezza. Eppure non si lasciarono mai. Eppure quella donna destinata ormai, una volta uscita dalla casa dei cortesi signori di Bessines, a una vita di fatica, precarietà, umiliazioni, non volle lasciare quella bambina a un istituto di carità o nelle mani di qualche balia a buon mercato che poi l'avrebbe messa a lavorare in campagna.

Madre e figlia, forse qualche mese dopo quell'autunno del 1865, o forse, secondo altri documenti, dopo qualche anno, si diressero, solitarie, verso Parigi. Madeleine cercò casa a Montmartre. In quegli anni per chi abbandonava le campagne francesi alla ricerca di un lavoro nella grande città, la Butte, la collina di Montmartre, doveva avere un'aria promettente. C'erano ancora vasti appezzamenti di terra coltivata, qualche campo di grano, i vigneti

e tanto verde, orti e giardini. Capre, galline e oche popolavano i viottoli. Sotto la collina, il boulevard de Clichy, uno di quelli che il prefetto Georges Haussmann aveva realizzato per ordine dell'imperatore Napoleone III dopo il 1852, suddivideva il quartiere in due zone distinte e diverse: una a sud, più borghese, l'altra a nord, abitata dai poveri.

I poveri erano di tanti tipi, proletari e sottoproletari urbani, quelli che avevano trovato lavoro in qualche manifattura e chi viveva di lavoretti alla giornata, precari e sottopagati, e contadini che aspiravano a farsi cittadini, qualcuno coltivando ancora il suo angolo di terra in quel pezzo di campagna sopravvissuta all'aggressività del cemento. Poi c'erano gli artisti, soprattutto quelli che non avevano mezzi e che cercavano degli atelier per dipingere a buon mercato.

Quando arrivò con la bambina, Madeleine vide che c'erano ancora diversi mulini. Le ricordarono i mulini di Bessines, un'immagine familiare, rassicurante per lei e sua figlia. Non poteva sapere che quei mulini sarebbero diventati presto le sale da ballo che sua figlia avrebbe frequentato con spirito tutt'altro che campagnolo.

Cosa accadde nell'infanzia di Marie-Clémentine Valadon, che più tardi sarebbe diventata Suzanne? Come viveva giorno dopo giorno? Cosa sognava, cosa desiderava?

Difficile stabilirlo. Non ci sono documenti certi a raccontarcelo e lei, una volta adulta, con i suoi amori, amici e galleristi tendeva a inventare. O, in altri termini, tendeva a fantasticare sulla sua vita e a ricostruirla con la generosità dell'immaginazione piuttosto che con la rigidità dei fatti. Arrivò anche a dire che la misera e affaticata Madeleine non era davvero sua madre, e di essere figlia di una marchesa che l'aveva abbandonata sui gradini di una chiesa, dove quella che si fingeva sua madre l'aveva raccolta... Anni dopo Sigmund Freud, allestendo lo scheletro teorico del suo «romanzo familiare» con cui gettava una nuova luce livida e impietosa sugli attaccamenti e i conflitti che legano e separano le generazioni, avrebbe indicato, come una tappa dell'evoluzione infantile, questo disconoscimento dei genitori reali a favore di favolosi, spesso regali, genitori immaginari. Solo che Freud parlava dei bambini ben vestiti e inquieti dei suoi pazienti borghesi, coppie benestanti e progressiste della buona società viennese. Non di una ragazzina mal vestita, che ignorava chi fosse suo padre e non ne poteva più di quella madre che era sempre troppo stanca, dopo aver pulito le case dei signori parigini, per riservare attenzione o amore alla figlia. La quale a sua volta aveva difficoltà ad amarla com'era, sempre distrutta dalla fatica, sporca e coperta di stracci, anche se, probabilmente a loro insaputa, Madeleine e la bambina si amavano.

Si amavano come spesso si amano i poveri, con passione, ostilità, rancore.

Poco dopo l'arrivo in città delle due Valadon, Montmartre, come tutto il resto della città, tra il luglio 1870 e il maggio 1871 fu scosso dalla guerra franco-prussiana e dagli avvenimenti che ne seguirono: la fine dell'impero, la nascita della Terza Repubblica, la Comune, il terribile assedio tedesco, infine la lotta fratricida che infuriò nelle strade cittadine e si concluse con la *semaine sanglante*, la settimana in cui il sangue colorò ovunque il selciato parigino. La grande basilica del Sacré-Coeur nacque nel 1873 anche come riparazione ai crimini compiuti dagli insorti. Crimini che non erano stati certo peggiori di quelli compiuti dalle forze regolari nella violenta repressione contro il gruppo di rivoluzionari che aveva tentato di realizzare un governo d'ispirazione socialista e raccoglieva le frange più povere e sfruttate della città. Il ceto di affamati e senza speranze di cui faceva parte anche Madeleine Valadon.

Arrivata in città, niente era andato secondo i suoi piani. La demolizione del vecchio reticolo urbano e la costruzione delle nuove strade e dei nuovi imponenti edifici della moderna Ville Lumière voluta da Napoleone III aveva ovunque creato cantieri e occasioni di lavoro. Madeleine sperava di sistemarsi come guardarobiera o stiratrice in casa di qualche nuovo ricco borghese, ma la concorrenza l'aveva sconfitta. Quello delle sartine, stiratrici, lavandaie era un esercito che assediava le case benestanti e lei non era né forte né intraprendente come le ventenni. Alla fine si era dovuta accontentare di lavorare come domestica a ore dove trovava. Usciva all'alba, rincasava tardi e quando tornava aveva più voglia di bere che di occuparsi della bambina. Avevano trovato una stanza in un caseggiato sgangherato di boulevard Rochechouart, che insieme a boulevard de Clichy separava Montmartre dalla Parigi borghese. Affidava Marie-Clémentine alla portiera e andava a lavorare.

La portiera non se ne occupava molto, ma dopo un po' non se ne volle occupare affatto perché la piccola era troppo vivace e bizzosa. Madeleine la spedì allora dalla sua figlia più grande, Marie-Emilienne, che si era sistemata sposando un cittadino di Nantes piuttosto benestante. Ma la donna gliela rispedì indietro dopo poco sostenendo che la bambina aveva un pessimo carattere. Marie-Clémentine fu infine affidata alle monache del convento di Saint-Jean di Montmartre, che tentarono senza molto impegno né successo di insegnarle a leggere, scrivere e contare. A undici anni la ragazzina fu tolta dalla scuola: doveva mettersi a lavorare per contribuire al ménage familiare. Sembra che non l'abbia presa affatto male: sola, abbandonata a se stessa, cominciava per lei la vita di strada, con tutte le sue libertà e i suoi rischi.

L'elenco dei mestieri in cui si cimentò è piuttosto vario: fece la sguattera in una bettola, l'aiutante in un banchetto di frutta al mercato, l'apprendista in sartoria, all'occasione la bambinaia, il mozzo di stalla, divertendosi a

volteggiare sul dorso dei cavalli quando non era impegnata a pulirli e sfamarli. Poi, proprio grazie ai cavalli, la grande occasione: il circo. Lei lo raccontò tutta la vita: una grande carriera spezzata da una caduta mentre si contorceva sulla schiena di uno di quegli animali bizzarri come lei. Vero? Falso? È probabile che una ragazzina senza paura e senza protezione come la piccola Valadon fosse attratta dal circo e che nel circo trovasse dei lavoretti, forse non proprio da acrobata. Era il momento del massimo fulgore dello spettacolo circense, tutti andavano al circo, popolani e dame, *midinettes* e gentiluomini, e sotto i tendoni si creavano piccole divinità effimere come i loro volteggi. C'era molta richiesta di personale, anche di bambini, che erano agili per corporatura e disponibili per fame. Forse lavorò nel Circo Fernando, al boulevard Rochechouart, dal programma ricco e scintillante come le *paillettes* delle equilibriste. Forse fu nel Circo Molier, specializzato in giochi equestri. Più probabilmente in uno dei baracconi che sorgevano nei sobborghi, a Neuilly o a Le Trône, luoghi di incontri fortuiti, fortunati o disgraziati lo decideva il destino.

A quattordici anni Marie-Clémentine era piccola come una bambina e sinuosa come una donna, un metro e cinquantaquattro di statura, un corpo sottile che poteva apparire ambigualmente androgino o irresistibilmente femminile. E un viso perfetto, zigomi alti, grandi occhi malinconici dalla luce chiara e mutevole, una bellissima bocca rosa. Fu per questo, e non perché era caduta da cavallo, che un giorno si presentò alla fontana di place Pigalle, dove ogni mattina modelle e modelli si affollavano sperando in un ingaggio da parte degli artisti, ormai tanti, che avevano l'atelier nel quartiere.

Forse non era solo per la bellezza sorprendente di quel corpo mutevole che Marie-Clémentine desiderava frequentare gli artisti. La sua infanzia la ricorderà senza distinguere il vero dal falso, come nei sogni. Era stata una bambina girovaga, senza orari, selvatica e primitiva come una creatura delle caverne, che a ogni sorgere del sole deve inventarsi il suo spazio e il ritmo della sua giornata. Ma di quel tempo miserabile e fiabesco un ricordo preciso lo avrebbe conservato: le numerose immagini di bambini che fin dai suoi primi anni aveva disegnato. Continuerà tenacemente a disegnarle una volta adulta, vera testimonianza di quegli anni perduti.

Questi disegni a matita o a carboncino ci raccontano un'altra infanzia, un'infanzia nuova per la pittura, antisentimentale, ma anche poco patetica, brutale forse, ed estremamente reale, più reale della nostra idea d'infanzia. Un'infanzia nuda.

Se il suo modello di piccolo maschio fu, ossessivamente, il figlio senza padre che aveva dato alla luce a diciotto anni, il giorno dopo il Natale del

1883, nei suoi disegni ci sono anche molte ragazzine, quasi sempre senza vestiti. Come la bambina seduta per terra disegnata nel 1894: è ben pettinata, i capelli lunghi raccolti da un fermaglio dietro la nuca, le braccia allargate a lato del torace e le mani puntate al suolo come in cerca di una sicura stabilità, le gambe unite e dritte. Guarda davanti a sé, verso qualcosa che solo lei può vedere. Intorno non c'è nulla, solo lo spazio bianco del foglio che racconta una solitudine senza confine.

Le bambine di Valadon guardano sempre un punto cieco. Con desolazione a volte, come quella seduta su un cuscino, con il suo giovane corpo scarno chinato in avanti; oppure come la bambina che si nasconde la fronte e parzialmente gli occhi, di un disegno più tardo, a matita nera: all'estremità destra del foglio sbucca la mano di un adulto o di una adulta che la sta tirando, ma il piccolo corpo è teso all'indietro, come a esprimere un rifiuto o una difesa contro una minacciosa incognita o un abuso. Eretta, di profilo, il ventre prominente che hanno talvolta le adolescenti mentre il corpo si trasforma, un'altra ragazzina sta asciugando i capelli a una donna e un'altra ancora, in un disegno a pastello, il corpo scarno, puro contorno di una vita ancora breve, inarca un braccio sopra la testa per rimirare il volto in un piccolo specchio. Forse non si piace, forse spera di piacersi, l'espressione è perplessa. Le bambine di Valadon sono un'invenzione, qualcosa di inedito nell'iconografia infantile e anche femminile, creature destinate a essere donne il cui destino corporeo non si è ancora fissato, non si è ancora giocato sul terreno delle richieste del mondo. Non sono felici ma non sono arrese, per questo sono nude: la nuda vita silenziosamente reclama i suoi diritti. Senza sapere se saranno rispettati.

La bambina con lo specchio non è certo un autoritratto, fu disegnata nel 1909, quando Marie-Clémentine era ormai Suzanne Valadon, quarantaquattrenne pittrice riconosciuta. Ma quell'ignota creatura che maldestramente cerca la propria immagine in un piccolo specchio le somiglia, ha a che fare con la bambina che vagava in mezzo alle strade di Montmartre cercando, in una solitudine disagiata, non solo un guadagno per la giornata ma un senso per la sua vita. La bambina che cercava di non farsi rubare dagli altri l'immagine di se stessa. Dicono che come tanti celebri pittori la piccola Valadon, che non aveva giocattoli, utilizzasse gessetti e vecchi carboncini per disegnare qua e là ciò che le capitava di vedere. Forse era l'apparire di una vocazione, sicuramente un gesto di sopravvivenza: certo quel segno scuro e sicuro con cui poi tratterà i contorni dei suoi piccoli personaggi rivela il desiderio di porre un confine tra sé e la prepotenza del mondo, il proposito di non soccombere, la voglia di disegnare un'identità.

A place Pigalle la notano subito e nel giro degli artisti il suo nome viene semplificato e dimezzato, e lei diventa per tutti «la Maria di Montmartre». Dopo qualche ingaggio con artisti minori, comincia a posare per un pittore importante e celebre. È da poco passato il Natale del 1882, lei ha diciassette anni, lui, Pierre Puvis de Chavannes, quasi sessanta. È un uomo conscio del suo talento, del suo potere e della sua ricchezza, elegante, il volto aristocratico incorniciato da un'imponente barba non ancora del tutto bianca. La sua pittura si ispira ai grandi maestri del Rinascimento italiano, è anch'essa imponente e lontana dalle forme degli Impressionisti. Il pittore tratta la modella con gentilezza. Lei è abbagliata da quel mondo d'arte, di buone maniere e di agio che lo circonda. Diventa subito la sua amante e si trasferisce nell'appartamento di Neuilly dove lui vive.

Puvis apprezza il suo corpo sottile e la fa posare sia per le figure femminili sia per quelle maschili. A quell'epoca sta preparando un grande dipinto per la Bibliothèque de Lyon, sua città natale, *Il bosco sacro caro alle Arti e alle Muse*, e adopera il corpo duttile della ragazza per le altere figure delle divinità e per quelle di giovani maschi. Maria ha talento come modella. Sa essere uomo o donna, ricca o povera, lavandaia o dama, ubriacona o flessuosa ballerina. Finito il quadro, con la ferma cortesia dei gentiluomini, Puvis de Chavannes allontana Maria dal suo letto. Lei non ne fa un dramma. Accasarsi con un pittore ricco e famoso era un'opportunità da non scartare, ma non è una donna sentimentale, o una di quelle modelle che si appiccicano al loro artista, pronte a sopportarne ogni prepotenza, pronte a disperarsi e a recriminare se abbandonate. Per la sua bellezza e per il suo talento nelle pose sono in molti a richiederla.

Intorno alla metà degli anni Settanta Pierre-Auguste Renoir aveva deciso di trasferirsi a Montmartre. Aveva trovato una vecchia costruzione che risaliva al Seicento e che chiamavano per tradizione «la casa di Molière», indipendentemente dal fatto che il commediografo ci avesse abitato o meno. Era una casa a due piani nella rue Cortot, un viottolo senza marciapiede che s'inerpicava verso la Butte, la cima della collina, con un giardino non troppo curato affacciato verso timidi vigneti e orti, lontano dal frastuono dei boulevard sottostanti, dove i locali notturni si stavano moltiplicando. Lì il pittore aveva dipinto *L'altalena* e ultimato *Il ballo al moulin de la Galette*.

Quando la conosce, Renoir è incantato da Maria, dalla sua selvatica gioia di vivere, è l'immagine perfetta di quelle ragazze di non elevata virtù ma di grande allegria che affollano le balere. È lei la scatenata danzatrice di *Ballo a Bougival*, bella e seducente, sempre lei la sofisticata e composta ballerina, in un prezioso abito da sera indossato con disinvoltura, di *Ballo in città*, contrapposta alla tornita ed eccitata ragazza del *Ballo in campagna*, cioè

Aline Charigot, la fidanzata del pittore, che sarebbe poi diventata la madre dei suoi figli e sua moglie. Intanto lui va a letto anche con Maria, ma la storia finisce presto, in parte perché Aline li segue in un viaggio verso il Nord e li sorprende, in parte perché è capitato che Pierre-Auguste scorgesse casualmente qualche disegno di Valadon e non lo degnasse di attenzione.

Di questo, non di averla lasciata, Maria non lo avrebbe perdonato. Intanto posa per i più agguerriti di quella tribù internazionale di artisti che ormai popola la collina di Montmartre e le sue adiacenze. De Nittis, Zandomenighi e uno strano tipo che abita in rue Pierre-Fontaine ma ha lo studio in rue Tourlaque, dove Maria era andata ad abitare in seguito a un avvenimento che aveva cambiato, almeno in parte, la sua vita.

Il 26 dicembre 1883 era nato Maurice Valadon. Il parto era stato difficile: la madre Marie-Clémentine detta Maria era stata preda di atroci dolori, di un'interminabile e pericolosa emorragia e di un prolungato stato d'incoscienza. Ne era uscita con un totale oblio dei suoi patimenti e pochi giorni dopo la nascita di quel bambino, gracile e simile a una cavalletta, aveva lasciato la vecchia madre e il figlio neonato nella misera stanza di rue du Poteau dove abitavano e aveva ripreso la vita di sempre. Non rivelò chi era il padre di Maurice. Disse che non lo sapeva, che si trattava di uno dei suoi amanti ma chissà quale. Forse era vero, forse era falso, forse era una delle tante bugie con cui fin da bambina aveva cercato di rendere meno miserabile la propria vita. Persino quando Miguel Utrillo nel 1891 riconobbe il bambino, insistette nel dire che no, non era lui il padre, che si trattava solo di un gesto dovuto all'amicizia che c'era stata tra loro. E anche durante la vecchiaia avrebbe continuato ad attribuire quella maternità dei suoi diciott'anni ora all'uno ora all'altro dei suoi amanti.

Dell'aristocratico scapestrato Miguel Utrillo y Molins, però, in quell'anno che aveva preceduto la nascita del bambino doveva essersi infatuata. A differenza di Puvis de Chavannes, lui era giovane come lei e, a differenza di Renoir, era generoso, galante, innamorato. Aveva la disinvoltura dei ragazzi spensierati di buona famiglia – la famiglia che da Barcellona lo manteneva agli studi di agraria a Parigi –, la sfacciataggine pittoresca degli spagnoli, una straordinaria voglia di divertirsi che portava a spasso la notte nei locali intorno alla collina. Frequentava gli artisti e voleva fare il pittore, ma al momento non era quel genere di pittore, affermato e in grado di pagare bene, da cui Maria si faceva impegnare. Però con lui trascorrevolentieri le ore che seguivano il tramonto, quando Madeleine e Maurice dormivano nella stanzetta i loro sonni agitati di vecchia e di neonato. Vestito con la giacca di velluto e il cappello a tesa larga del vero *montmartrois*, Miguel arrivava a dorso d'asino al Moulin de la Galette, organizzava delle finte corride

all'entrata della Boule Noire, scatenava il panico tra i danzatori dell'Élysée Montmartre agitandosi con una cesta di pesce e, dopo averla incantata con gli scherzi sciocchi della giovinezza, portava Maria a cena nel giardino del Franc Buveur o sotto la cupola della Guinguette. In più Miguel Utrillo era ricco, ricco e generoso.

Poco dopo la nascita di Maurice, lasciata la brutta stanza di rue du Poteau, il trio Valadon, madre, figlio e nonna, si trasferì in un comodo appartamento in rue Tourlaque. Miguel intanto era partito per proseguire i suoi studi, viaggiava per la Bulgaria e per la Germania, la ragazza madre Valadon non ne parlava più, ma era sempre al corrente dei suoi spostamenti.

Un giorno, molti anni dopo, quando ormai era una donna segnata dal tempo e dalla sua esistenza spericolata, si presentarono da lei i figli che Utrillo senior aveva avuto, una volta tornato in Spagna, da un regolare matrimonio. L'uomo era morto e la sua compita prole voleva sapere se quel francese che portava il loro stesso cognome reclamasse qualcosa dell'eredità. Miguel non era affatto scapestrato come sembrava nelle notti di Montmartre: oltre ad aver dipinto dei quadri di un genere molto più tradizionale di quello in voga nella turbinosa *fin de siècle*, aveva fondato circoli artistici e una rivista, «Forma», che era stata la prima a occuparsi del giovane Picasso. Considerato uno dei fondatori del modernismo catalano, aveva avuto molti incarichi, fatto onore al suo casato e alle sue ambizioni, e lasciato una cospicua eredità. Ma Valadon disse che non pretendeva niente e affermò una volta ancora che Utrillo era stato solo un buon amico. Poi, con uno dei gesti teatrali che incantavano o irritavano a seconda delle circostanze i suoi amici, andò a prendere un fascio di lettere, le lettere di Miguel, fece per leggerle, ma poi le gettò nel fuoco del camino. A Miguel aveva fatto un ritratto, come ne fece poi tanti a Maurice, bambino e anche adulto. Tra il viso dell'amante spagnolo e quello del figlio adulto la somiglianza è impressionante. Ma lei negò sempre quella paternità. Il padre di Maurice doveva restare ignoto, ignoto come era stato il suo stesso padre.

Anzi, sempre all'epoca della sua inquieta vecchiaia, confuse ulteriormente le acque di quella nascita. Se Maurice è tormentato dall'alcolismo, disse a un'amica, non è colpa sua: è tutta colpa dell'ereditarietà, perché lei quel figlio l'aveva concepito con un mascalzone alcolizzato. Il mascalzone si chiamava Adrien Boissy, ed era ormai morto e sepolto da un pezzo senza che nessuno ne ricordasse il nome, perso nell'anonimato infelice dei piccoli avventurieri che un tempo parassitavano nell'euforia di Montmartre. Maria l'aveva frequentato un po' di nascosto, era uno senz'arte né parte, di notte faceva lo chansonnier nei locali di quart'ordine, di giorno lavorava per una compagnia di assicurazioni, almeno così diceva, e soprattutto beveva. Maria forse si era

innamorata del suo disordine, nel quale vedeva rispecchiato il proprio.

Ma lei non beve e soprattutto non è senz'arte né parte. Con la sua audacia, libertà, sregolatezza, più delle altre modelle incarna il mito della Montmartre del Moulin Rouge. Se ne rende conto presto e difende la sua immagine con cura. La giostra degli amanti fa parte della sua vita, ma non l'arresta.

Non le interessa spezzare cuori, anche se le capita di farlo piuttosto spesso nel corso di quei turbinosi anni Ottanta. La più dolente delle sue vittime è un musicista di genio, tormentato e solitario, Erik Satie, che suona il secondo pianoforte allo Chat Noir e che sarà di lì a poco uno dei talenti rivoluzionari della musica del Novecento. Abita in rue Cortot, dove un tempo Valadon aveva posato per Renoir. Le chiede subito di sposarlo, lei lo tiene un po' sulla corda poi lo abbandona. Satie le fa un ritratto in cui lei, simile alla figura di un fumetto, sembra una piccola collegiale. Lei invece lo dipinge con una faccia allungata e spiritata, tutto scuro, cappello e giacca, barba e baffi, come il sacerdote di qualche misteriosa e segreta religione. Quando lo lascia, Erik se ne dispera e dicono che, dopo, non amerà né frequenterà nessun'altra donna. «*Partout je ne vois que tes yeux*» le aveva scritto, «vedo i tuoi occhi ovunque», ma quegli occhi non avevano risposto al suo sguardo. A quell'epoca Marie-Clémentine ha cambiato di nuovo nome. Si chiama Suzanne e ha capito in maniera definitiva e risoluta ciò che vuole e deve fare.

Ciò che vuole e deve fare è un passo breve ma difficilissimo. Deve uscire dal quadro e scendere dalla tela, un piccolo passo da un pianeta a un altro, infrangendo quella speciale forza di gravità che inchiodava le modelle in un'eterna posa per l'artista di turno. Lei non vuole più essere la modella, vuole essere l'artista, semmai vuole essere la modella di se stessa. Quel passo significa che lo spazio tra ieri e oggi, o tra oggi e domani, si dilata come se ci passasse dentro una vita. Perché è una scelta irreversibile. Suzanne forse lo sa, forse no, in ogni caso non se ne preoccupa, come non si è mai preoccupata di qualsiasi altra scelta grave e pericolosa della sua esistenza. Disegnare, strappare al caos della vita una forma riconoscibile: lo fa da quando era bambina, ma questo non significa che sia un'artista. Ha bisogno di un riconoscimento, anzi di un battesimo.

E un battesimo laico, quasi blasfemo, lo riceve nel 1887.

Nella primavera di quell'anno, all'ultimo piano dello stabile di via Tourlaque in cui abita la famiglia Valadon, apre uno studio un giovane pittore, carico di titoli nobiliari, di talento e di deformità, il ventitreenne Henri, discendente dei conti di Toulouse e dei visconti di Lautrec, una delle prestigiose famiglie della città di Albi, in Linguadoca. Non può praticare le abituali occupazioni dei nobili in cui suo padre eccelle, l'equitazione e la

caccia. Una malattia e degli incidenti l'hanno reso il più deforme abitante di Montmartre. Il ragazzo si è stabilito lì non solo perché ha scelto l'arte come unica possibilità di vita, non solo perché nel *milieu* degli artisti potrà godere di piaceri e amicizie e amori che nel suo mondo d'origine difficilmente gli sarebbero concessi. Con il senso della realtà dell'artista ha capito che Montmartre non è soltanto la sua leggenda, ma un mondo di frontiera, dove la povertà e la ricchezza si mescolano tra i vecchi vignaioli, gli operai immigrati dalle campagne, le lavandaie e le sartine che ne riempiono le giornate e i dandy del bel mondo, gli aristocratici in cerca di emozioni e le dame dei faubourg che ne affollano le notti. Gli artisti sono i mediatori tra gli arabeschi della vita mondana e le dure leggi della povertà.

Montmartre è per Toulouse-Lautrec anche il terreno di un esperimento artistico: metterà il suo talento al servizio della comunicazione della vita moderna con il suo lavoro di grafica, soprattutto con le sue *affiches* prepotentemente colorate, i manifesti che reclamizzano locali illustri o equivoci dove si vive dal tramonto all'alba. E nei suoi quadri le dive dello spettacolo, come La Goulue o Yvette Guilbert, e le puttane delle *maisons closes* che predilige godranno della stessa attenzione e dello stesso rispetto riservato alle matrone o alle fanciulle in fiore dei ritratti con cui la borghesia adorna le pareti delle proprie case.

Quando conosce l'inquilina del piano sottostante, Marie-Clémentine o Maria come la chiamano, tra i due si stabilisce una corrente che non è solo quella del sesso – la ragazza non è intimidita dalla sua deformità ed è attratta dai modi gentili e dall'intelligenza del nuovo amico – ma una solidarietà tra marginali, un legame quasi fisiologico tra irregolari della vita. «Mi piacerebbe parlarvi di ciò che faccio, ma è così particolare, così fuori legge...» aveva scritto il pittore alla nonna un anno prima di conoscere Maria. Lei è una fuori legge, per questo s'intendono subito. Lui ama la fragilità della bellezza e la vede così: bella, fragile, effimera. Ma la ragazza fa di tutto per non essere effimera.

A Lautrec piace scherzare con lei, eppure anche quando scherza è serio: dal momento che Maria è stata la modella e l'amante di vecchi illustri – per loro non solo Puvis coi suoi sessant'anni, ma anche Renoir con i suoi quarantacinque sono irrimediabilmente fuori dal cerchio magico della giovinezza –, la chiama Suzanne, come la Susanna della Bibbia insidiata dai vecchioni. Suzanne Valadon sarà il nuovo nome della figlia della donna delle pulizie, un nome musicale, che suona bene per un'artista. Perché Lautrec ha visto i disegni della ragazza, li ha apprezzati e ne ha anche acquistati alcuni, aprendole così il cammino che la porterà a stare non più davanti ma dietro la tela.

Suzanne sta sempre meno a casa sua e sempre più all'ultimo piano di rue Tourlaque. Lautrec non abita lì, divide una casa con un amico in rue Fontaine, ma l'atelier è la sua vera casa, è lì che riceve i suoi amici, in grandi feste che contribuiscono alle leggende del quartiere; da lì parte per le sue spedizioni notturne, con la magnificenza del re e la sensibilità ferita dello storpio, verso i caffè di place du Tertre o il Moulin de la Galette o il Moulin Rouge o lo Chat Noir o il Mirliton o il Circo Fernando o la *maison close* di rue de Moulins, dove passa molto tempo, apprezzato dalle cosiddette *filles de joie*, che non sempre sono allegre e che lui sa come ascoltare e come dipingere.

All'atelier Suzanne si comporta da padrona di casa, spesso unica donna tra una schiera di amici del pittore, artisti come lui o scrittori, critici, giornalisti. Alle pareti le stampe giapponesi che Lautrec colleziona e tra le mura l'estro di Vincent van Gogh, che viene a trovare il collega. È una scuola per la ragazza che a quell'epoca sa a stento leggere e che scrive male perché dalle suore era sempre ribelle e distratta e non ha mai imparato l'ortografia. Una nuova scuola, di idee sul mondo e di intelligenza, dopo l'altra, la scuola di pittura delle lunghe sedute come modella, in cui lei ha imparato come possano essere vibranti o prepotenti o discreti o assoluti i colori e le mille metamorfosi del segno che insegue le forme.

Guardando Lautrec al lavoro percepisce la straordinaria miniera espressiva che è il corpo umano, splendido nella miseria come nel fulgore. Così, attraverso questo esercizio dello sguardo, riesce a rimpadronirsi del suo corpo, che è stato fino ad allora a disposizione degli altri, per la tela o per il letto. Il corpo non sarà più il suo strumento del mestiere, sarà una possibilità della sua arte. Nel mondo immaginato da Henri nei disegni, nei quadri e nelle litografie tutto è movimento, del corpo o dell'anima. Quegli esseri hanno un'anima disegnata sul corpo. E i corpi non devono essere necessariamente belli come quelli delle muse di Puvis o delle ballerine di Renoir. È un dono che Lautrec le ha fatto, di cui Suzanne è consapevole.

Ma qualcosa le manca. Non tanto il fatto che Lautrec non la voglia sposare: lei glielo ha chiesto in tutti i modi, ha cercato di imporglielo, come non ha mai fatto con gli altri artisti per cui posava e di cui è diventata l'amante. È l'ambizione di diventare contessa, probabilmente, ma in tanta ostinazione deve esserci qualcosa di più. Il più celebre dei quadri in cui lei ha posato per Henri si intitola *Gueule de bois*, cioè «postumi da sbornia», ma anche semplicemente *L'ubriaca*. Suzanne non beve, a differenza di sua madre e di suo figlio, crocifisso fin dalla più giovane età da un alcolismo che è vistoso e pervicace come una cronica malattia esantematica. Ma quel ritratto coglie di lei qualcosa di essenziale. Una malinconia velata di protervia e la sua solitudine. È questo che più spicca nella figura femminile dipinta: è sola

in un mondo tutto suo che difficilmente potrà condividere. Il suo nuovo amante non ne esalta la bellezza e vede in lei qualcosa – un sentimento, uno stato d'animo, una vitalità bersagliata dalle offese della vita – che sente affine. A Suzanne nessuno ha mai lasciato niente, non ha avuto alla nascita neppure l'eredità del nome paterno; quanto a Lautrec, lui è l'ereditiere che il corpo ha privato dell'eredità. Sono due diseredati che si incontrano e si alleano, in una di quelle alleanze effimere che l'intreccio rapido di fortuna e sventura sa creare nel mondo in cui vivono. Forse anche per questa segreta alleanza lei lo vorrebbe sposare. Ma Henri non ci pensa neppure. La moglie che ha in mente, l'archetipo di tutte le mogli, l'icona del dovere coniugale, è sua madre, la devota contessa Adèle de Toulouse-Lautrec che tutte le mattine va a messa e si strugge per i mali del figlio con la compostezza della rassegnazione cristiana ma soprattutto aristocratica. Però quell'uomo geniale, malato e bizzarro ha fatto per Suzanne qualcosa di essenziale, l'ha rassicurata sul suo talento d'artista.

Verso la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento la vita di Edgar Degas non aveva nulla della leggerezza delle sue ballerine. Il maestro viveva solo, con l'assistenza della devota governante Zoe, quasi una guardia del corpo, in un grande appartamento della rue Victor Massé, circondato dai suoi quadri e da quelli dei pittori che da sempre aveva collezionato. Le opere d'arte erano la sua compagnia preferita e più fidata. Ormai ammirato e riconosciuto, il carattere diffidente e tagliente lo aveva portato a isolarsi. Anche con gli amici dell'avventura impressionista c'erano state distanze e incomprensioni. Continuava a frequentare la casa di Berthe Morisot perché la considerava una donna speciale, tanto intelligente ed elegante quanto diversa dalle signore dei faubourg che gli davano ai nervi, e per le stesse ragioni apprezzava Mary Cassatt. Erano entrambe artiste e lui, a differenza dei suoi colleghi, sapeva apprezzare le donne artiste. Anche se quelle che amava dipingere appartenevano a un altro mondo: le esili e aeree danzatrici, ma anche donne immerse nei mestieri quotidiani come le lavandaie o colte nell'intimità, intente alla cura del proprio corpo, occupate a lavarsi, asciugarsi, curarsi i piedi e i capelli... Amava forse un'altra più segreta intimità femminile, ma nessuno ne seppe nulla avendo il fratello bruciato, all'indomani della morte del pittore, tutti i disegni che riteneva troppo intimi. A differenza degli altri Impressionisti devoti alle più ardite metamorfosi del colore, il disegno era stata la sua strada maestra. Forse fu per questo che uno dei suoi rari amici, lo scultore Paul Albert Bartholomé, un giorno fortunato gli fece conoscere Suzanne Valadon, che si presentò da lui appunto con una cartella di disegni.

La giovane donna, dopo l'incontro con Toulouse-Lautrec, ha ormai il coraggio di presentarsi a un maestro della pittura come artista e non più come

modella. Sente il bisogno di un riconoscimento: lei, figlia illegittima nella vita, deve avere una paterna legittimazione per nascere nel mondo dell'arte. Degas gliela offre. Le dice che la considera un'artista e per dimostrarle glielo le compra subito un disegno: *Ragazza in piedi vicino a una seggiola*.

L'emozione e la gioia di Suzanne, poco incline a lasciar trasparire i suoi sentimenti, sono immense: non solo è quasi impensabile all'epoca che una modella diventi un'artista, ma è altrettanto impensabile che lo diventi una donna della sua estrazione e condizione sociale, la figlia bastarda di una serva. In genere le donne artiste, come Artemisia Gentileschi o come Lavinia Fontana e altre, erano figlie di un pittore; oppure erano ragazze di buona famiglia come Berthe Morisot e Mary Cassatt, che avevano avuto il privilegio sociale di seguire la loro insolita inclinazione; o, ancora, venivano da studi d'arte più o meno regolari magari per diventare decoratrici, come accadrà a Marie Laurencin. A spingere Suzanne, invece, è solo una specie di fuoco interno, una caldaia come quella dei treni della Gare Saint-Lazare che incantano i pittori della vita moderna. Lei vuole disegnare e dipingere la donna moderna.

Com'è questa donna? Preferibilmente nuda. Nuda non solo degli abiti con cui normalmente copre le sue fattezze, ma denudata dello sguardo con cui il mondo maschile l'ha rappresentata. Suzanne vuole dipingere la nuda verità femminile: la donna com'è davvero, come la vede un'altra donna, senza l'idealizzazione e senza la bramosia dello sguardo maschile. Vuole usare se stessa come modella per dipingersi come è davvero, non la bella di Puvis de Chavannes e di Renoir e di tutti gli altri per cui ha posato. Fin da un primo autoritratto a pastello del 1883, l'anno in cui è nato Maurice, lei dipinge il proprio viso senza esaltarne la bellezza. Nell'autoritratto di quell'anno è molto meno bella di come appaia nelle coeve fotografie, che la riprendono con i suoi neri capelli divisi in bande e stretti sulla nuca come un velo antico, o con capelli eleganti, quelli che certe volte le faceva comprare Lautrec. Henri non l'ha sposata, non l'ha fatta diventare la contessa di Toulouse-Lautrec, ma in compenso l'ha battezzata nel mondo dell'arte. Per quanto quel battesimo fosse ironico, Suzanne l'ha preso sul serio: cambiar nome non è un gioco fatuo, il nome è l'essenza, riguarda il cuore e non l'anagrafe, muta l'orientamento della propria vita, esattamente come accade ai tanti eroi delle scritture sacre cui la volontà divina impone con il nuovo nome una nuova missione. Suzanne non sarà più la modella Maria: sarà un'artista.

Degas fa posto ai suoi disegni nella collezione di opere che espone e conserva gelosissimamente nel suo appartamento. Lei lo va a trovare, lui la riceve benevolmente, non la chiama Suzanne per la verità, anche se ormai lei firma così le sue opere, la chiama «*la terrible* Maria». Il legame con Degas

durere fino alla morte del pittore, nel 1917. Lui le scrive biglietti affettuosi, le chiede di andare a trovarlo e di continuare a mostrargli i suoi disegni *méchants et souples*, cattivi e agili, una definizione che solo un artista poteva trovare. Molti anni dopo, quando Degas, ormai vecchio, quasi cieco e sempre più solo, dovrà lasciare l'appartamento di rue Victor Massé, a trovargliene un altro nel quartiere sarà Suzanne, a quel punto figlia materna e premurosa dell'uomo che era stato il suo padre artistico. Ma non poserà mai per lui: il loro rapporto è tra artista e discepolo, o semplicemente una relazione tra artisti. Perché, come dirà in seguito, lei di maestri ne ha avuti tanti, tutti i pittori per cui ha posato. Da tutti ha imparato e poi è andata per la sua strada: come chi ha per natura un orecchio musicale e sa suonare senza insegnante, così Valadon è una pittrice per natura, da quando a otto anni disegnava con vecchi gessetti i compagni di strada, i figli di nessuno come lei.

Tutt'intorno il mondo dell'arte ribolle di novità, i pittori venuti dopo l'Impressionismo si sentono liberi di inventare forme nuove, di utilizzare colori speciali. Probabilmente Suzanne avrà visto la mostra di Gauguin al Café Volpini e di sicuro conosce la scuola di Pont-Aven, quella comunità di pittori che proprio sotto la guida di Gauguin si ritrovano nella località bretone per dipingere. Tra loro c'è Paul Sérusier, che sarà il capofila del gruppo dei Nabis. Simbolisti, Fauves come Matisse, Espressionisti: un critico inglese, Roger Fry, colpito da tanta ricchezza artistica, li raggruppa in una mostra che allestisce nel 1910 a Londra, alla Grafton Gallery, e conia per i loro tanti e vari talenti la definizione di Post-impressionisti. Intanto all'inizio del Novecento, a partire dalla lezione di Cézanne, è nato il Cubismo: uno dei quadri manifesto del movimento, *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso, è del 1907. Suzanne è un'autodidatta dell'arte, e il suo occhio sicuro sa prendere da quanto vede intorno a sé ciò che la riguarda, ciò che è congeniale a quella sua idea arcaica di pittura come gesto di sopravvivenza, come esplorazione del mondo ed esplosione della sua personale sensibilità.

Degas, nel suo viaggio nell'intimità femminile, dipinge molte figure di donne che si lavano. Le sue donne al bagno sono carnali, inconsapevolmente sensuali, un mondo muliebre stanato dall'iconografia accademica, ma pur sempre in posa, pronto per l'occhio del pittore. Forse per questo ammirava o, chissà, invidiava la naturalezza con cui Suzanne disegnava le sue amiche e le altre che occasionalmente aveva intorno. A Valadon della bellezza femminile non importava, ancora meno della grazia che la pittura aveva cercato nelle donne, salvo rovesciarla nel suo inverso, l'assoluta bruttezza, come nelle vecchie di Goya, per sottolineare l'abiezione che attende quelle che hanno perso la loro avvenenza. Disegnava le sue amiche come le aveva conosciute e

guardate, e le disegnava soprattutto nude. Ma le sue donne nude o i suoi autoritratti nudi non mostrano la seduzione della bellezza, la fascinazione della sensualità. Sono corpi della quotidianità, qualche volta levigati dalla giovinezza, ma spesso imperfetti, sgraziati nei gesti della vita privata, tutt'altro che modellati secondo misure auree o ideali. Chiama a posare le sue vicine e le amiche occasionali, oppure le guarda mentre partecipa alla loro vita, tra chiacchiere e confidenze e faccende da sbrigare. Le osserva e poi le disegna. Spesso nei suoi disegni le donne si lavano, così come spesso qualcuno, in genere una vecchia, lava dei bambini: *Catherine nella tinozza*, *Catherine prepara la vasca* e *Louise nuda si pettina*, *Donne che si asciugano*. Immergersi nell'acqua, pulirsi, togliersi la polvere del mondo è il bagno lustrale per ritrovare l'integrità del corpo, femminile o infantile, dopo gli abusi che la vita riserva a chi non è protetto, a chi è senza difese.

Nel 1895 Suzanne Valadon compie trent'anni. Alla donna di trent'anni, mezzo secolo prima, Honoré de Balzac aveva dedicato un romanzo: per lui, quei tre decenni di vita femminile segnavano il momento della piena maturità, non priva di distacco e anche rassegnazione, una sensualità adulta che si era lasciata alle spalle i fremiti e le illusioni della giovinezza.

Ma nella tumultuosa fine secolo ogni cosa è cambiata, soprattutto per le ragazze di Montmartre, soprattutto per Suzanne: gli anni Novanta sono per lei un vortice di desiderio e appagamento, trasformazioni, piaceri e dolori. Sicuramente in quegli anni è ancora più giovane di prima. Nel 1894 grazie agli amici Degas e Bartholomé espone cinque disegni al Salon della Société Nationale des Beaux-Arts. Nessuno la conosce come artista, eppure, malgrado il suo passato da modella, viene presa sul serio da un gruppo sempre più vasto di estimatori.

Un altro avvenimento sta per cambiare la sua vita: da qualche anno è l'amante di un ricco banchiere e uomo d'affari, Paul Mosis, che nel 1896 decide di sposarla. Il matrimonio non solo le dà la sicurezza economica che mai aveva conosciuto, dovendo mantenere la sua fragile famiglia composta di un figlio illegittimo e di una vecchia madre, ma anche l'agiatazza. Mosis, spaventato dalla disinvolta allegria di Suzanne, fin dai primi tempi della loro relazione cerca inutilmente di allontanarla da Montmartre, da quelle notti dove lui stesso l'ha conosciuta nei pellegrinaggi tra l'Auberge du Clou e lo Chat Noir, e anche dalla tela di ragno degli amori passati e perduti (forse era stato proprio Erik Satie a presentargliela al momento del suo massimo ardore per Suzanne, che lo aveva rapidamente messo da parte per il nuovo arrivato). E cerca, altrettanto inutilmente, di allontanare dalla Butte anche il figlio. Qualche anno prima del matrimonio c'era stato l'inaspettato colpo di scena:

Miguel Utrillo, tornato a Parigi, aveva deciso di riconoscere Maurice. Né la madre né il ragazzino sembravano essergliene grati. Lei non aveva spiegato veramente le ragioni del riconoscimento e continuava a negare perfino con il marito che Miguel fosse il padre di Maurice, anche se a mano a mano che il ragazzo cresceva la somiglianza tra loro appariva a chiunque indubitabile. Forse era stato un passo necessario per arrivare al matrimonio, perché nessuno avrebbe voluto saperne di adottare quel figlio senza padre dal comportamento sempre più squilibrato e impossibile da tenere a freno.

Maurice per Suzanne è l'abisso di dolore di quegli anni. Un terribile disordine devasta la mente di quell'adolescente che ha una sola passione: l'alcol. Qualcuno dice che è stata la vecchia Madeleine, nella sua vita solitaria con il nipote, a insegnargli quel rapido rimedio al male di vivere. Madeleine beveva, ma sopportava il peso delle ubriacature con la sua dura scorza di vecchia contadina piegata dalla città a ogni tipo di fatica e di delusione. Maurice, nella sua fragilità infantile, era stato invece immediatamente vinto dal suo demone. Il bambino macilento e un po' spaurito che appariva accanto a sua nonna nei disegni che la madre aveva presentato al Salon, e che tante volte Suzanne aveva ritratto nudo come era nato – come se il gesto di rappresentarlo nella spogliata realtà di creatura gettata nelle fauci del mondo fosse il suo solo possibile modo di amarlo, il suo solo modo possibile di esserne madre –, quel bambino ora si sottrae con il disordine della sua mente a ogni legame, a ogni affetto, a ogni usuale contatto con la realtà.

La loro vita è agiata. Già nella primavera del 1892 il banchiere, desideroso di rispettabilità, ha preso in affitto una casa nel villaggio di Pierrefitte-sur-Seine, a venticinque chilometri da Parigi. Poi, due anni dopo, un po' più in là, su una collina adiacente al paesino di Montmagny, si è fatto costruire una villa solida e massiccia, non solo rispettabile ma anche lussuosa. Il trasferimento non è ben accolto né da Suzanne né da Maurice. Tanto che lei ottiene da Mousis che le affitti uno studio alla Butte, nella rue Cortot, dove un tempo aveva lo studio Renoir e dove in un misero locale abitava Satie quando Valadon l'aveva conosciuto.

Suzanne, infatti, non ha nessuna voglia di accontentarsi della vita comoda che il marito le propone. Impara da Degas, che gliela insegna con la pazienza dell'amicizia, la tecnica dell'incisione e intanto continua a disegnare. Ce la mette tutta, negli ambiziosi lussi borghesi di Montmagny, per non assomigliare a una signora borghese. Va dalla villa allo studio su un carretto tirato da muli scampanellanti, affiancata da due alsaziani che nutre a caviale. Le piace vestirsi con dei pantaloni di velluto scuro a coste come quelli che indossano i pittori nei loro atelier e una camicia azzurra da operaio, e non soltanto quando sta in giardino a piantare a suo modo i fiori disobbedendo ai

consigli del giardiniere. Il benessere la conforta e insieme l'annoia, soprattutto ci tiene a incarnare lo stile di Montmartre. Chi più di lei, bella, irregolare, cresciuta negli atelier, può incarnarlo? Ma il dramma di Maurice diventa di giorno in giorno più grave.

Quando avevano lasciato il vecchio quartiere per la nuova casa, il ragazzo era stato tolto dal Collège Rollin, dove non si trovava male. Isolato dai compagni, a Montmagny è smarrito. Lui e sua nonna sono una coppia di profughi quasi sempre straniti dall'alcol. Ma se Madeleine passa i suoi giorni in uno stato di stordimento, come se la vita, alcol a parte, le avesse riservato troppe scosse, compresa quella tardiva agiatezza in un mondo che non è il suo, Maurice alterna momenti di immobile cupezza ad attacchi di una furia che niente può calmare. Prova diversi lavori. Li lascia tutti. Il patrigno gli trova un posto in una banca. Rapidamente se ne fa cacciare. Fra gli internamenti in case di cura, gli arresti per rissa e ubriachezza molesta e le notti in prigione, la sua vita randagia non conosce pace. Suzanne scopre l'amore materno insieme alla disperazione. Sembra che non ci sia via d'uscita, ma anche in questo caso la sua indomabile vitalità non si sottrae alle sfide. Ce la mette tutta per salvare Maurice, per guarirlo con l'unica medicina, o con l'unica disciplina, che conosce: l'arte.

Glielo suggerisce uno dei tanti medici cui si rivolge in cerca di un rimedio per il ragazzo: un lavoro manuale, perché non la pittura?, le dice il dottor Ettlinger, un gentile e ottimista vicino di casa. E lei, che non aveva avuto mai insegnanti regolari, che si era impossessata di quel mestiere come un'abusiva, quasi una ladra nelle ore di posa travestita o nuda negli atelier dei suoi amanti, diventa l'insegnante di suo figlio. È così che quel ragazzo sbandato e malato, che voleva continuare a chiamarsi Valadon perché dello spagnolo che lo aveva riconosciuto non gli importava niente, diventa Maurice Utrillo, un pittore di successo tra i critici e sul mercato, apprezzato e ricercato più di sua madre, che non ne sarà mai gelosa ma sempre fiera.

Suzanne negli anni di Montmagny a poco a poco aveva imparato a fare la signora: comprava vestiti dalle sartorie di moda, riempiva la cantina di vini pregiati, inzeppava la casa di costosi mobili d'antiquariato. Andava in giro tirata dal mulo e con i suoi cani, voleva che si accorgessero della sua fastosa eccentricità. Dal momento che la normalità l'aveva rifiutata, facendola nascere povera, illegittima, ai margini della società, lei rifiutava la normalità barattandola con il suo pittoresco disordine. E il suo carattere rimaneva lo stesso, un carattere difficile, dicevano pittori e amici, sempre «*la terrible Maria*», come la chiamava Degas. Il suo cuore ribelle, la sua vitalità incline alla prepotenza piuttosto che ai compromessi con il mondo, continuavano a serpeggiare sotto la calma della sua nuova esistenza borghese. Suzanne era

contenta di quel benessere finalmente raggiunto. Ma non poteva dimenticare che la sua vera ricchezza erano l'energia interiore e il talento. E oscuramente, confusamente, qualcosa le mancava e la mancanza si faceva di giorno in giorno più acuta.

Poi, quello che le mancava arriva. Arrivano insieme, l'amore e la pittura. La grande pittura, la pittura a olio, dove la linea sposa il colore.

La casa in collina di Montmagny è esposta a ogni genere di corrente d'aria, lei la chiama «il Castello dei quattro venti». Come a una castellana nel suo dominio un giorno il figlio le presenta un ragazzo che ha preso l'abitudine di mettersi a dipingere lì in campagna, accanto a lui. O forse no, forse lo incontra in una stradina di Montmartre e gli dice che sta dipingendo male, che il cielo va trattato diversamente dalla terra. Tutto, nell'incontro tra la quarantaquattrenne Suzanne e il ventitreenne André Utter, è avvolto dai fumi delle chiacchiere che la relazione susciterà anche dopo, quando di quell'amore resterà una scia agitata e una leggenda un po' sentimentale, un po' fosca. I ventun anni che li dividono saranno oggetto di commenti se non di scandalo.

Loro non se ne curano. Valadon ha conservato la sua bellezza, dove una certa dolcezza si mescola a qualcosa di feroce, e la sua figura è sempre quella snella che aveva incantato i pittori quando aveva quindici anni. Lui se ne innamora appena la vede. André era un artista della domenica, era affascinato dagli artisti veri e dalla loro vita eccentrica e irrequieta. Frequentava il mondo di Montmartre dove aveva conosciuto Maurice nel corso di qualche interminabile bevuta, ma non era un alcolista. Anzi, era un ragazzo vigoroso, apprendista elettricista, figlio di un idraulico che voleva avviarlo a un mestiere solido come il proprio. Quando conosce Suzanne, rinuncia al mestiere senza pensarci due volte, preso d'amore per quella donna che incarna la bellezza, l'arte, la seduzione. Scriverà a un amico: «Suzanne aveva degli stupefacenti occhi chiari, i capelli neri divisi in due bande e invece di camminare sembrava che danzasse. Aveva l'aria un po' di una fata un po' di una amazzone». E lei, la fata-amazzone, rinuncia senza pensarci due volte al matrimonio con l'agiato banchiere. Quei tredici anni di benessere l'avevano stancata, era ora di tornare alla libertà.

Comincia così la storia della *Trinité maudite* o Trio infernale, come poi li avrebbero chiamati. Trio perché a lasciare il Castello dei quattro venti e tutta la servitù, le suppellettili costose e la generosità di Monsieur Mousis non è la sola Suzanne. Maurice va a vivere con lei e André, che tornano rapidamente a stabilirsi a Montmartre, all'Impasse Guelma, non lontano da dove si trovano nuovi atelier con nuovi pittori: Georges Braque, Gino Severini, Raoul Dufy.

Presto si trasferiscono in uno studio della vecchia rue Cortot lasciato libero dal pittore Émile Bernard, uno che aveva fatto parte con Gauguin del gruppo di Pont-Aven. Sulla porta Bernard aveva affisso un cartello: «Nessuno può entrare qui dentro se non crede in Dio, in Raffaello e in Tiziano». La fede religiosa di Suzanne è nebulosa se non inesistente, ma crede nel dio dell'arte e il trio occupa con allegria quei vecchi ambienti. In realtà non sono un trio. Suzanne porta con sé anche Madeleine, la madre con la quale l'affetto era tanto impossibile quanto il legame invincibile.

Utter ne rivendicò sempre il merito: disse e ridisse che era stato lui a spingere Suzanne a dedicarsi, o piuttosto a buttarsi come ci si butta coraggiosamente in mare, nella pittura a olio. Suzanne ne aveva paura. Aveva già dipinto a olio, però la difficoltà e la potenza di quella tecnica la intimidivano. Il disegno, il pastello e l'incisione erano ormai pratiche acquisite. Ma dall'incontro con Utter il suo mondo artistico cambia: comincia la stagione dei quadri, con immagini che raccolgono gli echi di tutto il fervore pittorico dell'epoca trasformandolo nella sua personalissima visione.

Subito chiede a Utter di posare per un *Adamo ed Eva*. Significa che ora nelle opere a olio il nudo non sarà più solo quello femminile, un tema che la ossessiona da quando lei stessa posava nuda, ma anche quello degli uomini. Anni dopo dipingerà un grande quadro, *Il lancio della rete*, dove compaiono, come in una danza, tre nudi maschili: per tutti posa André con il suo giovane corpo forte. Suzanne dirà che dipingere è il suo modo di conoscere gli altri. Spesso è anche il suo modo di amarli. La relazione con André non è quello scandalo che appare agli occhi degli altri. Se lei ama dare scandalo, non è quello il caso. André le fa dono della giovinezza amorosa e trepidante di desiderio che lei non ha mai vissuto, se non in qualche notte, sbadatamente e clandestinamente, come se la spensieratezza giovanile non avesse potuto davvero appartenere, nella sua lotta per sopravvivere e vivere contro la violenza del mondo che alla nascita l'aveva privata di tutto fuorché di una infrangibile vitalità. André con i suoi ventitré anni è l'amore che a vent'anni non aveva potuto permettersi. Ora può davvero amare, ora può davvero dipingere.

In quell'inizio di secolo in cui Suzanne si dedica con entusiasmo alla pittura a olio, il nudo maschile è ancora considerato un soggetto scandaloso per una donna. Le donne non possono avere modelli che posino nudi. In questo l'asimmetria è ferrea: la scuola di nudo degli aspiranti pittori si basa sul corpo delle donne. Quello degli uomini è off limits per la decenza femminile, una storia tra maschi. Ma a lei non importa, le regole sono l'ultima delle sue preoccupazioni, e di gesti audaci o perfino oltraggiosi è costellata la

sua vita. Nel *Lancio della rete* di nudi maschili ne mette addirittura tre, anche se si tratta sempre della figura del suo amato, ripetuta come in una canzone d'amore. È audace il gesto, ma non il nudo di André, che non ha nulla d'oltraggioso: il suo corpo denudato, in forma di Adamo o di pescatore, è leggiadro ed elegante, simile a quello di un ballerino. La vera sfida della pittura di Suzanne in questi anni è un'altra: è il nudo femminile. Lei lo dipinge come se in quel passaggio da modella ad artista avesse il compito di dire una verità: com'è davvero una donna nuda.

Quando lascia il domicilio coniugale e comincia a vivere con André, qualcosa esplose nella sua vita e nella sua opera, quelle silhouette di donne nude che aveva affidato al tratto sicuro e leggermente astratto nella linea incessante dei disegni ora sono animate o travolte dal colore. Utter le comunica un'esuberante fiducia in se stessa, e il suo mondo in bianco e nero lascia il posto a una ricchezza cromatica inedita. Prima, quando osava cimentarsi con la pittura a olio, non usava che pochi colori: giallo cromo, vermiglio, il rosso della lacca di garanza, bianco di zinco, nero. Ora sulla sua *palette* arrivano l'ocra, la terra di Siena, il cremisi, il rosso veneziano, il blu cobalto, l'oltremare, il verde smeraldo: li stende con pennellate piatte, come se non amasse le sfumature o il baluginio delle luci impressioniste, dando risalto alle sinuosità anatomiche, alle loro crude forme e deformazioni. Ma non si tratta più di abolire il nudo accademico e le sue figure idealizzate e convenzionali: ci aveva pensato una volta per tutte Édouard Manet con la scandalosa *Olympia*, che tante critiche e disprezzo gli era costata. A Suzanne preme qualcos'altro: dimostrare che il corpo delle sue donne nude non è – non è solo – un corpo di piacere.

Lei ha cominciato a posare nuda a quindici anni, quando, con la sua figura magra e la piccola statura, era ancora poco più di una bambina, non troppo diversa dai bambini nudi dei suoi primi disegni. Quei bambini non sono mai con una madre: spesso soli nella vastità della pagina bianca, o con una vecchia donna cui sono stati affidati, che tratta senza particolare delicatezza il loro corpo nudo. Perché quei bambini sono nudi? Perché nessuno si prende cura di vestirli o perché la vita sgraziatamente li ha spogliati? Sono nudi perché miseri, poveri di ricchezze come di affetto? In quella nudità infantile c'è un'ombra di vergogna, qualcosa di violento: al di fuori del paradiso terrestre essere nudi non è così facile e gradevole. Si denudano i malati dal medico, vengono spogliati i morti per le autopsie, per soldi le ragazze si spogliano quando fanno lo strip-tease, i pittori fanno spogliare le modelle e, in fondo, rapinano con lo sguardo il loro corpo denudato. È questa la cacciata dal paradiso terrestre? Essere nudi non è più uno stato naturale ma uno stato di debolezza? O forse la condizione di una forza strana, la forza arcaica della

materia che si ribella alle regole della società?

L'immagine del nudo l'ossessiona. Sia nella coppia gentile e felice di *Adamo ed Eva*, sia nel *Lancio della rete*, sia nell'opera intitolata *La gioia di vivere*, che deve molto alle sue antiche sedute di modella per Puvis de Chavannes, Suzanne prova a dare una versione lieta e serena della nudità, ma il nudo è per lei un fantasma della mente. Niente spiega bene e concisamente che cos'è un fantasma come le poche parole con cui un'altra donna anticonformista, la filosofa Maria Zambrano, lo descrisse alcuni decenni dopo i quadri di Valadon. Nel fantasma, scrive Zambrano, «si raccoglie ciò che la realtà ha di ossessionante per un determinato soggetto, fissa l'animo e lo sospende, lo confina all'interno di uno spazio, all'interno di una specie di circolo magico». Ora, con la pienezza della sua pittura, Suzanne può dar vita a quel circolo magico, illustrarlo e anche spezzarne i confini. I suoi nudi femminili propongono una nuova iconografia del corpo delle donne.

Accade nelle figure di *Dopo il bagno*, del 1909, due amiche rilassate che si asciugano. Una è abbandonata su un letto in mezzo a dei cuscini buttati alla rinfusa, la posizione del suo corpo sembra immemore di ogni altra cosa che non sia il proprio scomposto riposo. L'altra lentamente si asciuga. È il piacere di stare tra donne che possono esporre senza vergogna le proprie membra pesanti, le cosce troppo tornite, i seni non proprio elastici, è la pace di un'intimità dove si può essere se stesse. Difficilmente le donne nude di Suzanne stanno in piedi, spesso sono sdraiate e accucciate, il loro corpo è in una tregua privata, lontana da sguardi indiscreti, il loro volto è concentrato su qualcosa di diverso dalla seduzione. Come accade in quella composizione esuberante di colori e oggetti intitolata *L'avvenire svelato (La tireuse de cartes)* del 1912. Una giovane donna, stavolta bella e dalle proporzioni armoniose, è allungata su un divano di un rosso scuro infuocato coperto di drappi vivaci contro un muro a tappezzeria floreale: in questo trionfo cromatico osserva un'altra donna accucciate per terra che le sta facendo le carte. La ragazza sul divano ha un viso curioso e perplesso, e guarda quell'indovina casalinga con un po' d'apprensione: non pensa al suo corpo nudo, non se ne imbarazza e non lo espone, è intenta a capire cosa le riserverà il destino, quel fato femminile sempre incerto e soggetto a un mondo poco accogliente.

Spesso in questi nudi solitari il corpo appare potente e poco aggraziato, e il viso è pensoso, malinconico, costretto in una meditazione vagamente ansiosa, come nella bella figura intitolata *Nudo sul divano rosso*, o in quella, dal ventre pesante, semplicemente intitolata *Nudo* del 1912. Pieghe di carne, ventri e seni stanchi, gambe tutt'altro che sottili, posizioni sgraziate o semplicemente noncuranti: una donna si pettina, un'altra distesa su un sofà

contempla un bel cappello di paglia tendendo le braccia, un'altra ancora con le gambe incrociate sta finendo pigramente di asciugarsi con un panno bianco... È un mondo di lusso, calma e voluttà diverso da quello solare cui Matisse dedicherà un suo celebre quadro, diverso anche dalla poesia di Baudelaire al quale il pittore si è ispirato. Non si tratta del sogno di esotiche terre di piacere come nei versi del poeta, né di una visione in cui la luce dissolve tutto in un'immagine di godimento come nell'opera del pittore. Qui si tratta semplicemente di donne a disposizione di se stesse, lontane dallo sguardo inquisitore, rapace o repressivo del mondo maschile. Così la bella bruna del *Nudo sulla coperta a righe*, seduta sul letto sfatto, assente dal mondo, legge tranquillamente il suo libro, così nelle *Bagnanti* una ragazza pettina un'amica, entrambe silenziosamente assortite nella pace della loro intimità indisturbata, o la *Donna alla toletta* aspetta distrattamente di entrare nell'acqua del bagno che un'altra donna le sta preparando.

Ma anche nei ritratti Suzanne vuole mostrare la verità senza abbellimenti. Quanti la conoscono bene avvisano chi vuole farsi ritrarre da lei che per vedersi bello deve cambiare pittore. Lei dice che dipinge le persone per conoscerle. Anche quelli che ama. Appena formata la sua nuova famiglia, Suzanne la racconta con una malinconica tenerezza che prima non aveva mostrato. È il ritratto che fa alla sua piccola comunità nel 1912 (*Ritratto di famiglia*), l'immagine di lei accanto ad André, alla vecchia madre e al figlio: lei, modella di se stessa, guarda davanti a sé, seria, una mano all'altezza del cuore, meno attraente di come appare in fotografia, a rivendicare la sua nuova identità, un'artista che ormai sa tenersi accanto quelli che ama.

Dipinge spesso Maurice, ma ora non è più il bambino macilento e sperduto dei disegni di tanti anni prima. Nei ritratti che gli fa la madre, è sempre molto bello, più bello di come appare nelle coeve fotografie. Lo dipinge anche con la tavolozza in mano, un onore che non riserva a se stessa. Lo dipinge accanto a sua madre, la sgualcita vecchia che sembra essere stata vecchia tutta la vita, erosa dagli anni e dalla fatica, e che nel bene e nel male lo ha tirato su. Quella vecchia con la quale lei non ha mai scambiato un gesto d'amore ma che tiene accanto a sé fino a quando, nel 1915, Madeleine lascerà questa terra dopo un soggiorno avventuroso, in mezzo ad avvenimenti e creature che stentava a capire. La maternità, sacra o laica, così come la pittura prima di lei l'ha intesa, non di rado in maniera leziosa, non ha posto nell'opera di Valadon. Il legame tra madre e figlio o tra madre e figlia è per lei un vincolo arcaico, violento ma resistente come una pietra angolare.

Nel 1921 dipinge un'opera intitolata *La bambola abbandonata*. Benché vi siano rappresentate sua nipote e la figlia, non è un ritratto. Sedute maldestramente su un letto, in scena sono una donna pesantemente vestita e

una bambina nuda, anzi una figura femminile che sta a metà tra una bambina e una femmina adulta. I seni sono formati e le curve del corpo non hanno più niente della spigolosità infantile, ma sui capelli, unico pezzo di abbigliamento, ha un nastro rosa, identico a quello che appare sulla testa della bambola che giace abbandonata per terra, ai piedi del letto. La donna vestita sta asciugando la bambina-donna nuda, ma quest'ultima volge la testa e si guarda in uno specchio. La bambola, l'adulta, la ragazza in metamorfosi: tre età della vita che i colori crudi e cupi del quadro spogliano di leggerezza, come se invece fosse la rappresentazione di un dramma, il dramma sacro e profano di quella speciale vestizione, di quel cambio di pelle così gravido di incognite che in un corpo femminile separa l'età infantile da quella adulta.

In rue Cortot i tre, Suzanne, Maurice e André, malgrado il disordine quotidiano non fanno vita da bohème perché i soldi circolano copiosamente. Ma la ricchezza viene soprattutto da Maurice. Nel 1911 il critico Francis Jourdain e lo scrittore Octave Mirbeau scoprono i suoi quadri: l'eco della scoperta si sparge velocemente e il ragazzo diventato pittore per caso e per terapia ottiene un immediato successo, che non lo abbandonerà più. Nel tempo la sua fama finirà con l'oscurare quella di Valadon, che alcuni, con l'ingiustizia secolare di una storia declinata tutta al maschile, definiranno solo come «la madre di Maurice Utrillo».

Niente è più distante dalle opere di Suzanne che i quadri dipinti da Maurice. In primo luogo, se Suzanne ama specialmente la figura umana, a suo figlio il corpo degli uomini e delle donne non interessa. Lui dipinge solo paesaggi. Anche lei farà dei paesaggi o delle nature morte, specie negli ultimi anni, ma in queste opere ciò che conta sono la ricchezza e le sfumature dei colori: è la *joie de vivre* – come Suzanne aveva intitolato il suo quadro pieno di figure languide e nude dopo l'incontro con André – incarnata nel corpo della natura anziché in quello degli esseri umani. Invece le strade, le vie, gli edifici, ma anche gli scorci di verde, nell'opera di Maurice sono pallidi o spettrali, sul punto di svanire o come visti in sogno, e il mondo colorato di Montmartre ha perso la sua brillantezza nella precisione livida che lui gli attribuisce. La leggenda di Montmartre sta per finire in quei primi decenni del secolo: molti artisti hanno scoperto la più economica Montparnasse e Maurice lo sa perché tra loro c'è anche un amico di occasionali bevute, l'italiano Amedeo Modigliani. Ma il pittore non vuole documentare la realtà di una decadenza: ciò che rappresenta è il fantasma del quartiere in cui è nato e ha passato la sua infanzia desolata. Anche in altri quadri, più colorati, tutto è slontanato, la realtà è sogno, e i sogni sono sogni solo nel caso migliore, perché spesso diventano incubi.

Anche la loro vita agiata, in rue Cortot e più tardi nel castello di Saint Bernard, nella valle della Saona, che Suzanne ha voluto comprare nel 1923, si trasforma spesso nella scena di un incubo. Malgrado le gite sulla lussuosa Panhard guidata da un autista in livrea bianca, malgrado le cene sfarzose in casa o nei ristoranti alla moda come La Tour d'Argent o Prunier, dove invitano vedette del teatro e dell'arte, tutti sono al corrente delle bufere domestiche, delle recriminazioni e degli insulti che volano come corpi contundenti, quando non sono le suppellettili di casa a volare: per questo li chiamano il Trio infernale o la Trinità maledetta. Circolano i soldi e insieme le passioni, spesso distruttive. Vizi capitali, come la terribile invidia che Utter, frustrato nelle ambizioni di pittore, prova per Maurice. Che però è la gallina dalle uova d'oro: André è diventato il suo impresario.

Il ragazzo che doveva fare l'elettricista e voleva essere un artista si rivela un abile mercante delle opere della sua compagna e del suo coetaneo figliastro. Vive nel lusso, grazie a loro, ha successo in società e, senza grandi attenzioni da parte di critica e pubblico, continua a dipingere. È un bell'uomo, generoso e spendaccione, e ha successo anche con le donne. Così la casa è scossa dal demone della gelosia: Suzanne fa continue scenate al suo bell'Adamo, volano le urla in un'ebbrezza negativa alimentata dall'alcol. Quanto a Utrillo, è il signore dell'accidia, neanche il successo lo tocca nel suo cupo e pietrificato mondo interiore. Ne sarà riscosso, a cinquant'anni, da un'improvvisa conversione religiosa al cattolicesimo, sostenuta dal culto di Giovanna d'Arco. La pulzella di Orléans aveva i caratteri di coraggio, audacia e combattività di Suzanne, ma era vergine e casta, non sensuale e sessualmente intraprendente come lei. Poi, due anni dopo, sposerà una ricca vedova che lo allontanerà da sua madre, rompendo il legame che per mezzo secolo aveva avvinto i due in un complicato abbraccio. In una foto del 1950, cinque anni prima della morte, siede accanto a sua moglie che lo sovrasta, con la stessa espressione spersa e remota che aveva nei disegni in cui la madre lo aveva ritratto da bambino.

Intanto Suzanne, «il dramma Valadon» come la chiama Utter, oggetto delle sue passioni positive e negative ma sempre tempestose, ha cominciato a esporre in mostre collettive e gallerie private con frequenza regolare: il Salon d'Automne, il Salon des Indépendants e istituzioni straniere accolgono le sue opere. Quando nel 1913 divorzia da Mousis, dimentica subito i suoi anni di vita borghese, anche se continua a vestire in grandi sartorie e a nutrire i suoi cani e i suoi gatti con il caviale. Il celebre sarto Paul Poiret, che ha una grande influenza nella società elegante, diventa un sostenitore della sua opera e di quella di Utrillo, compra un nudo di lei e un *Moulin de la Galette* del figlio. Ora nel suo orizzonte ci sono solo l'arte e l'amore. Nel 1914, allo scoppio

della prima guerra mondiale, Utter è arruolato in un reggimento di fanteria di stanza a Fontainebleau. Suzanne, che detesta l'idea di separarsi da lui, lo trascina in fretta e furia al municipio, dove, con una rapida cerimonia, diventano marito e moglie. Lo raggiungerà con altrettanta fretta e furia nel 1917, all'ospedale militare di Meyzieu, quando viene ferito in combattimento.

Quando André torna a casa e il Trio infernale è ricostituito, Suzanne, quello che è ormai suo marito e Utrillo espongono insieme in gallerie francesi e straniere. Ma né il matrimonio, né il pericolo, né la fine della guerra riescono a pacificare i loro cuori sempre in tempesta. Utter ora la tradisce senza preoccuparsi di coprire le infedeltà, le liti sono sempre più violente, il tempo che passa aggiunge stanchezza e sofferenza al loro amore invecchiato. Dopo una nuova mostra dei tre, nel 1926 la galleria parigina Bernheim-Jeune, per interrompere i giorni ormai davvero infernali di rue Cortot, acquista una casa per Utrillo in avenue Junot. Maurice vi si trasferirà con Suzanne, Utter resterà a Montmartre. Nel 1927 una retrospettiva Valadon ha un grande successo alla galleria di Berthe Weill. L'antico amante le si rivolge ormai solo per richieste di aiuto. Tutto dolorosamente si spegne. Un quadro del 1932 celebra l'addio: Suzanne dipinge André nel parco del loro castello sempre più desolato. Non è più un ragazzo ma è sempre bello anche se ormai il corpo è appesantito, solo in mezzo ai suoi cani, lo sguardo perso nel nulla. Tutto nell'immagine parla della malinconia della separazione: l'espressione dell'uomo, la posa abbandonata dei cani, sentinelle della sua solitudine, il verde smorzato dello sfondo, il bastone da passeggio con cui giocano distrattamente le sue mani. Utter vivrà ancora a lungo, e, più con rimpianto che con efficacia, scriverà ricordi della donna che ha rappresentato la parte migliore della sua esistenza. Suzanne, ormai nel pieno dei suoi combattuti sessant'anni, affronterà da sola l'ultimo tratto della vita.

Ma la solitudine della sua vecchiaia non sarà simile a quella della bambina derelitta e abbandonata a se stessa, la figlia della donna delle pulizie che vagava per le strade di Montmartre. Ora ha molti estimatori, galleristi che apprezzano il suo lavoro e anche qualche amico fidato. E il suo carattere continua a essere imperioso come nella giovinezza, è ancora «la terribile Maria» che aveva incantato tanti anni prima Degas, come racconta Paul Petrides, uno dei suoi ultimi galleristi, un uomo bello e audace venuto dalla Grecia a Parigi in cerca di fortuna nel mondo degli affari artistici. Petrides, innamorato dei suoi quadri, chiede a Suzanne un ritratto. Ma posare per lei si rivela tutt'altro che facile. Lui arriva puntualmente alle nove di mattina, come gli è stato richiesto. Fino alle undici Valadon pulisce i suoi pennelli e dà da mangiare ai suoi cani e al gatto Raminou (uno dei suoi soggetti preferiti), poi

comincia a dipingere, ma dopo un'ora, esattamente a mezzogiorno, smette e congeda l'ospite. Stesso rituale tutte le mattine, fino a che un giorno Petrides decide di arrivare direttamente alle undici. Lo accoglie la pittrice furente, pregandolo di non ripresentarsi mai più in ritardo. A lavoro finito, Petrides troverà però il ritratto magnifico e rimarrà profondamente legato a Suzanne.

C'è anche un ragazzo, mentre gli anni passano, a metà tra un adoratore e un figlio, un giovanotto che le sta devotamente accanto, forse un aspirante artista, forse un avventuriero. Si fa chiamare Gazi, ha la pelle lucida e scura come un orientale, l'avevano soprannominato «il Tartaro» e dicevano che veniva dalla Mongolia. Invece viene dal Sud della Francia e cerca di rimpiazzare il posto lasciato vuoto da Maurice, chiamando Suzanne «*Mémère*», mammina, accudendola e soffocandola di premure come Maurice non aveva mai fatto. La salute di Suzanne è ormai malferma, è bisognosa d'aiuto, così lo lascia fare.

Ma nel tempo della maturità e poi in quello della vecchiaia, quando c'è ancora André e poi quando non c'è più, quando sente che Maurice le è vicino e quando sente che si sta allontanando da lei, la vera ricchezza, la vera compagnia di Suzanne è la passione instancabile che anima il suo lavoro d'artista. Ritrae come faceva da ragazza il mondo che le è vicino, il gatto Raminou, la governante Lily Walton, le amiche più o meno svestite come la donna nella *Stanza blu*, rivisitazione delle odalische del passato, o *La donna con le calze bianche*, che mostra le sue non giovani gambe con disinvoltura, oppure la nipote Marie Coca con la piccola Gilberte e la sua bambola, oppure paesaggi dai colori intensi e nature morte che sprizzano vita. E continua a ritrarre se stessa, ormai padrona della sua immagine e non più soggetta allo sguardo maschile. Non è mai molto bella nei suoi autoritratti, da quello giovanile del 1883 in poi il suo volto è sempre severo, l'espressione pensosa come di chi conosce il peso del mondo. Ma i più sorprendenti e insieme i più impietosi dei suoi autoritratti sono quelli a seno nudo.

Ormai è lei la padrona del suo nudo, quello che da ragazza ha mostrato al mondo attraverso il pennello dei pittori che la sceglievano come modella. Forse per questo vuole dipingersi nuda. Le donne artiste non si dipingono nude, anzi in genere ci tengono a sottolineare la propria appartenenza alla pittura, ritraendosi con il cavalletto in mano di fronte a una tela. Suzanne no. Anche in se stessa, ora che è diventata una pittrice riconosciuta, ricerca la nuda vita, la verità del corpo nelle sue trasformazioni non sempre gentili, e quell'essenza, forse l'anima, che da qualche profondità misteriosa dell'essere si riversa sul corpo, illuminandolo o oscurandolo.

Tre autoritratti a seno nudo raccontano tre momenti di vita, ma anche la sorprendente novità di un reportage visivo, e impietoso, sulla vecchiaia

femminile. Nel primo, del 1917, Suzanne si mostra giovane, più giovane dei suoi cinquantadue anni: è andata a trovare André ferito che ora tornerà a casa e starà con lei. Non lo ha perso in guerra, la felicità è ritrovata e con la felicità la giovinezza, l'età non conta. Il corpo è sodo e sobrio, nessuna sensuale biancheria ammicca allo spettatore, dalle spalle è scivolata una semplice camicia bianca, ma soprattutto l'espressione del viso è serena, amabile e fiduciosa, come di qualcuno che si rivolge a chi ama e dal quale aspetta di essere amato.

Pochi anni dopo la stessa immagine è come travolta da una tempesta. Siamo nel 1924, lei ha cinquantanove anni, ma il suo volto è oscurato da un'ombra che lo segna come una malattia spaventevole. La vita sociale di Valadon in questo periodo scorre nell'abbondanza: ha appena firmato un contratto con la galleria Bernheim-Jeune e l'importante critico Adolphe Tabarant ha dato un banchetto in suo onore al quale, tra i più mondani del momento e gli amici e i giornalisti, sono intervenuti artisti di rilievo come Georges Braque, André Derain, Jules Pascin e lo scrittore e suo estimatore Francis Carco. Ma insieme alla giovinezza anche André, sempre più infedele, la sta abbandonando e Suzanne sente che non ha più, come in passato, l'energia per trattenerlo, per sedurlo di nuovo. Nell'autoritratto non c'è nessun segno di femminilità, è rigida, mascolina nella forma del busto, nel taglio dei capelli e nell'angolosità del viso. Gli occhi guardano allarmati da un lato, come se un'oscura minaccia si avvicinasse. Al collo ha qualcosa che dovrebbe essere un ornamento, invece non sembra che un laccio, una corda scura che la vincola a una rabbia tenuta a stento a freno.

Poi nel 1931 – Suzanne ha ormai sessantasei anni – furia e sofferenza sembrano lontane. Lei, sempre con i seni esposti malgrado il tabù che grava sul corpo femminile invecchiato, ora guarda davanti a sé con i celebri occhi chiari che tanti uomini hanno affascinato. Ora non vuole affascinare nessuno, forse la morte che si avvicina. La piega della bocca è un po' amara, ma l'ovale è nitido e al collo stavolta ha una bella collana. La fine non le fa paura, o non ci pensa. Il domani non la riguarda, ha sempre vissuto nel presente, il presente della sua coraggiosa vitalità, l'eterno presente dell'arte.

Ha raccontato la sua verità di donna e ha raccontato le donne, il loro corpo, la loro intimità in un modo nuovo, diverso dalla tradizione. Sa di non aver lavorato invano e che molti l'hanno capita. Muore nel 1938, per un improvviso malore. Al suo funerale, a Saint-Pierre di Montmartre, va la gente del quartiere e vanno gli artisti, anche i più rivoluzionari come Braque e Picasso.

RESISTENZA

CHARLOTTE SALOMON



Charlotte Salomon, *in Vita? O Teatro?*, c. 1940-42, Collection Jewish Historical Museum, Amsterdam.

La guerra è finita da quasi due anni, è arrivato il momento di partire. Paula

e Albert Salomon lasciano il clima freddo di Amsterdam per il Sud. Scendono dal treno a Nizza e si dirigono verso un paese dal nome dolce che alle loro orecchie suona come una maledizione: Villefranche-sur-Mer. Arrivati a destinazione, nella villa di Mrs. Otilie Moore, sono storditi dalla bellezza della natura: gli alberi, i prati, gli uccelli tra i rami, i raggi accoglienti del sole tra le piante, il blu delicato del cielo e quello più intenso del mare vicino, come se in quel luogo risplendesse una perenne, infinita estate. Tutto sembra meraviglioso, eppure quello è il luogo dell'orrore. Lì, a ventisei anni, la figlia Charlotte è stata portata via dalla polizia nazista. Era la fine del settembre 1943 e anche allora il cielo brillava delle più tenere sfumature dell'azzurro. Sanno che è morta ad Auschwitz neanche quindici giorni dopo, proprio appena scesa dal convoglio numero 60.

All'inizio del 1939 l'americana Otilie Moore aveva accolto Charlotte Salomon all'Ermitage, la sua bella residenza di Villefranche, ma alla fine del 1941 era fuggita negli Stati Uniti ad aspettare che la guerra passasse, senza immaginare la devastazione che avrebbe trovato al suo ritorno. La natura del suo piccolo regno alberato si era salvata, il paesaggio umano no. Ora che ha ripreso possesso della casa, è felice di accogliere con gentilezza gli ospiti che arrivano da lontano, quella coppia dignitosa e sgomenta che si muove sulle tracce impossibili di qualcosa per sempre perduto.

No, non per sempre, ha detto Otilie, e ha fatto loro un dono come segno di benvenuto. Tre pacchi sigillati, l'eredità di Charlotte.

Mrs. Moore li ha avuti al suo ritorno a Villefranche da un amico, il dottor Moridis, il medico condotto, cui la ragazza li aveva affidati. Sulla carta che li avvolge c'è scritto «Proprietà di Mrs. Moore», per questo la signora americana è stata a lungo indecisa, non le fa piacere staccarsi da quel lascito, in fondo ha voluto bene alla ragazza e ha creduto in lei. Ma forse, si dice, la scritta con il suo nome sui pacchi è uno stratagemma, un modo di salvare quella piccola proprietà dalle mani violente degli invasori. Otilie è una donna generosa e intelligente, capisce che non può tenere quegli speciali involucri e li consegna ai visitatori. I coniugi Salomon tornano a casa, ad Amsterdam, con quel peso che grava sui bagagli e sul cuore. Ma quando ne scoprono il contenuto non sono soltanto sorpresi. Perché non si tratta di cari ricordi, dolci memorie di una vita spezzata: è un insieme voluminoso di fogli dipinti che non può essere definito che come un'opera d'arte. Un'opera d'arte folle e disperata, ma anche saggia e paziente, in cui quella ragazza strappata alla superficie della terra ha rivissuto la sua vita e quella del mondo che ha conosciuto.

Paula e Albert Salomon rimangono a lungo sconvolti. Quel che resta di Charlotte, quelle migliaia di tempere che hanno in mano, dove pittura,

scrittura e musica si affiancano, va conservato con amore, ma è una materia troppo dolorosa perché adesso riescano ad avvicinarvisi. È qualcosa che brucia, qualcosa che deve essere lasciato nel silenzio del tempo prima che possano tornare a maneggiarlo. Così quell'opera, con il suo titolo misterioso *Vita? O Teatro?*, viene messa da parte, a riposare, a diventare meno incandescente. La nascondono in cinque grandi scatole foderate di lino rosso e la chiudono in un armadio. E gli anni passano.

Ma è quella la loro sorte? È il buio la destinazione di quei fogli dai colori vivaci, pieni di personaggi che parlano e cantano, che vivono e vogliono vivere? Un vecchio amico di Albert e Paula, Otto Frank, anche lui un ebreo tedesco rifugiatosi ad Amsterdam per sfuggire ai nazisti, che erano riusciti comunque a sterminare la sua famiglia, consiglia di far rivivere Charlotte attraverso quell'opera, di non conservarla gelosamente come una reliquia privata. Otto Frank sa cosa vuol dire perdere una figlia. Così, dodici anni dopo, il contenuto dei pacchi esce dall'oscurità e comincia il suo viaggio alla luce del sole: affidato prima allo Stedelijk Museum poi al Museo di Storia Ebraica di Amsterdam, a partire dagli anni Sessanta appare in numerose esposizioni tra l'Europa e l'America, Londra, Parigi, Milano, New York...

La storia di Charlotte e la sua opera vanno ad affiancarsi a quelle di due ragazze che, come lei, prima di essere strappate alla vita hanno lasciato una traccia incancellabile della loro esistenza in diari scritti contro tutto e tutti: Anna Frank, la figlia di Otto, morta dopo la deportazione nel campo di Bergen-Belsen nel febbraio 1945, ed Etti Hillesum, uccisa ad Auschwitz nel novembre 1943. Come i loro diari, l'eredità di Charlotte è una testimonianza dell'orrore dei tempi e insieme l'espressione del talento e dell'ingegno umano contro la morte.

Ma l'opera della giovane Salomon non è solo un diario. Quando era partita per la Francia nel 1939, a ventidue anni, aveva in mente per sé un preciso destino: sarebbe stata un'artista. L'Accademia di Belle Arti di Berlino l'avrebbe già premiata per il suo talento se quel premio non fosse stato dirottato ad altri perché lei era ebrea. L'esistenza individuale può essere breve, ma l'arte ha vita lunga. Nel 1940, sotto il sole ammaliatore della Costa Azzurra, Charlotte capisce che le resta poco tempo, così si mette al lavoro e in due anni realizza la sua *opera omnia*, un'opera totale in cui tutto ciò che l'ha appassionata, pittura, cinema, musica, poesia, avrà il suo posto. E ogni persona che ha amato o odiato, ciò per cui il cuore ha gioito e patito, tutto sarà salvato, non finirà nella terra di una fossa comune. Decide di parlare di sé ma non dice io, sceglie la terza persona e un nome in parte fittizio: l'eroina della sua opera si chiamerà Charlotte, ma il suo cognome sarà Kann. Anche tutti gli altri nomi saranno lievemente modificati per slittare dalla Vita al Teatro.

Tutto sarà vero e tutto sarà rappresentazione.

Dopo, chi prenderà in mano le oltre millecento tempere, che hanno dormito a lungo nei pacchi mal confezionati in un gabinetto medico della Francia meridionale e poi nel lino rosso in un armadio di un appartamento olandese, avrà difficoltà a definirle. Lei, l'autrice, le definisce un *singspiel*, cioè quel dramma, o quella commedia, in cui gli atti e le parole sono accompagnati dalla musica. A Charlotte sembra un termine appropriato per il suo lavoro, anche se teme che nessuno mai lo canterà. Coloro che ordinano in esposizioni e volumi quelle *gouaches*, quelle tempere così espressive, con i colori che si accendono o si incupiscono e che raccontano la vita più intima ma anche l'avanzata dei nazisti in Germania, sono sorpresi dalla ricchezza di tale singolare ballata. Per qualcuno i fogli di Charlotte assomigliano allo storyboard del cinema americano, la sequenza di tavole disegnate in cui si allestisce la lavorazione di un film prima che sia girato. A qualcun altro, invece, ricordano i volumi miniati del Medioevo, con le figure che si ripetono sulla pagina a mimare gli eventi e il tempo dell'azione. E c'è anche qualcosa, dicono, dei fumetti d'autore più sperimentali, o delle graphic novel. E qualcosa di antico, *singspiel* o dramma sacro.

Ma a Charlotte, mentre lavora senza tregua a comporre la sua unica opera, interessa solo che l'arte salvi la vita, e salvi la sua vita, che è destinata a essere immolata sugli altari della brutalità della storia. Usa solo tre colori, il giallo, il rosso e l'azzurro in tutte le loro combinazioni, per raccontare le tante difficili combinazioni della vita: l'infanzia e il nazismo, la famiglia e l'amicizia, l'amore e la morte. Ogni aspetto della sua breve esistenza è illuminato dalle visioni della memoria, in un andirivieni accurato tra il passato e il presente e tra gli eventi e i sentimenti. Ogni immagine è una didascalia che riscatta il vissuto, una speranza di salvezza e un atto di resistenza alla violenza che il tempo porta con sé. Quando consegna al dottor Moridis i pacchi dei suoi fogli, Charlotte gli dice pochissime parole: «Li tenga con cura. È tutta la mia vita».

Era stato un classico matrimonio di guerra, veloce e senza tentennamenti. Il colpo di fulmine era scoppiato per caso, in un ambiente severo, ma allegramente, come in una commedia sentimentale. Lui, Albert Salomon, è un ufficiale medico di trentatré anni, un chirurgo che lì, in quell'ospedale sul fronte di guerra, tutti apprezzano per la serietà e la precisione. Lei, Franzisca Grünwald, una bella infermiera ventiseienne. Lui sta per operare quando un improvviso sternuto lo paralizza, Franzisca senza un attimo di esitazione si toglie un fazzoletto dalla tasca e gli soffia il naso. Il gesto, così spontaneo e materno, conquista Albert. In quello stesso 1916, per i tedeschi secondo anno

della guerra che coinvolge l'Europa, i due si sposano a Berlino con uno sbrigativo matrimonio civile, né l'una né l'altro sono legati alla tradizione religiosa ebraica. Fanno parte di quella vasta comunità di ebrei laici del tutto integrati negli usi e costumi tedeschi. Subito dopo, lui viene nominato primario di un ospedale militare sul fronte francese e deve separarsi dalla compagna, che è già incinta. Albert è un uomo rigido e un po' goffo ma molto coscienzioso e fa in modo di essere a casa accanto alla moglie quando Charlotte nasce, il 16 aprile 1917. Franzisca sembra un po' provata, del resto è normale, la neonata piange giorno e notte, ma le bambinaie daranno una mano alla puerpera, che presto si riprenderà.

Abitano in una bella casa in un elegante quartiere di Berlino, Charlottenburg, al numero 15 di Wielandstrasse. È il quartiere della borghesia agiata e colta, l'edificio in cui vanno a stare ha un'aria moderna e l'appartamento è comodo. Un giorno la bambina ormai adulta disegnerà quella casa: l'ambulatorio del padre con la sua sala d'attesa; un salotto ben arredato dove campeggia il pianoforte a coda della madre; la sala da pranzo con il grande tavolo e un tavolino più piccolo in una nicchia per la colazione; la nursery, la camera da letto, un bagno spazioso e la stanza della servitù. Un marito importante, una figlia, una bella casa, una vita agiata: a Franzisca non manca nulla per essere felice, tanto più che la guerra, seppure malamente per i tedeschi, finisce, e Albert torna definitivamente a casa. È un ex combattente valoroso e ora un professionista stimato, intenzionato a proseguire i suoi studi sull'ulcera e sul carcinoma del seno, che vuole sconfiggere con tecniche chirurgiche all'avanguardia. È molto apprezzato e il suo studio è sempre affollato di pazienti che lo ammirano.

Eppure Franzisca non è felice. Ha insistito per chiamare la bambina Charlotte ma non per via del quartiere dove abitano. È il nome di una sua sorella che è morta a diciotto anni; Charlotte crescendo saprà che deve il nome a questa zia sconosciuta, ma non saprà perché è morta.

La madre suona il piano con mani esperte e con grande trasporto, quando hanno ospiti canta e la bambina ne ascolta sognante la voce angelica. Certe volte, però, la donna si chiude in una cupa immobilità, soffre la distanza del marito, tutto preso dai suoi studi e dalla professione, pensa che forse i genitori avevano ragione a non vedere di buon occhio il suo matrimonio. In realtà, né Ludwig Grünwald né sua moglie Marianne nata Benda avevano in mente il carattere del genero quando si erano opposti al matrimonio della figlia. Dal momento che erano ricchi, un po' snob, grandi viaggiatori, Franzisca aveva pensato che non giudicassero il dottor Salomon alla loro altezza sociale. Forse invece, senza dirlo, temevano che quelle nozze affrettate avrebbero turbato la ragazza già piuttosto instabile. C'è qualcosa di oscuro che grava sulla

famiglia Grünwald, ma per ora nessuno ne parla e crescendo Charlotte l'ignora.

L'infelicità della madre non turba più di tanto la bambina, è innamorata della sua voce, della sua musica e della sua languida dolcezza. Inoltre condividono un affascinante segreto. Certe volte la piccola raggiunge la madre nel grande letto e parlano del cielo. Nel ricordo di Charlotte, immortalato nella sua opera, tutto è azzurro e lieve in quei conciliaboli notturni tra la donna e la figlia, e leggero e quasi allegro è il chiacchiericcio notturno tra le due. Quando Franzisca prende la bambina nel letto con sé, le racconta di una vita nelle sfere celesti dopo la morte. Le dice che quella vita è meravigliosa e alla figlia sembra che la donna abbia un ardente, nostalgico desiderio del cielo. Più volte Franzisca ha chiesto a Charlotte se non sarebbe stato magnifico che sua madre si trasformasse in un angelo con le ali. A Charlotte questa idea piace, soltanto prega la madre di non dimenticarla una volta arrivata lassù. Anzi da lì, sotto forma di angelo, deve recapitarle, direttamente sul davanzale della finestra della sua cameretta, una lettera per spiegarle dettagliatamente come vanno le cose in cielo.

Mentre passano gli anni e la musica suona e a ogni Natale l'albero si riveste di luci e di doni, Franzisca si chiude sempre più nel suo silenzio e nella sua immobilità. Albert decide che è meglio che stia per un po' a casa dei genitori, anche per non turbare la bambina. Poi, un giorno del febbraio 1926, quando Charlotte sta per compiere nove anni, il padre annuncia che la madre è morta per una grave influenza. Non è vero, ma la figlia lo scoprirà solo molti anni dopo.

In realtà, Franzisca si è uccisa. Come prima di lei, a soli diciott'anni, la sorella Charlotte, che aveva chiuso la sua vita all'alba di un lontano novembre volando dall'alto di un ponte nell'acqua gelida del lago Schlachten. Era un segreto che non doveva giungere alle orecchie della seconda Charlotte. Ma anche se nessuno ne parlava, Franzisca non aveva potuto smettere di pensarci e di rimpiangere quella sorella dissolta in un altrove liquido e ghiacciato, così aveva deciso di raggiungerla. Lei, che voleva essere un angelo, vola dalla finestra, ma anziché salire verso l'alto del cielo si sfracella al suolo.

Charlotte, ignara e stordita dall'assenza, turbata dal dolore dei nonni Grünwald che non sono stati neppure in grado, nel loro sgomento, di partecipare al funerale dell'unica figlia a loro rimasta, decide di lasciare un messaggio sulla tomba della madre. Le scrive che aspetta la lettera che le racconti cosa succede in cielo, le chiede di sbrigarsi a portargliela. Nel disegno che molti anni dopo dedicherà alla sua visita al cimitero non c'è più il celeste beato dei suoi conciliaboli notturni con la madre. Tutto è cupo, travolto da un'ombra che viene direttamente dall'anima. Nell'immagine che

dedicherà ai giorni del lutto, Charlotte è diventata una creatura dell'attesa. In un foglio dove domina un colore spento che fa pensare alle acque lagunari, molte figure di se stessa affollano lo spazio: è lei che ogni notte si sveglia più e più volte, va al davanzale e cerca la lettera dal cielo della madre. Ma la lettera non arriva.

A Wielandstrasse, però, la vita continua. La bambina è diventata meno espansiva, a volte è ostinatamente silenziosa. E si ribella con sistematica caparbia alle bambinaie che il padre assume perché si occupino di lei. Ma per la prima volta rivela il carattere che segnerà l'intero corso della sua esistenza e la sua personalità. Resiste, fa fronte al dolore e risponde alla mancanza e alla morte con un'attesa di vita.

Testarda e indomita, riesce a far cacciare le bambinaie una dietro l'altra finché non arriva una ragazza che le va a genio. Si chiama Hase, è giovane, sorridente e sa suonare il violino. Non solo: Hase osserva la bambina e si convince che è portata per il disegno. La giovane tata è la prima delle figure materne che, al contrario del finto angelo Franzisca, assisteranno angelicamente il percorso travagliato dell'orfana. Una piccola costellazione femminile, Hase e altre due donne, che presiede alla nascita di un'artista e salva, finché la crudeltà della storia lo permette, l'anima di quella creatura ferita. Sostenuta dalla convinzione del suo nascente talento che Hase le ha trasmesso, la ragazzina comincia a frequentare fiduciosamente un liceo prestigioso della città dove vanno tutte le ragazze della buona borghesia di Charlottenburg. Anche se lei, tra di loro, non trova né amiche né affini.

È l'età difficile, l'età in cui una creatura di sesso femminile sta per smettere i panni della bambina e indossare quelli della donna. Un percorso a ostacoli. In una foto che risale all'epoca in cui perde la madre, Charlotte è ritratta con un bambolotto in braccio. Tra lei e il bambolotto c'è una strana somiglianza, sono entrambi robusti e inespressivi, e la bambina ha la stessa impassibilità del suo figlio per gioco. In una fotografia accanto al padre e in un'altra con Hase sorride, ma come se fosse assente, perduta in un luogo dove nessuno può rintracciarla. Le gambe muscolose sono in mostra sotto i gonnellini corti che la moda progressista del dopoguerra consente, la posa è impacciata. L'adolescenza femminile è spesso così, le ragazzine non sanno chi sono, non sanno dove mettersi e soprattutto dove mettere quel loro corpo che si trasforma in qualcosa di estraneo e misterioso, abitato da un altrettanto misterioso desiderio che non potrebbero definire. Cercano un'immagine a cui far aderire il proprio corpo e, se non la trovano, si ripiegano su se stesse come a proteggere una ferita. Per Charlotte, senza una presenza materna che la guida, tutto è più difficile.

Cosa si annida nella metamorfosi silenziosa di quella creatura inquieta, divisa tra la fredda geometria in cui, nel sepolcro, si è tramutata la figura della madre e il sogno degli angeli? Come potrà spuntare la donna che è in lei? Albert se lo chiede con crescente preoccupazione. È rigido e spesso chiuso in sé, ma senza saperlo dimostrare ama profondamente quella sua figlia così sola. Crede di capire ciò che la ragazzina sta vivendo, dunque prende una decisione: dovrà cercarsi una nuova moglie.

Ed ecco, dopo Hase, la nuova stella della costellazione benevola di Charlotte, un cuore generoso, una voce incantatrice che mette in fuga i fantasmi: Paula.

Paula Levi è nata il 21 dicembre 1897 in una famiglia di rabbini. Dopo la metà degli anni Venti è arrivata a Berlino per continuare i suoi studi musicali presso il conservatorio, mentre si mantiene facendo la governante nella famiglia di Erich Mendelsohn, figura di rilievo della nuova architettura espressionista. La città è il cuore del fermento culturale della Repubblica di Weimar, nata dalle ceneri della monarchia tedesca dopo la disfatta bellica. A Weimar nel 1919 è stata varata la costituzione della nuova democrazia, che tra i molti cambiamenti rispetto al passato prevede anche il voto delle donne. Dopo i primi duri anni di conflitto politico e di difficoltà economiche, alla metà del decennio la situazione è promettente. A Berlino aprono nuovi teatri, decine di cabaret e sale cinematografiche. Il cinema e l'arte tedeschi sono all'avanguardia della cultura europea. La scienza non è da meno: nel 1921 Albert Einstein ha vinto il premio Nobel per la fisica. Berlino è anche la capitale della grande musica: Paula con la sua straordinaria voce diventa presto un'ammirata interprete di Bach, una perfetta Carmen, un'appassionata primadonna dei lieder di Schubert.

Il direttore del conservatorio, che crede in lei e vuole promuovere la sua carriera, le ha trovato un più baldanzoso nome d'arte, così è diventata Paula Lindberg, che i teatri e le sale da concerto fanno a gara per scritturare. È una donna colta e affascinante, dal viso espressivo e dal portamento elegante, tra i suoi fan molti la corteggiano, lei però pensa soprattutto alla musica. Ma alla soglia dei trent'anni è caduta in una trappola sentimentale, cedendo, dopo molte esitazioni, alla corte del celebre direttore dell'Opera Kurt Singer. Una sera, all'uscita da un teatro, la moglie di Singer le getta addosso un flacone di veleno con il quale meditava di suicidarsi. Paula ne è spaventata e confusa e rompe la relazione con il direttore. Come Albert Salomon anche lei, per motivi del tutto diversi, decide che è arrivato il momento di sposarsi.

Nelle *gouaches* che Charlotte dipingerà nel suo rifugio della Costa Azzurra, Paula appare circondata di luce, i colori che le dedica sono chiari e

brillanti: è un'apparizione, una divinità bionda e seducente. E anche una diva: ha cantato sotto la direzione di maestri famosi come Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter e Otto Klemperer, nei manifesti il suo nome appare a caratteri cubitali. Con l'arrivo della cantante a Wielandstrasse, nell'appartamento dei Salomon si sono riaccese le luci, soprattutto si è riaccesa la luce interiore dell'adolescente figlia del dottore.

Albert e la cantante non hanno perso tempo, si sono conosciuti a casa di amici e poco dopo a Frankenthal, città natale di lei, si sono sposati con una bella cerimonia nella sinagoga, perché a differenza dei Salomon Paula è un'ebrea osservante.

È il settembre 1930. Albert ha ottenuto la cattedra di professore straordinario all'Università di Berlino. Lei è ormai un contralto ammirato da pubblico e critica. Ma il cielo sopra di loro è tutt'altro che sereno. In quello stesso mese di settembre ci sono le elezioni federali nelle quali il Partito nazionalsocialista guidato da Adolf Hitler raccoglie più di sei milioni di voti. Un mese dopo, all'apertura del nuovo Parlamento, i numerosi detentori dei seggi nazisti si presentano in camicia bruna, mentre i loro sodali delle SA, i reparti d'assalto, scatenano a Berlino un sanguinoso pogrom, aggredendo e insultando i cittadini ebrei e rompendo le vetrine dei negozi di loro proprietà. Non è una novità, l'antisemitismo è stato uno dei cavalli di battaglia dell'avanzata dei nazionalsocialisti. In realtà il direttore del conservatorio non aveva scelto per Paula un nome d'arte perché Lindberg suonava meglio di Levi: l'aveva scelto per metterla al riparo dalla sempre più aggressiva ondata persecutoria contro gli ebrei.

Ma nei primi tempi dopo il matrimonio i proprietari della casa di Wielandstrasse cercano di far risuonare le voci della serenità e non quelle della paura. La più felice è proprio la ragazza. Paula, cui Charlotte nella sua opera attribuirà il nome infantilmente e giocosamente squillante di Paulinka Bimbam, ha da subito mostrato una speciale tenerezza per la difficile adolescente solitaria. Al punto di mettersi in conflitto con i nonni materni, ai quali attribuiva una pessima e cupa influenza. Anche alla nipote quei nonni non piacciono: rispetta il loro dolore, ma nella tristezza dei due vecchi c'è qualcosa di lugubre che la spaventa. La matrigna vuole salvarla dalla malinconia e dalla solitudine, la porta con sé ai concerti, le fa conoscere gli amici illustri e sapienti che tornano a sedersi alla tavola a lungo desolata della loro sala da pranzo. Durante la cena tutti parlano di arte, letteratura, cinema, poi Paula canta e la sua voce melodiosa riempie le stanze e l'anima della figliastra. È una scuola e una salvezza: la matrigna le trasmette l'amore per la vita e insieme l'idea che l'arte può salvarla anche nei momenti più cupi.

E i momenti sono di giorno in giorno sempre più cupi, la violenta onda

nera del nazismo sta per richiudersi sulla Germania. Nel 1933, dopo che Hitler è stato eletto cancelliere del Reich, nello Stato tedesco si instaura una situazione d'eccezione: in seguito all'incendio del Parlamento un decreto abolisce le libertà e i diritti civili. La strada che porterà ai campi di sterminio è aperta. I nazisti arrestano e aggrediscono, mentre con un'escalation che non conosce tregua la persecuzione antisemita penetra nella vita quotidiana. Kurt Singer è destituito dal suo incarico di direttore dell'Opera; agli artisti ebrei viene proibito di esibirsi in pubblico; Albert Salomon viene privato dell'abilitazione a insegnare nelle università tedesche; solo un numero esiguo di studenti ebrei è – per il momento – ammesso alle scuole e agli atenei tedeschi. Anche i rappresentanti della cultura contemporanea, i pittori, i drammaturghi, i musicisti e i cineasti dell'Espressionismo, gli architetti del Bauhaus, sono messi al bando e i libri degli scrittori e dei filosofi invisi al regime, ebrei, comunisti e socialisti, sono destinati alle fiamme. La notte del 10 maggio 1933 nella Opernplatz di Berlino in un grande falò vengono bruciate migliaia di libri contrari allo «spirito tedesco», cioè all'ideologia totalitaria nazista. È il più imponente tra i roghi dei libri che si stanno compiendo in tutta la Germania. A luglio vengono votate le leggi sulla revoca della cittadinanza e sulla confisca dei beni ai nemici del popolo, cioè soprattutto agli ebrei.

È questo crescente assedio ostile che convince i coniugi Salomon a superare le loro resistenze e a lasciare che la ragazza raggiunga nell'estate i nonni in vacanza in Italia. I Grünwald sono colti e benestanti, porteranno la nipote a visitare il più grande museo a cielo aperto del mondo e questo, ritengono, non potrà farle che bene.

Per la sedicenne Charlotte quel viaggio è molto più significativo di quanto Albert e Paula immaginano. È una tappa fondamentale nel cammino della salvezza attraverso l'arte, la scoperta della possibilità di rappresentare in un'altra non transitoria dimensione la vita e la morte. Di tutti i musei, le chiese, i monumenti che vanno a visitare, è soprattutto uno il luogo che si imprime nello sguardo e nell'anima di Charlotte come una visione fondamentale, una sorta di scena primaria artistica: il *Giudizio universale* nella Cappella Sistina.

All'epoca, il turismo è appannaggio di un'élite e i visitatori di quella austera aula, che sulla parete dietro l'altare presenta l'opera di Michelangelo, sono pochi e silenziosi. Alla ragazza tedesca la cappella forse appare come uno scrigno che racchiude il bene e il male dell'umanità. Prima di partire da Berlino ha fatto in tempo a capire che il giudizio universale non necessariamente si svolgerà nell'ultimo giorno dell'umanità, non sarà

preceduto dalle trombe degli angeli. Bastano i cori e gli slogan di una massa assetata di sangue a scatenarlo. Lo dipingerà come lo ricorda, quell'annuncio di giudizio universale che è stata la sfilata nazista per le vie di Berlino: una data, 30 gennaio 1933, e le sagome affiancate come un'unica mostruosa colata di un'umanità che ha perso il volto individuale. Nel disegno della sfilata non è né giorno né notte, il tempo si è fermato per fare spazio all'orrore: un violento segno scuro traccia schiere di berretti tutti uguali su dei pupazzi senza connotati. Il primo dei pupazzi regge una bandiera, la nuova bandiera del Reich, rossa e con la svastica nera.

Charlotte forse non conosce quello che ha scritto un secolo prima un suo connazionale, Heinrich Heine: «Là dove si danno alle fiamme i libri, si finisce per bruciare anche gli uomini», ma quattro mesi dopo la sfilata, quando le fiamme salgono sulla Opernplatz, capisce che nel rogo di quelle migliaia di autori e poeti e narratori tutto ciò che fa di un essere umano una creatura unica, e perciò una creatura da amare come lei ama suo padre Albert e la sua nuova madre Paula, è stato messo a morte.

Nell'affresco di Michelangelo non è facile dividere i dannati dagli eletti, chi sale da chi precipita. Charlotte non li distingue in quel gran teatro della speranza e della disperazione umana. Ciò che le è chiaro, però, è che quello che il pittore ha dipinto è più vero del vero, perché esiste un'altra forma di vita, l'arte, dove è possibile capire e ordinare ciò che nel flusso quotidiano degli eventi appare caotico e incomprensibile. In quell'inferno non ci sono fiamme, ma solo l'affanno dei corpi in lotta per la propria sorte, tra un cielo e un inferno che non è possibile distinguere dal mondo in cui viviamo.

Benché non sia davvero a suo agio con i nonni materni, Charlotte apprezza quel viaggio non solo per le opere che ammira, ma per la calma, l'atmosfera di quieta smemoratezza, la distanza dal doloroso tempo del passato e dal minaccioso spazio berlinese. Il viaggio in Italia rimarrà, nella sua opera, come la traccia della possibile dolcezza della vita: «Poi sedemmo in una piccola trattoria nella campagna romana, e vi facemmo colazione e bevemmo vino rosso, ed ero felice, e i glicini erano in boccio, era primavera, e ieri è stato il mio diciassettesimo compleanno».

Quando torna a Berlino nell'autunno del 1933, Charlotte è già quel perfetto misto di fragilità e forza che sarà per tutto il resto della sua breve vita.

Ha deciso e non intende tornare sulla sua decisione: non frequenterà più l'elegante liceo del suo quartiere anche se le manca solo un ultimo anno per la maturità. In quella scuola della buona società gli atti di antisemitismo, gli insulti e le umiliazioni sono diventati quotidiani. Benché la sua pagella attesti una condotta impeccabile, nessuno fa nulla per difenderla. Come figlia di un ex combattente della prima guerra mondiale potrebbe far parte della

minoranza degli studenti ebrei ancora ammessa nelle scuole, ma preferisce di no. Studierà privatamente e soprattutto prenderà delle frequenti lezioni di disegno perché vuole cercare in tutti i modi di iscriversi all'Accademia di Belle Arti. Sarà difficile, inutile farsi illusioni. Su un manifesto che una folla sempre più numerosa si ferma a guardare si leggono, tra le altre incitazioni alla violenza, queste parole: «Solo quando il sangue ebreo gronderà dal coltello avrete una vita lunga e migliore».

Suo padre Albert non solo non può più insegnare, non può neanche più esercitare nel suo ambulatorio perché il boicottaggio dei medici ebrei avanza, come del resto quello dei professionisti di ogni disciplina e dei dirigenti d'azienda. Quanto a Paula, lei continua a cantare, ma neanche agli artisti l'antisemitismo fa sconti, anzi, tantomeno agli artisti: le opere dei contemporanei che non si allineano al regime vengono dichiarate «arte degenerata». La signora Lindberg, che il nuovo cognome non è riuscito a salvare dall'odio, può esibirsi solo nei concerti ristretti dell'Associazione culturale ebraica fondata da Kurt Singer – a Berlino, fra attori, musicisti, cantanti sono già ventimila le anime iscritte – per sfuggire ai divieti antisemiti. Paula continua a cantare Bach, Händel e Schubert con la sua limpida voce da contralto fino a quando viene denunciata da uno studente come «agitatrice marxista».

Ma a dare il colpo di grazia alla popolazione ebrea di Berlino arrivano nel 1935 le leggi di Norimberga. La prima è la «legge per la protezione del sangue e dell'onore tedesco»: proibisce i matrimoni e anche i rapporti extraconiugali tra ebrei e non ebrei. Chi la infrange incorre nel reato di oltraggio razziale e finisce in carcere. L'obiettivo è mantenere «la purezza del sangue tedesco». Nel terzo paragrafo, un sintetico capolavoro di razzismo, sessismo e misoginia, per non correre rischi si vieta agli ebrei di prendere a servizio domestiche di sangue tedesco di età inferiore ai quarantacinque anni. La legge successiva è «sulla cittadinanza del Reich»: prevede la divisione in cittadini del Reich, quelli cioè di provata genealogia tedesca, e semplici abitanti dello Stato che sono «membri di razze estranee». Di lì a poco tutti i «non ariani» perdono, tra gli altri, anche il diritto di voto, e i termini «ebreo» ed «ebreo misto» acquistano validità giuridica, con effetti sul passaporto e sull'espatrio. Albert va a lavorare all'ospedale ebraico di Berlino. Paula canta sempre meno.

Ma Charlotte anche stavolta non si arrende, dopo il viaggio in Italia non ha più dubbi sulla sua vocazione, vuole essere un'artista. Superando difficoltà e umiliazioni riesce a farsi accettare, unica studentessa ebrea, all'Accademia di Belle Arti. Ci riesce in quanto figlia di un ex combattente, ma anche per il suo talento e per la riservatezza del suo carattere. Il leader di un movimento

studentesco nazista contesta la sua ammissione considerandola un pericolo per l'integrità sessuale dei maschi ariani... Il professor Ludwig Bartning, di cui seguirà i corsi, la difende sbandierando non solo le sue indiscusse qualità artistiche, ma anche il suo carattere: sì, è vero, è ebrea, ma il suo comportamento è modesto...

In una delle immagini dedicate a questo periodo disegnerà se stessa con la testa china su un foglio, la matita in mano. È in lotta con le forme e i colori della pittura, ma soprattutto con il destino.

La parola amore non era circolata spesso tra le mura di casa Salomon. Qualche volta risuonava nella voce di Paula mentre intonava i lieder romantici o le cantate sacre. Ma era un amore vibrante e aereo, disincarnato. Si materializza nell'appartamento di Wielandstrasse in un freddo pomeriggio dell'inverno del 1937 nelle vesti dignitose e un po' lise, papillon al collo e giacca cadente, di un quarantenne in cerca di lavoro. Alfred Wolfsohn era stato indirizzato a Paula grazie a una delle organizzazioni ebraiche nate per impedire che gli artisti e tutti quelli che praticavano i mestieri dell'arte morissero di fame a causa delle sempre più inesorabili restrizioni antisemite dei nazionalsocialisti.

Quando l'uomo entra nell'appartamento sgranando gli occhi miopi dietro gli occhiali tondi, si vede immediatamente che ha un disperato bisogno di lavorare, anche se il suo atteggiamento è tutt'altro che umile o implorante. Si presenta come un personaggio originale fiero della propria originalità. Nei quattro decenni della sua vita ha constatato che nella storia degli individui il bene e il male procedono seguendo un imprevedibile zig-zag e tiene entrambi, o cerca di farlo, a una psicologica distanza di sicurezza. È uno dei tanti reduci dalle trincee della prima guerra mondiale: si è salvato dal nemico fingendosi morto, nascosto sotto il cadavere di un altro soldato. Da quel momento non sempre è sicuro di esistere ancora e certe volte tratta i morti come se fossero vivi e i vivi come se fossero morti. Vivi, per lui, sono i suoi maestri spirituali Nietzsche e Kafka, ma non è lì per insegnare filosofia e letteratura. La padrona di casa non lo sta ricevendo per beneficenza. Nel febbraio dell'anno precedente, in occasione di una mostra postuma delle opere di Max Liebermann, un pittore quietamente realista e moderatamente moderno che sarebbe finito comunque di lì a poco a ingrossare le file di quella che i nazisti chiamavano «arte degenerata», nei locali del Museo Ebraico, Paula aveva cantato due poesie di Goethe messe in musica. Poco dopo, la Camera nazionale delle Belle Arti aveva escluso i membri ebrei, ai quali da quel momento in poi era proibito l'esercizio pubblico della professione. Senza la possibilità di liberarsi nell'aria, di evocare le meravigliose note di Bach o

dell'amato Schubert, costretta nel silenzio che grava sul mondo ebraico, la voce di Paula stava appassendo.

Il signor Wolfsohn è un maestro di canto e vuole convincerla a esercitarsi con lui. Ha bisogno di guadagnare, è evidente, ma è anche un individuo abitato da un fervore contagioso. Probabilmente lui è subito sedotto dall'affascinante contralto, lei è toccata dalla sua energia e accetta. Ma chi si lascia davvero incantare nel profondo del corpo e dell'anima da quell'uomo stralunato e insieme volitivo è Charlotte.

Molti e molti anni dopo, Paula Salomon, sopravvissuta alla catastrofe e ormai anziana, negherà in un'intervista sulla figliastra che tra la ragazza e Alfred ci sia stata una vera relazione. Solo fantasie di un'adolescente, dirà. Ma nel 1937 Charlotte ha vent'anni, l'adolescenza è finita. E quello che i disegni di *Vita? O Teatro?* raccontano è tutta un'altra storia. Cioè una storia d'amore.

È un amore fatto dell'adorazione un po' ingenua di una ragazza che si avvia a diventare una donna verso il primo uomo che le interessa. Uomo perché il maestro di canto non è un suo coetaneo, ha vent'anni più di lei e le si presenta con tutta l'autorevolezza della sua esistenza travagliata e con i suoi molti pensieri. In una *gouache* del suo grande libro Charlotte ne disegna infinite volte il busto con sopra impresse le teorie che Wolfsohn va ripetendo, un insieme di segni ripetitivi e un po' ossessivi, quasi non le importasse davvero delle teorie ma solo della voce armoniosa e grave che le enuncia, una figura che riempie e torna a riempire la pagina come se gli occhi di lei che lo guarda non potessero più staccarsene.

Ma altri disegni raccontano un altro amore, fatto di abbracci e di un contatto più che ravvicinato tra i corpi. A quell'epoca per due giovani ebrei non era facile amarsi. Non era possibile fermarsi nel primo caffè sulla strada a bere una birra o una cioccolata calda, guardandosi negli occhi e stringendosi le mani. Non era possibile andare a caso in una delle varie piscine cittadine per desiderarsi nella leggerezza dell'acqua e nello scintillio dei corpi svestiti. Non era possibile neanche l'atto più semplice, più comune tra due innamorati: sedersi su una panchina uno accanto all'altra e baciarsi sulla bocca. Nell'estate del 1935 il governo nazista ha proibito agli ebrei l'accesso alle piscine della capitale. Molti locali pubblici, bar, ristoranti o sale da ballo, hanno già esposto il cartello «für Juden verboten» e quello stesso cartello, «vietato agli ebrei», viene ora appeso sulle panchine dei giardini municipali. Eppure Charlotte trova il modo di amare il suo «profeta del canto». Disegnerà i loro corpi nella loro nuda essenza allacciati a formare un'unica entità, disegnerà se stessa, più piccola, una figurina fragile, sulle sue ginocchia, disegnerà lei e Alfred, sguardo nello sguardo, seduti su una delle panchine

proibite.

Fantasie, come dice Paula? Ma nei suoi disegni Charlotte Salomon non inventa: con la sua sensibilità allarmata, con quel suo modo un po' visionario non lontano dallo stile espressionista, si attiene alla verità dei fatti. Difficile che abbia inventato loro due stesi su una spiaggia – forse la stessa di quel lago di Wannsee sulla cui sponda cinque anni dopo i capi nazisti decreteranno la cosiddetta «soluzione finale», cioè lo sterminio definitivo degli ebrei – in costume da bagno, il corpo maschile su quello femminile.

La passione per Alfred è scandita dai tempi della tragedia storica che incombe sulle loro vite, in una sequenza sempre più violenta di atti. Nell'inverno tra il 1937 e il 1938 Charlotte ha interrotto gli studi all'Accademia di Belle Arti: come ogni anno tra gli studenti è stato indetto il concorso per il miglior dipinto. La giuria non ha dubbi: è quello dell'allieva Salomon. Ma l'allieva Salomon è ebrea: impossibile conferirglielo, quel premio. Dopo la proterva umiliazione la ragazza decide di non avere più niente a che fare con quei professori antisemiti e di continuare da sola il suo apprendistato da artista. Tanto più preziosa si rivela ora per Charlotte la presenza di Wolfsohn. Lei gli mostra i suoi disegni e lavora giorno e notte per fargliene regalo al suo compleanno. L'uomo ne sceglie alcuni e la incoraggia: Wolfsohn è la sua nuova Accademia, parlano d'arte e di cultura e della vita. Lui le chiede di illustrare il lied di Schubert *La morte e la fanciulla*, che lei ha ascoltato molte volte dalla voce di Paula. Quando il disegno è finito lo vuole in dono: «Siamo noi» dice alla ragazza. È un anno terribile il 1938, la distruzione non ha tregua. Tra febbraio e maggio è allestita a Berlino la mostra sull'«arte degenerata»: accanto alle tele degli artisti contemporanei vengono appesi disegni degli internati degli ospedali psichiatrici perché l'umiliazione e la devastazione compiano la loro opera. I nomi degli artisti degenerati compongono la costellazione più luminosa della pittura del Novecento, da Kandinskij a Chagall, da Klee a Nolde o Mondrian e ai predecessori illustri come Edvard Munch o James Ensor... I visitatori sono migliaia, per molti di loro è un violento addio alla libertà e al genio.

Intanto la polizia di Berlino organizza lo Judenreferat, l'ufficio degli affari ebrei per controllare proprietà e beni e possibilmente appropriarsene. Sulle carte d'identità appaiono le parole «razza ebrea» per distinguere cittadini ariani e non ariani. Tutto culmina nella «notte dei cristalli», dopo l'attentato a Parigi a un diplomatico tedesco da parte di un giovane ebreo polacco: nella notte tra il 9 e il 10 novembre e nella giornata seguente sono dati alle fiamme, distrutti, devastati, saccheggianti migliaia di imprese e esercizi ebrei, centinaia di sinagoghe e edifici in un pogrom che il ministro della Propaganda Joseph Goebbels ha voluto il più feroce e il più spettacolare possibile, mettendo in

azione, confusi tra la popolazione incitata al massacro, reparti delle SA e delle SS. Poi la caccia all'uomo: omicidi, pestaggi e arresti senza motivazione, migliaia di deportazioni. La Shoah è cominciata.

Anche il quieto professor Albert Salomon viene arrestato e deportato nel campo di concentramento di Sachsenhausen e costretto ai lavori più umilianti e gravosi. Nel furore di quel tremendo 1938 tutto si confonde nel cuore della ventunenne Charlotte: il dolore, la perdita, la paura, la passione. Perché neanche il terrore riesce a distaccarla da Alfred: nei suoi disegni racconterà in immagini di assoluto nitore e potenza emotiva l'attesa di una ragazza innamorata. Lei nella stanza vuota con lo sguardo fisso davanti a sé e il corpo abbandonato alla stanchezza di aspettare, lei che pensa a lui con un quadrifoglio in mano, dono per propiziargli la sorte. Ma poi nei disegni contigui ecco la violenza che gli ebrei subiscono: «Vendetta sugli ebrei, distruzione dei loro templi» riporta la didascalia di un'immagine di persecuzione.

Paula cerca di ottenere la liberazione del marito e intanto spinge la ragazza a salvarsi. Capisce che l'unica possibilità di sopravvivenza ormai è la fuga. Si troverà uno stratagemma per farla partire e raggiungere i nonni Ludwig e Marianne Grünwald, che si sono rifugiati in una piccola località della Costa Azzurra, Villefranche-sur-Mer. Ma Charlotte non accetta di andarsene. L'hanno chiamata «piccola bestia ebraica», ma lei vuole restare. Vuole aspettare che suo padre torni a casa. Non vuole separarsi da Alfred. Non importa che l'amore sia ricambiato, lei lo ama e ora quel suo sentimento è tutto. Quell'uomo che ammaestra la voce e fa intonare meravigliose melodie le ha insegnato la canzone della vita. Lei non vuole dimenticarla.

Ma quando Albert torna a casa, violato e spezzato dalla prigionia, e Charlotte vede la disperazione che ha negli occhi, non può sottrarsi alla sua richiesta: dovrà partire, il desiderio di suo padre di saperla salva non tollera dinieghi. Un giorno, nel suo diario da lontano, disegnerà l'addio ad Alfred: due masse scure unite per l'ultima volta, lei china davanti a lui che le cinge le spalle in una laica benedizione. Una scritta affianca l'immagine, forse è Charlotte a parlare, forse è un'unica voce che li unisce: «Ti prego di non dimenticare che amo la vita e lo ribadisco tre volte. Per amare la vita completamente, dobbiamo abbracciare e comprendere anche l'altro aspetto, la morte». Ma è invece sicuramente Alfred a pronunciare le parole che compaiono in un'immagine successiva, lei di spalle seduta su una valigia, lo sguardo rivolto al vuoto che invade la stanza che sta abbandonando. Sono le parole che l'accompagneranno nell'esilio: «Non dimenticare mai che io credo in te».

Ingannevole è il cuore sopra ogni cosa, è scritto nel libro di Geremia nella Bibbia che Paula aveva ricevuto dal padre rabbino e che teneva sempre con sé. Ingannevole per Charlotte, quando vi arriva dalle nebbie di Berlino, è il sole della Costa Azzurra, cuore del Mediterraneo. Non sa che è un sole che talvolta scalda e illumina, talvolta brucia e acceca. Nella villa di Otilie Moore la disorientata ventiduenne del Nord è invasa dalla luce e dalla bellezza del luogo, la foresteria dove abita con i nonni è circondata da un giardino che le appare un recinto magico in cui il dolore e la paura non possono penetrare. Gli alberi carichi di foglie, i fiori, gli uccelli che cantano... all'Ermitage la primavera non è timida. Accanto ai nonni rattroppiti dagli anni e dalle difficoltà, una foto la ritrae sorridente, il portamento fiero e sicuro come quello di una qualsiasi ventenne in vacanza.

Otilie è una donna singolare, un'americana ricchissima che ha il mito dell'Europa e che ha fatto della generosità la ragione della sua vita. Ospita i vecchi Grünwald che ha incontrato durante un viaggio in Spagna, perché la loro vecchiaia fragile ed esposta l'ha commossa. La residenza della Costa Azzurra l'ha chiamata *ermitage*, ma non è per niente eremitica, anzi è sempre piena di voci festose e di un viavai di persone. Intanto c'è la piccola banda dei bambini orfani che lei ha accolto, che veste, nutre, protegge, istruisce e soprattutto fa giocare negli ampi spazi del parco. Poi c'è la cuoca italiana, Vittoria, che cucina allegramente per tutti e prepara limonate in continuazione perché al suo paese fanno così per dissetarsi.

Un amico di Otilie, Emil Strauss, che frequenta spesso l'Ermitage e conosce Charlotte al suo arrivo, nella primavera del 1939, ne tratterà un ritratto: «Aveva capelli biondi e morbidi, occhi azzurri, guance rosate, con un che di rigido nei movimenti e la timidezza di un cerbiatto. Davanti agli estranei si ritraeva in se stessa e nulla la infastidiva di più che sentirsi rivolgere delle domande. I suoi parenti la consideravano una testarda ma Charlotte non lo era affatto: era anzi molto femminile e aveva una vita interiore eccezionalmente ricca. Era felice di vivere all'Ermitage. Vagava tutto il giorno per il giardino, disegnando e dipingendo, stando lunghe ore sotto un arancio, addormentandosi e risvegliandosi ebbra di gioia. La violenza con cui, in questi luoghi, la natura agisce sui sensi l'aveva stordita, e vi si abbandonava completamente».

Charlotte è felice anche perché Otilie la incoraggia a dipingere e le ha comprato dei disegni. Ma la storia avanza e spezza i suoi sogni anche in quell'eremo accogliente del Mediterraneo in cui sperava di trovare pace.

La sequenza è fulminea: a settembre del 1939 scoppia la guerra; a giugno del 1940 i tedeschi invadono la Francia; il maresciallo Pétain firma un armistizio che è un atto di sottomissione all'invasore, ottenendo in cambio il

governo della parte meridionale del paese; i cittadini tedeschi che si sono rifugiati sul suolo francese sono internati nei campi. Anche Charlotte e il nonno, che ora vivono in un appartamento a Nizza perché l'uomo ha bisogno di cure costanti, sono deportati nel fango e nella sporcizia del reclusorio di Gurs, nei Pirenei. Qualche settimana dopo, il vecchio viene considerato troppo debole per le condizioni della prigionia e se ne sbarazzano affidandolo alla nipote. Alla fine di un viaggio terribile i due fanno ritorno all'Ermitage, dove li accolgono con sollievo e gioia. Quella parte della Francia del Sud è per il momento considerata zona libera, gli occupanti tedeschi non vi sono ancora penetrati.

Ma la sequenza nera per Charlotte non è cominciata con l'internamento, e l'esperienza del campo non è stata che l'ultimo atto dell'ininterrotta violenza subita dalla giovane Salomon in quel primo semestre del 1940. Il 5 marzo la nonna Marianne, sconvolta dalle notizie della guerra, si è tolta la vita. Il dolore del marito Ludwig si è trasformato subitaneamente in una furia folle: fuori di sé, forsennato inarrestabile e brutale, ha aggredito la nipote con la vera storia della famiglia. Non solo le ha rivelato che la madre non è morta d'influenza ma invece uccidendosi di sua volontà, come anni prima la sorella Charlotte, quella di cui porta il nome, ma anche che una lunga catena di suicidi ha decimato il ramo materno della sua parentela.

Dopo il ritorno dal campo di Gurs l'idea del suicidio non può che essere presente alla mente di Charlotte. Tutto è perduto: di suo padre e di Paula non ha più nessuna notizia, mettersi in contatto con la guerra di mezzo è impossibile. La figura di Alfred ha acquistato la consistenza persistente ma inafferrabile di un'ombra dei sogni. Ancora una volta, però, la sua capacità di resistenza non cede. Sembra sia stato l'amico dottor Moridis a consigliarle di rivolgersi alla sua più profonda vocazione, l'arte. Charlotte nel suo libro lo racconta in un altro modo. Ripercorrendo il cammino tortuoso della sua esistenza decide che, a quel punto, ha solo due possibilità: togliersi la vita o intraprendere «qualcosa di davvero totalmente folle». Quel «qualcosa di davvero totalmente folle» sarà la sua grande opera: *Vita? O Teatro?*

Così, in una mattina soleggiata, una ragazza dalla figura snella e dritta si avvia verso il mare. Ovunque l'Europa è un campo di battaglia, il cielo è oscurato dalle bombe, le città bruciano, i civili muoiono. La ragazza lo sa, ma ora pensa alla sua vita, e vuole raccontarla. Nel suo libro una giovane donna leva le braccia verso il cielo, guarda intorno a sé e parla come l'eroina di una leggenda. «Dio, mio Dio, come tutto è bello» esclama. Poi il commento: «E vide, come destandosi da un sogno, tutta la bellezza intorno a lei, vide il mare, sentì il sole, e seppe che per un po' di tempo sarebbe dovuta sparire dal mondo degli uomini e sacrificare tutto per poter ricreare un nuovo mondo per

sé, dal profondo».

Nell'opera l'eroina si chiamerà Charlotte Kann, i suoi nonni diventeranno i coniugi Knarre, Alfred Wolfsohn sarà Amadeus (come Mozart) Daberlohn. Trasformarli in personaggi con un nome fittizio non significa che vuole inventare, vuole solo più libertà, la libertà di essere contemporaneamente fedele alla verità e all'arte. La ragazza si avvia verso la spiaggia portando solo una pesante risma di fogli e quei pochi colori che Otilie, la terza figura della costellazione benefica che in tanta oscurità ha protetto Charlotte, si sforza di trovare e comprare per lei. Non ha neanche il cavalletto, scriverà e disegnerà con il foglio sulle ginocchia. Si aiuta con il canto, canta quasi sempre quando lavora. Ritene che proprio la musica sia la fonte del suo lavoro. Quando è partita da Berlino ha portato nel povero bagaglio concessole un'incisione della *Carmen* interpretata dalla sua dolce matrigna. Ma tutti quelli che ha amato sono legati alla musica: sua madre che nelle serate d'allegria suonava il pianoforte, Paulinka che intonava *La morte e la fanciulla* di Schubert oppure qualche meravigliosa cantata di Bach, e poi il profeta del canto, l'indimenticato amore, l'ormai lontanissimo, perduto Alfred.

La ricorda così, la voce che canta e la mano che disegna, un'amica di quei giorni, Marthe Pécher, la proprietaria di una piccola pensione sul mare a Saint-Jean-Cap-Ferrat che le ha affittato una stanza. Charlotte nella sua memoria è una ragazza solare, sincera, chiara, quasi luminosa: «Non ho mai notato nessuna timidezza, e poi perché avrebbe dovuto? Attraversavamo entrambe un brutto momento. Lei dipingeva sempre nella sua stanza, la numero uno, piccola, con una moquette rosa». Marthe le faceva pagare una piccola cifra solo per la stanza, e ogni tanto le portava un po' di zuppa di barbabetola, l'unico cibo facile da trovare. «Lei dipingeva sempre, e sempre canticchiando. Ci chiedevamo se mangiasse, e quando, se dormisse, e quando.»

Charlotte si è rifugiata nell'alberghetto proprio per questo, perché vuole lavorare giorno e notte. Non ha mai tenuto un diario, quello che ora ha deciso di scrivere sarà di un tipo particolare. Non il diario di quei giorni assoluti, con l'incanto del mare blu, la meraviglia verde dei pini, la dolcezza dell'aria fresca e del sole caldo che accarezzano la pelle. Altri avranno l'occasione e la fortuna di descrivere tali bellezze. Lei no. Lei non può scrivere un diario del presente. Del presente non c'è da fidarsi e in fondo è meglio non pensarci. Lei vuole scrivere un diario del passato. Deve concentrarsi, senza mai smettere. Il tempo è poco, quello che deve raccontare è tanto. Perché raccontarlo? Non sarà certo uno sfogo, e neppure soltanto un gesto contro la follia familiare, sarà, come ha deciso, un atto di resistenza alla morte. Ma c'è un solo modo per salvare la vita malgrado la violenza, l'umiliazione e la morte. Di questo la

ragazza è sicura. C'è un solo modo: l'arte.

Charlotte non si sbaglia, il tempo è breve. Nell'estate del 1942, quando consegna al dottor Moridis i tre pacchi in cui ha riposto la sua opera, le resta solo un anno di vita. Stranamente, in quell'ultimo anno è piuttosto felice.

Anche perché a Villefranche le notizie arrivano con difficoltà o non arrivano affatto, così lei non sa che cosa succede lontano dal piccolo mondo della riviera francese. Non sa che dal settembre 1941 a tutti gli ebrei dei territori del Reich è imposto di portare un segno di riconoscimento razziale: la stella gialla. Non sa che nel gennaio 1942 la Conferenza dei capi nazisti a Wannsee ha deciso la «soluzione finale della questione ebraica», cioè il genocidio. Né che nell'ottobre 1941 anche la seconda area del lager di Auschwitz, Birkenau, è diventata operativa, né che a ottobre 1942 entrerà in funzione la terza area, Monowitz.

C'è una novità nella sua vita, se non proprio l'amore, qualcosa di galante e una leggera brezza erotica. Quando Otilie Moore alla fine del 1941 è tornata negli Stati Uniti ha affidato l'Ermitage a un rifugiato austriaco ebreo, Alexander Nagler. Qualcuno dice che è stato il suo amante, qualcuno pensa che sia solo una di quelle creature smarrite che la signora americana ha deciso di proteggere. L'uomo non ha ancora quarant'anni, anche se il viso segnato ne dimostra di più. Ha un fisico robusto e una gran voglia di vivere: la sua fuga dall'Austria, che i nazisti hanno annesso al loro dominio nel 1938, è stata difficile e avventurosa e ha attraversato a piedi ampie zone dell'arco alpino. Deve occuparsi della casa e anche degli orfani rimasti, quei quattro o cinque che Otilie non è riuscita a portare con sé. Alexander s'innamora di Charlotte, lei non si innamora di lui ma le attenzioni di quell'uomo leale e vigoroso la confortano. Non ha nulla in comune con Alfred, né il sentimento che prova per lui assomiglia alla passione che ha suscitato in lei il maestro di canto. Ma sono soli, lui e lei, nel riparo di quel giardino beato, senza legami, senza affetti, con un domani che sarebbe troppo ambizioso chiamare futuro.

Lei ha venticinque anni, il suo passato è consegnato al grande libro, poter amare qualcuno significa poter respirare più liberamente, avere più energia. La vicinanza di Alexander la rallegra, il suo corpo la conforta. Sono giovani e vogliono vivere, e vivere vuole anche dire sorridersi, parlarsi, toccarsi, abbracciarsi, baciarsi, fare l'amore. L'austriaco è un uomo tutto d'un pezzo, subito le chiede di sposarla. Lei lì per lì non può accettare perché deve continuare a occuparsi di suo nonno, che si oppone con disperazione e rabbia al suo possibile matrimonio, ma nel febbraio 1943 il vecchio Ludwig Grünwald raggiunge la moglie e le due figlie in quell'aldilà che nel suo delirio furioso invocava sempre più spesso. Charlotte è libera.

Quando Alexander e Charlotte si sposano, lei è già incinta. La vecchia cuoca Vittoria decide che per quelle nozze si dovrà fare una grande festa: lo sposo ha trovato un capretto, lei lo cucina con tutte le erbe aromatiche che trova in giardino. Poi apparecchia la tavola come era solita fare per le occasioni importanti: argenteria, porcellane, cristalleria. Sono tutti allegri e felici, sposi e invitati: i bambini, la signora Moridis e suo marito, il dottore, che ha fatto da testimone, l'amico Emil Strauss. Contentissima la cuoca, che ha organizzato proprio un bell'intrattenimento.

Però poco prima delle nozze, che si sarebbero svolte in municipio il 17 giugno 1943, c'è stato un piccolo incidente. Nagler ha una carta d'identità nella quale non c'è la dicitura «di razza ebrea», un documento contraffatto che gli aveva procurato tempo prima il dottor Moridis per proteggerlo. Ma quando richiede alla prefettura di Nizza le carte per il matrimonio, gli viene contestato che un non ebreo non può sposare un'ebrea quale è Charlotte. Alexander a quel matrimonio ci tiene: dice la verità, dice che anche lui è ebreo.

Quando a matrimonio avvenuto lo viene a sapere, il dottor Moridis capisce subito che i due sono in pericolo e offre loro un piccolo appartamento a Nizza. Ma gli sposi non vogliono staccarsi dall'Ermitage e dal suo giardino incantato, il luogo del loro incontro e della loro unione. Per un po' non succede nulla. Nel novembre 1942 i tedeschi sono penetrati anche nella zona Sud della Francia, ma ne hanno affidato l'amministrazione agli alleati italiani che, malgrado nel 1938 abbiano promulgato delle aggressive leggi razziali, per il momento non sembrano occuparsi molto della presenza ebrea sul territorio. Ma dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 gli alleati sono diventati nemici. Sulla Costa Azzurra arrivano le truppe tedesche, guidate da un giovane capo pronto a tutto per favorire la propria carriera di sterminatore. Si chiama Alois Brunner, e già si è fatto notare. Adolf Eichmann, il gran manovratore della «soluzione finale», lo considera il suo uomo migliore e i numeri gli danno ragione: sono decine e decine di migliaia gli ebrei che Brunner ha fatto deportare in Austria e recentemente, prima di arrivare in Francia, a Salonico, quella che un tempo era la Gerusalemme del Mediterraneo e ora ha perso tutta la sua popolazione ebraica.

La fine della storia di Charlotte è veloce. Forse c'è stata una delazione, forse la Gestapo riceve informazioni a tappeto: la sera del 21 settembre agenti della polizia politica nazista irrompono all'Ermitage, trascinano brutalmente la ragazza e suo marito fuori casa e li gettano su un autocarro. Da Nizza il 27 settembre sono trasportati nel campo di transito di Drancy, vicino a Parigi. Da lì il 7 ottobre il convoglio numero 60 li porta ad Auschwitz. Sono subito divisi. Charlotte, incinta di cinque mesi, è assassinata probabilmente poco

dopo il suo arrivo. Nagler muore di stenti a distanza di due mesi in un altro settore del lager.

Charlotte compare nella maggior parte dei disegni colorati che costituiscono il suo grande libro. Ma la sua figura spesso è parte di un insieme di personaggi ed è comunque piegata alle esigenze espressive dell'immagine. C'è però un suo autoritratto dove il viso è tracciato con cura, come se la ragazza si fosse disegnata guardandosi allo specchio, un ritratto senza sfondo come quelli dell'antichità, tra la fine dell'era pagana e l'inizio di quella cristiana, ritrovati nella necropoli egiziana del Fayum. Volti che devono mantenere viva una individualità umana attraverso i secoli e che ci scrutano come se fossimo a un passo da loro, rivolgendosi a noi dallo spazio senza fine che chiamiamo eternità. Così è il viso di Charlotte nel suo autoritratto: un volto che ci guarda con interesse, incerto se debba o meno fidarsi di noi. Charlotte disegnava molto bene. Lo sapeva perfettamente il suo professore all'Accademia di Belle Arti di Berlino, del resto era lei la vincitrice del premio per il miglior disegno che invece fu dirottato verso una certa Barbara, una bellezza bionda che tutti ammiravano, ineccepibile esemplare femmina di razza ariana, della quale, malgrado quel primo premio, nessuna traccia è rimasta nei domini dell'arte. Ci sono disegni della giovane Salomon che raffigurano alberi, o fiori, e c'è una bellissima immagine della sua da sempre vecchia nonna Marianne, di estrema precisione realistica.

Ma quando incomincia *Vita? O Teatro?* Charlotte non è interessata a un'arte che imiti o riproduca la realtà. Il realismo non basta per mettere in scena quello che ha in mente. Durante i suoi studi ha fatto in tempo a conoscere non solo la grande pittura del passato ma anche quella contemporanea. Inoltre, nel circolo di suo padre Albert e soprattutto in quello della sua seconda madre Paula si parla spesso delle tendenze dell'arte contemporanea. Conosce gli Impressionisti e la vasta costellazione dei Post-impressionisti, i Fauves, i Simbolisti, conosce gli Espressionisti che in Germania hanno lasciato un'impronta che il nazismo si affannerà inutilmente a cancellare, conosce Chagall, Munch, Matisse. Conosce anche il cinema: la Berlino in cui è cresciuta è quella in cui il regista Fritz Lang ha realizzato i suoi capolavori. Ma non vuole imitare nessuno. Ciò che dalla sua conoscenza di quegli artisti ha imparato è che ciascuno deve trovare la propria strada: la loro vera lezione è la libertà. E gliene serve molta, di libertà, perché quello che deve mettere nella sua opera è un labirinto, un intreccio fra la vita e il sogno, tra le figure del cuore e quelle della storia: i suoi personaggi saranno di carne e ossa ma anche della materia di cui sono fatte le ombre. Dovranno esserci, a stretto contatto, le immagini affettuose di suo padre e di sua madre e

le sagome nere dei nazisti, le parole delle melodie che cantava Paulinka e quelle delle teorie filosofiche di Alfred accanto agli slogan mortiferi delle camicie brune. Charlotte manovra le sue figure sulla pagina come una bambina che gioca con i suoi giocattoli, accatastandoli, allineandoli, contrapponendoli: ogni bambino costruisce un'epopea che percorre lo spazio e il tempo. Nel suo esilio soleggiato la giovane esule fa di questa potenza del gioco infantile l'arma della sua sfida alla morte.

Charlotte non vuole semplicemente confidare alla pagina le sue pene, i segreti, i dolori. Ha un'idea precisa del suo lavoro. Quando disegna non canta per farsi compagnia ma per trarre ispirazione dal canto. C'è una persona seduta in riva al mare con fogli e colori. Sta intonando quasi senza accorgersene una melodia, e improvvisamente capisce che quella melodia assomiglia a ciò che vorrebbe rappresentare sul foglio. Le parole prendono vita nella testa e scendono verso la pagina, la melodia guida le forme. Ogni personaggio ha la sua melodia, cioè la sua forma. Ognuno fa parte dello stesso coro: il coro è la sua opera. Questa l'origine, spiega, di quel suo lavoro «totalmente folle».

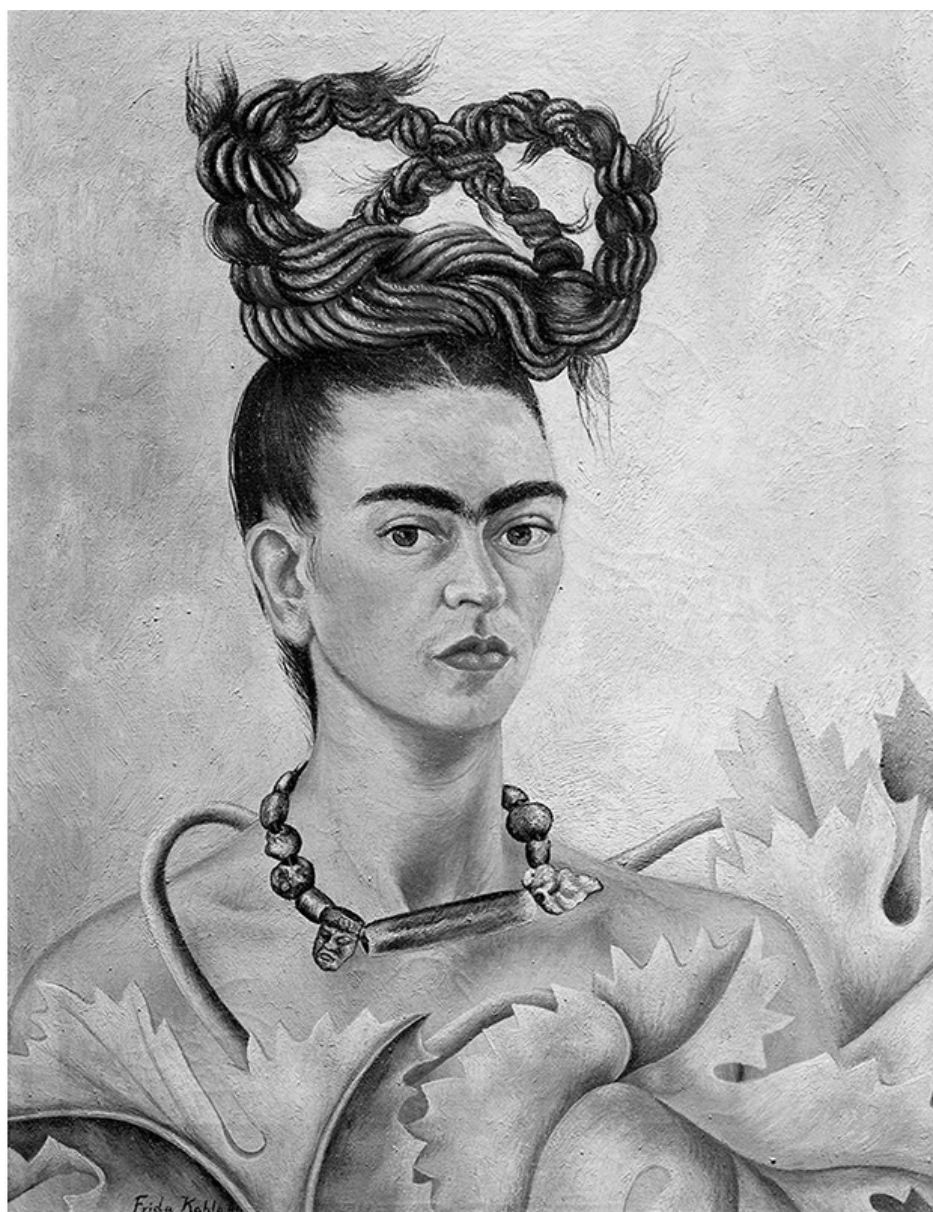
Il suo libro sarà un'opera d'arte ma anche un atto di magia: tutta la sua vita, come dirà al dottor Moridis consegnandoglielo, è là dentro. Un secolo prima un'altra ragazza solitaria aveva scritto due versi pensando al proprio segreto lavoro poetico: «Questa è la mia lettera al mondo che non ha mai scritto a me». Charlotte non conosce Emily Dickinson, ma anche il suo lavoro è una risposta a tutte le lettere che non le hanno mai scritto, a tutte le attese che non hanno avuto l'esito sperato. La lettera che dal cielo sua madre le aveva promesso non è mai arrivata, nell'esilio non avrà più notizie di Alfred, poi non arriveranno più le lettere del padre e di Paula. Anche il bambino che attende quando il camion della Gestapo la rapisce dal mondo dei vivi non arriverà mai.

Ma nella sua lettera al mondo, quei 1325 fogli con annotazioni, appunti e prove tra cui le ottocento *gouaches* selezionate per l'opera definitiva, il finale non è triste. Mettendo insieme, come sanno e come fanno le donne, la vita privata e il corso della storia, l'intimità del cuore e la brutalità degli eventi, Charlotte ha diviso il suo lavoro in tre parti. Nel prologo l'infanzia berlinese; nella parte centrale la presenza amorosa e melodiosa di Paula nella sua vita ma anche e soprattutto il grande amore per il maestro di canto; nell'epilogo gli anni della Costa Azzurra e la nascita dell'opera. Anche in quest'ultima parte ci sono molti dolori: la disperazione e la morte della nonna, la furia del nonno. Ma l'immagine che torna è quella luminosa e animata di una ragazza che dipinge sotto il sole. Nel testo di uno degli ultimi disegni si rivolge con pazienza al vecchio Ludwig: «Sai nonno, mi pare come se il mondo fosse

andato in frantumi e dovesse essere rimesso insieme». Nell'immagine finale l'opera è compiuta. C'è una ragazza che vediamo di spalle, in costume da bagno, accucciata sulla riva del mare, in mano ha un pennello, sulle ginocchia la sagoma di un foglio che lascia trasparire l'azzurro dell'acqua. È il suo definitivo autoritratto. La sua opera è inscritta nel suo stesso corpo: sulla schiena nuda leggiamo «LEBEN ODER THEATER».

Quando consegna i pacchi con i fogli al dottor Moridis ha aggiunto a quelle parole, vita o teatro, dei punti interrogativi. Lei esce di scena, lasciando nell'aria le sue domande.

PASSIONE
FRIDA KAHLO



Frida Kahlo, *Autoritratto con treccia*, c. 1941, The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, Cuernavaca.

I ragazzini la seguono per strada, le gridano dietro «Ehi, sta passando il

circo», ma lei non ci bada. Era già successo la prima volta che era arrivata a Gringolandia, come chiamava gli Stati Uniti. A San Francisco o a Detroit la gente si voltava a guardarla, tutta colorata com'era tra i grattacieli grigi, con i suoi panni ondegianti in mezzo ai completi dal rigido taglio degli uomini e alle redingote dalla vita strizzata delle donne.

Ora è il 1938, e a New York i ragazzini continuano a prenderla in giro, ma stavolta è felice, felice e fiera di essere diversa dai *gringos* che hanno delle facce da panini crudi, diversa anche da tutte quelle donne che hanno un'esistenza semplice, paghe di avere marito, famiglia e parrucchiere. Non gliene importa dei ragazzini urlanti, ora è al centro della vita vorticosa della città. Ha incontrato la maga del maquillage, Helena Rubinstein, che è una sua estimatrice, la rivista «Vogue» l'ha messa in copertina, ben visibile al dito il suo anello indio, la direttrice di «Vanity Fair» le ha chiesto un quadro. È anche diventata amica della coreografa Martha Graham e delle pittrici Louise Nevelson e Georgia O'Keeffe (con la quale si mormora abbia una relazione), ed è spensieratamente innamorata del suo amante del momento, il fotografo d'origine ungherese Nickolas Muray, che ritrae le più belle donne della scena newyorkese per le più importanti riviste di moda. Ma lei non si cura della moda e neanche delle ultime novità del make-up. Ormai sa perché si veste così, perché non si depila le sopracciglia: i suoi vestiti e il suo trucco sono gli ambasciatori del suo stato d'animo. Fin da quando era una ragazzina gli abiti che indossa non sono per Frida nient'altro che il lato visibile dei suoi sentimenti.

Non ha sempre indossato quegli abiti variopinti ed esuberanti come frutti tropicali, non sempre ha portato a modo di orecchini quelle piccole gabbie che imprigionano lucciole e fili di lana intrecciati ai capelli come le matriarche delle sierre. Ma ormai sa che quei vestiti sono un pezzo di corpo, niente a che vedere con una divisa, come qualcuno diceva, no, pezzi del suo corpo sono il *rebozo*, lo scialle che portavano un tempo anche le *soldaderas* delle campagne, la gonna a campana e i sandali. Sono la sua anima e la sua corazza, sono il costume della sua personale religione. O della sua leggenda. Ha poco più di trent'anni, ma la sua fama è solida come la pietra nera degli aztechi. Aveva scelto molto presto di diventare leggenda. Per ambizione? Forse. Ma soprattutto perché non aveva alternative.

In una delle prime fotografie che la ritraggono, Frida Kahlo è un'adolescente tutt'altro che bella. Le altre due ragazze dell'immagine, le sue sorelle, sono molto graziose nei loro vestitini di stoffa leggera alla moda, che lasciano scoperte le braccia e mettono in bell'evidenza le scarpette eleganti col cinturino alla caviglia. Lei no, non è affatto graziosa: è una ragazza molto magra, vestita con un completo maschile, pantaloni e giacca scuri che le

cadono addosso, ai piedi pesanti scarpe con i lacci, i capelli tirati indietro come quelli di un maschio imbrillantinato e l'espressione un po' triste un po' feroce, sicuramente l'espressione di qualcuno che non è contento né di se stesso né del mondo in cui si trova a vivere. È una delle prime foto in cui Frida compare insieme alla sua numerosa famiglia, il clan dei Kahlo, gente che ha parecchi problemi, soprattutto i due coniugi, la madre Matilde e il padre Guillermo. È il 1926, quei vestiti stanno per caderle di dosso come la vecchia pelle di un serpente o come le foglie dagli alberi in autunno. Per lei invece, quando se ne sbarazza per sempre, sta incominciando la primavera della vita. Ma ci sono stati altri passaggi e altri vestiti prima che diventasse la bella *tehuana* che indossa le gonne svolazzanti delle donne di quella regione messicana, il Tehuantepec, famose per la loro avvenenza ma anche per la forza, astuzia e sensualità, vere matriarche dominatrici dei loro uomini. Ci sono state altre scelte prima che scoprisse le bluse ricamate di Oaxaca o della Sierra Huasteca, gli scialli frangiati dello Jalisco e le camicette multicolori, dalla scollatura ampia e squadrata, della valle di Toluca o dello Yucatán, le *huaraches*, i sandali bassi intrecciati delle contadine, e una cascata di gioielli colorati dell'epoca precolombiana, quell'era reale e mitica che nei suoi quadri e nei sogni della sua vita fu l'Eden, il suo personale paradiso perduto, sempre desiderato e mai davvero raggiunto.

Prima di diventare la variopinta surrealista dell'arte messicana che affascinava Helena Rubinstein e la signora Rockefeller, e molto prima di diventare l'icona della moda etnica alla fine del secolo in cui era vissuta, c'erano stati molti altri pantaloni portati con negligenza e poi la divisa delle ragazze rivoluzionarie, gonna e blusa per marciare spedite nelle manifestazioni, e anche la camicia rossa comunista con cui l'aveva dipinta quello che sarebbe diventato l'amore, il violento imperdonabile inattaccabile turbolento amore della sua vita, Diego Rivera.

Anche se spesso ha spostato la data di tre anni, per farla coincidere con il 1910, anno della rivoluzione messicana, Frida è nata nel 1907, in una famiglia complicata e strana. Suo padre Guillermo non ha avuto un'esistenza facile, anche se è rimasto un uomo gentile, dai sentimenti semplici, possibilmente il sentimento dell'allegria, e, se l'allegria è proprio fuori luogo, la tristezza silenziosa e un po' infantile delle persone miti. Lei, la figlia prediletta, lo definisce un uomo ammirabile, che legge giorno e notte Schopenhauer, cosa che lo rende di poco aiuto a se stesso e agli altri. È arrivato in Messico a diciannove anni dalla Germania, dove era nato nel 1872 a Baden-Baden. Suo padre era un orafo ebreo, e lui ha imparato il mestiere prima che sua madre morisse, il padre si risposasse e la vita familiare si rivelasse tanto

insopportabile da dover scappare dall'altra parte dell'oceano in cerca di fortuna. Lasciato il nome Wilhelm per il messicano Guillermo, il ragazzo prende subito moglie, e incomincia a lavorare in una gioielleria. Maria, la moglie sposata dopo l'arrivo a Città del Messico, lo abbandona presto, morendo mentre dà alla luce la seconda delle loro due figlie, nel 1898. Guillermo non ha tempo per piangere, e poco dopo il funerale si risposa con una collega della gioielleria, Matilde Calderon y González, che la notte in cui è rimasto vedovo lo ha preso generosamente tra le sue braccia.

Matilde in quello stesso anno partorisce Adriana, la prima delle quattro ragazze della nuova famiglia, e si sbarazza delle due figliastre affidandole a un convento. È una donna forte e determinata, è lei che insegna a Guillermo a maneggiare la macchina fotografica, suo padre Antonio, che ha sangue indiano nelle vene, è un fotografo piuttosto abile.

Il paese è nelle mani dittatoriali del presidente Porfirio Díaz, la corruzione alimenta la povertà, l'ingiustizia, la miseria, ma a Guillermo le cose non vanno male. Ormai è diventato un bravo fotografo e gli viene commissionato dal governo il compito di documentare gli esempi di architettura coloniale nelle varie regioni del paese. Così mette da parte abbastanza soldi per costruirsi una piccola casa a Coyoacán, un sobborgo tranquillo nei dintorni della capitale. È il villaggio dove si dice abitasse Malinche, la donna india che divenne l'amante dello spagnolo Hernán Cortés, traduttrice della lingua del suo popolo grazie al vivacissimo ingegno che le aveva consentito di imparare subito l'idioma dei *conquistadores*, ma del suo popolo traditrice, grazie alla rapidità con cui si era infilata nel letto del loro crudele comandante. La piccola casa blu, la Casa Azul oggi museo a lei dedicato, è quella in cui Frida nasce e in cui morirà quarantasette anni dopo.

Matilde non ama Guillermo. Frida racconta che la madre era rimasta per sempre innamorata di un altro giovane venuto da lontano, che si era suicidato per amore di lei sotto i suoi occhi. Una storia confusa e misteriosa, ma tutto nel Messico dell'infanzia di Frida è misterioso. Nel 1910, quando esplose la protesta rivoluzionaria in varie parti del paese e si formano gli eserciti di contadini ribelli che reclamano terra e libertà al comando di Pancho Villa e di Emiliano Zapata, il dittatore Díaz è costretto alla fuga, ma i dieci anni che seguono vedono un'alternanza continua di presidenti e governi e una situazione di caos e pericolo costante. Frida ricorderà le violenze nei pressi della Casa Azul e lampi di eroismo persino da parte di Matilde, che pur essendo una bigotta fissata con le pratiche devozionali dà rifugio agli zapatisti in fuga. Con la nuova situazione sociale Guillermo resta senza lavoro e cerca di arrabattarsi con piccole commesse, foto di matrimoni, compleanni, comunioni.

Frida va in giro con lui perché il padre soffre di epilessia e ogni tanto cade a terra sconvolto da una crisi. La bambina deve soccorrerlo finché si calma, ma soprattutto deve stare attenta che nessuno gli rubi la macchina fotografica, unico sostegno di casa Kahlo. Tanto più preziosa perché i problemi non mancano. A sette anni, infatti, la figlia prediletta del padre soffre di una malattia – forse poliomielite – al piede destro che i medici non sanno come curare. È la prima delle sue menomazioni, un avvertimento del destino. Ma Frida non si scoraggia, già allora capisce che gioia e dolore sono inseparabili, come la luce e il buio che scandiscono le giornate, come il caldo e il freddo che si alternano nelle stagioni. In tutto il corso della sua vita resterà fedele a queste convinzioni, pronta all'allegria e indomabile nella sofferenza, anche quando sarà travolta dai più atroci tormenti fisici, interventi chirurgici, degenze pietrificata in un letto d'ospedale, costrizione in busti d'acciaio, numerosi aborti, amputazioni.

La malattia al piede le ha reso la gamba innaturalmente sottile. È solo per coprirla che Frida continua per un bel pezzo a vestirsi come un ragazzo? Altre fotografie, infatti, la riprendono con i pantaloni: una creatura androgina, esile, con l'aria seccata di chi non si sente al posto giusto. Ma qual è il suo posto giusto? E quei pantaloni nascondono la gamba sgraziata oppure la sua incapacità di trovare un modo di essere donna diverso da quello della madre e delle sorelle?

Matilde ha messo al mondo troppe figlie una dietro l'altra per avere voglia di occuparsi di loro. Dopo la nascita di Frida si ammala e affida la bambina a una nutrice india. Da adulta Frida lo racconterà in un quadro che si intitola *La mia balia e io*. È l'immagine di un incubo. Una donna dalla pelle scura con il busto nudo e una maschera nera e cupa sul volto tiene tra le braccia un essere ambiguo e deformato: una bambina che ha il viso di Frida adulta. La creatura mascherata sta allattando quello strano infante: da un seno escono due gocce di latte, nell'altro, che la bambina sta succhiando, sono visibili come piccoli fiori le ghiandole mammarie che devono nutrirla. È il ricordo non di una *mater dolorosa*, ma di un'infanzia dolorosa e l'espressione di un sentimento ambiguo verso la maternità, qualcosa che accoglie e insieme fa paura. Ma è anche un modo per sottolineare la sua appartenenza alla terra degli indios e non a quella degli occidentali che l'hanno colonizzata secoli prima.

Diego Rivera scriverà un giorno, a proposito dell'arte di sua moglie, che «per Frida ciò che è tangibile è la madre, il centro di ogni cosa, la madre-mare, tempesta, nuvola, donna». Ma ora, nella sua adolescenza inquieta, Frida non trova conforto in Matilde, persa nelle sue pratiche religiose e nella gestione di una vita familiare complicata. Con la rivoluzione e la caotica situazione che ne è seguita, lo scarso lavoro di Guillermo e la sua salute

malferma, le condizioni economiche dei Kahlo sono difficili. Matilde è sempre più brusca, Guillermo sempre più taciturno.

Il poco espansivo fotografo continua però ad avere una tenerezza particolare per la terzogenita, quella che nel carattere gli somiglia di più. Forse nella sua fantasia Frida è il maschio che la moglie non gli ha partorito. È lei che lo segue nel suo lavoro, è lei che lo assiste nelle sue crisi epilettiche ed è con lei che passa le ore, chino a farle leggere i libri della biblioteca. Oppure la porta nel parco, mentre lui dipinge *en plein air* lei raccoglie pietre e arbusti che più tardi catalogheranno insieme. Negli ultimi anni della sua vita, Frida lo raffigura com'era stato ai tempi della sua infanzia: un uomo dal viso quasi adolescenziale malgrado un paio di baffi imponenti, grandi occhi chiari e inquieti, l'espressione seria e vagamente allarmata degli espatriati, alle spalle, quasi un trofeo, la macchina fotografica coperta dal panno nero sotto il quale il fotografo si nasconde al momento dello scatto. Nella dedica in basso, firmata «Con adorazione, la figlia Frida Kahlo», sono elencate le doti dell'uomo e le sue sofferenze: «di carattere generoso, intelligente, coraggioso, poiché soffrì di epilessia per sessant'anni ma non cessò mai di lavorare e lottò contro Hitler».

Forse Frida si veste da uomo per essere come suo padre, al quale si sente molto più affine che a sua madre. Anche se molto presto comincia a coltivare il sogno di un amore assoluto, che non ha paura di nulla, non conosce ostacoli e convenzioni, e che investe con la sua marea passionale tanto l'anima quanto il corpo. Ha sedici anni quando la sorella secondogenita, che si chiama Matilde come la madre ma ha tutt'altro carattere, decide di fuggire di casa con il suo amante. Vuole nascondersi con lui a Veracruz e le chiede aiuto. Ricorda: «Le aprii la finestra del balcone e poi la chiusi come se non fosse successo niente». Frida invidia il coraggio e la furia amorosa dell'altra, che scompare da casa per quattro anni, provocando un silenzio contrito da parte del padre e l'indignazione irremovibile della madre.

Intanto Frida ha preso una decisione: da grande farà il medico. Vuole conoscere i segreti del corpo, anche del suo corpo con il quale, dopo la malattia al piede, non ha buoni rapporti. Per questo chiede ai genitori di iscriverla all'Escuela Nacional Preparatoria, una scuola piuttosto elitaria destinata a chi andrà all'università. Guillermo, malgrado le difficoltà economiche, l'appoggia: delle ragazze Kahlo sarà lei l'unica destinata a una professione. Quando, nello stesso anno della fuga amorosa della sorella, comincia a frequentare l'elegante istituto di Calle Argentina, nel centro della città, gli studenti iscritti sono circa duemila: tra questi solo trentacinque sono ragazze. Frida però deve smettere gli abiti maschili. In quell'incerto periodo della sua vita, sul quale incombono la tragedia e l'amore, deve adottare un

abbigliamento neutro, la gonna e la camicetta delle studentesse.

Se la rivoluzione del 1910 non ha portato grandi benefici economici né giustizia per i contadini e i lavoratori, ha invece scatenato un notevole cambiamento culturale e intellettuale. In primo luogo la rivalutazione dell'arte precolombiana, l'arte dai colori violenti delle divinità degli indios, le figure dei loro culti, le maschere, gli animali fantastici, le immagini del regno dei morti. Allo stesso modo è rivalutata l'arte popolare, che aveva creato forti legami tra la religione antica e il cristianesimo in una ricca osmosi devozionale: l'arte dei *retablos*, gli ex voto in cui, nel piccolo spazio di una lamina di metallo, vengono raccontati la disgrazia e il miracolo. Così come sono riscoperte e apprezzate le figure bislacche, ironiche o macabre, disegnate nelle *pulquerias*, le osterie da tre soldi dove si vende il *pulque*, l'antico liquore bianco inebriante degli aztechi. La capitale messicana negli anni Venti è una città aperta ed effervescente, nella quale si ritrovano tutti coloro che sono in cerca di novità e di emozioni, gli avventurieri, i viaggiatori, gli artisti. In pittura la novità ha un nome preciso: i *murales*, i grandi affreschi che con uno stile libero, arcaizzante e popolare devono divulgare la storia passata e le speranze future, la realtà, l'utopia e la lotta contro il potere. Un ministro li sostiene, José Vasconcelos, avvocato e filosofo, e un artista ne è il massimo e più energico interprete, Diego Rivera.

Tutto in Diego Rivera è eccessivo: è alto più di un metro e ottanta e pesa centocinquanta chili. «La sua enorme pancia, liscia e tesa come una sfera, riposa su gambe forti, colonne bellissime, che finiscono nei grandi piedi», racconterà un giorno Frida, per poi paragonarlo a «un essere antidiluviano dal quale emerge, dalla vita in su, un esemplare di umanità a venire». Anche la sua personalità è eccessiva, molti lo ammirano e lo amano, le donne soprattutto, altri lo detestano. È un seduttore, un affabulatore e secondo alcuni un formidabile opportunista assetato di pubblicità. È tornato in Messico nel 1921 dopo quattordici anni in giro per l'Europa. In Spagna e in Italia, ad ammirare i grandi maestri del passato, ma soprattutto in Francia, a conoscere i nuovi maestri dell'avanguardia. A Parigi è diventato amico di Picasso e, insieme alla giovane compagna che gli ha partorito un figlio morto l'anno dopo, la russa Angelina Beloff, per un po' ha diviso la quotidiana miseria con Amedeo e Jeanne Modigliani. Ha resistito, con il suo formidabile appetito di vita, alle cupezze degli anni della prima guerra mondiale, divorando il poco cibo che trovava, le novità artistiche e le donne che impazzivano per lui, tra cui un'altra russa, la bionda e fragile Marevna Vorobev, che al momento dell'addio, dopo avergli messo al mondo una figlia, gli ha piantato una coltellata nel collo.

Questo mostro preistorico, che secondo Frida ogni donna vorrebbe cullare

come un neonato, è anche un formidabile lavoratore, nessuna impresa lo spaventa. La studentessa Kahlo lo vede per la prima volta mentre sta dipingendo un grande affresco nell'Anfiteatro Simón Bolívar dell'Escuela Preparatoria. Senza smettere di lavorare parla affabilmente con chi lo viene a visitare, e con le donne bellissime, tra cui sua moglie Lupe Marín, che gli fanno da modelle e da assistenti. Frida giura di aver detto già allora alle amiche che un giorno avrebbe avuto un figlio dal grande Rivera. Anche Diego l'ha notata tra le altre collegiali: «Aveva una dignità e una sicurezza di sé del tutto inusuali e negli occhi le brillava uno strano fuoco».

Forse vero, forse falso. Entrambi prendono presto l'abitudine di barare con i ricordi, e di costruire la memoria solo con gli elementi che edificano la loro leggenda. Ma un incontro fatale c'è davvero, pochi anni dopo. Intanto, però, la vita di Frida è profondamente cambiata.

Il 17 settembre 1925, mentre sta tornando a casa dal centro della città, un tram tampona l'autobus su cui sta viaggiando. L'urto è violentissimo, e una sbarra di ferro le trapassa il bacino. Lì per lì né lei né il suo accompagnatore, Alejandro Gómez Arias, un compagno di scuola che è il suo fidanzato del momento, si rendono conto della gravità dell'incidente. Ma all'ospedale non sanno neanche come curarla: la ragazza ha undici fratture alla gamba destra, due fratture alla spina dorsale e due al bacino, oltre a gravi traumi a stomaco, vescica e vagina. «Ho perso così la mia verginità» commenta Frida. I due mesi che passa in ospedale sono la prima tappa di un lungo viaggio di sofferenze, ricoveri, interventi chirurgici. Quando esce il suo corpo è cambiato ma, a dispetto di tutto, la sua voglia di vivere e la volontà di non arrendersi alle offese della vita sono ormai inattaccabili.

Frida e Diego si incontrano di nuovo nel 1928. Lei a quell'epoca ha già cominciato a dipingere. Quando è tornata a casa dall'ospedale ed è dovuta restare a lungo confinata nel letto, per alleviare la sua solitudine il padre le ha costruito un cavalletto su un disegno fatto dalla madre Matilde. Così la ragazza passa il tempo dipingendo. È un faticoso passatempo, quel lavoro al cavalletto, ma alla ragazza piace: prima dell'incidente Guillermo l'aveva mandata a lezione di disegno da un amico, il pittore Fernando Fernandez, lezioni che lei aveva seguito con molta passione, forse infilandosi anche nel letto dell'artista, tanto da provocare una rottura col fidanzato, Alejandro Gómez Arias. Ma anche con Alejandro la ragazza ha avuto modo di appassionarsi alle vicende dell'arte nuova. Alla Escuela Preparatoria gli studenti più vivaci hanno formato un gruppo che si interessa all'avanguardia europea e ai suoi interpreti. Frida non sa ancora che diventerà davvero una pittrice, ma quando si riprende dall'incidente comincia a frequentare il gruppo degli artisti, rivoluzionari in arte e in politica, che animano i giorni e

soprattutto le notti di Città del Messico.

Conosce Rivera a casa di Tina Modotti, di cui è diventata amica. La bella fotografa italiana è comunista e milita nella politica più accesa. È l'amante del fotografo americano Edward Weston, con il quale è arrivata dagli Stati Uniti, ma ha anche una relazione con il rivoluzionario cubano Julio Antonio Mella, che sarà assassinato nel 1929. A quell'epoca il Messico è terra di continue scoperte e di esperimenti sociali. Dagli Stati Uniti sono giunti antropologi, scrittori e giornalisti, che studiano il folclore messicano in tutte le sue manifestazioni, cercando le tracce delle antiche popolazioni e dei loro costumi e usi sopravvissuti. Anche l'amore è un esperimento in cui si intrecciano legami complicati. Tina ha una relazione con Diego, comunista come lei, e lo presenta a Frida. Lui le ritrae entrambe negli affreschi a cui sta lavorando nel Palazzo dell'Educazione. Ora Frida ha di nuovo cambiato vestito per seguire le idee dell'esuberante e determinata Modotti, porta vestiti sbrigativi da militante, utili per manifestare in piazza. Diego la immortalava con indosso una camicia rossa da uomo con una stella rossa sulla tasca, mentre distribuisce armi ai guerriglieri accanto a Tina, che consegna munizioni. Dicono che Diego la chiamasse «faccia di cane» e che lei gli replicasse «faccia di rana». I lavori per il murale vanno avanti per tutto il 1928. Il 21 agosto 1929 faccia di cane e faccia di rana si sposano.

Diego Rivera si è sposato. Mercoledì scorso, nel vicino centro di Coyoacán, il *discutido pintor* ha contratto matrimonio con la signorina Frida Kahlo, una delle sue discepole. La sposa, come potete vedere, indossava abiti da passeggio molto semplici e il pittore Rivera era vestito *de Americana* e senza panciotto. La cerimonia è stata semplice e senza pretese: celebrata in una atmosfera molto cordiale e in tutta modestia, senza ostentazione e senza pompa. Dopo il matrimonio i *novios* hanno ricevuto le congratulazioni di pochi amici intimi.

Così il giornale di Città del Messico «La Prensa» dava notizia delle nozze del «discusso pittore» che vestiva alla americana, cioè con un abito a giacca, ma senza il panciotto dei gentiluomini messicani, forse poco adatto alle dimensioni del suo ventre. Le cose però non stanno proprio come le racconta la cronaca giornalistica. Quando Diego, che di matrimoni alle spalle ne aveva già due (la povera Angelica abbandonata di là dall'oceano, e la furente Lupe Marín che gli aveva dato due figlie prima del divorzio), chiede la mano di Frida, a casa Kahlo si scatena una tempesta di opposti sentimenti. L'uomo è una celebrità, molti dicono che sia anche milionario e in famiglia c'è bisogno di denaro. Il pittore è generoso, mentre frequenta i futuri suoceri come il più

serafico dei fidanzati comincia a sborsare denaro per sistemare le finanze familiari e anche l'abitazione di Coyoacán, sempre più dissestata. Ma al momento delle nozze il colpo d'occhio della coppia è strano agli occhi di Matilde, di Guillermo e delle sorelle: vicina a quell'uomo grande e grosso e di vent'anni più vecchio, Frida, che non arriva a un metro e sessanta di altezza e pesa quarantanove chili contro i centocinquanta di lui, sembra una farfalla o una piccola creatura fiabesca sul punto di svanire. Quanto alla cordialità, nella festa matrimoniale non tutti la esprimono. Il giorno dopo girano voci che Lupe, la bellissima seconda moglie di Rivera, nel bel mezzo del ricevimento si sia avvicinata alla sposa e sollevandole la gonna abbia urlato agli invitati: «Vedete questi due stecchi? Queste sono le gambe che ora Diego si ritrova al posto delle mie». Lui non si era scomposto alle parole di «bocca di tigre», come chiamava l'ex coniuge, ma alla fine della festa era così ubriaco che aveva cominciato a sparare in mezzo alla strada...

Voci, chiacchiere dei pettegoli. Ma la leggenda di Diego e Frida è cominciata, e la festa di matrimonio non è che un pittoresco assaggio di quello che sarà per vent'anni il loro ménage coniugale.

Per Frida il matrimonio è più della felicità sentimentale, è una resurrezione, l'inizio di una nuova vita. Per lei Diego è un mostro fatato da cui emana un'atmosfera d'amore, il mondo che suo marito immagina, dirà un giorno, «è una grande festa alla quale ogni essere, dagli uomini alle pietre, dai soli alle ombre, partecipi e contribuisca con la propria bellezza e potenza creativa». In mezzo a scenate, furori di gelosia, tradimenti reciproci, separazioni e ricongiungimenti Frida vorrà vivere sempre in quella festa, nel desiderio senza fine che la unisce a Diego.

Per questa nuova vita servono abiti nuovi. La sua preparazione alle nozze è stata una vestizione, un rito. Può darsi che alla cerimonia civile abbia portato semplici abiti da passeggio, ma nelle foto che celebrano quel giorno Frida indossa i vestiti con cui da allora in poi sarà conosciuta nella sua leggenda. Forse la gonna gliel'ha prestata una cameriera, forse l'ha comprata al mercato, non si tratta però dell'occasionale scherzo di una ragazza ingenua. L'incidente, con le sue ferite e mutilazioni, ha messo a nudo il suo corpo. Deve sanarlo, ma non come hanno fatto i medici: i farmaci saranno l'arte e la magia. Frida conosce bene il grande movimento che si è creato attorno all'arte india e a quella popolare, il libro che ha scritto la reporter americana Anita Brenner, *Gli idoli dietro gli altari*, è molto discusso nel suo giro d'amicizie, dove circola anche la rivista «Mexican Folkways». Diego ama il mondo che è sopravvissuto alla furia coloniale, lei lo incamererà. Lo farà rivivere sulla sua stessa persona, e insieme proteggerà dagli sguardi malevoli come quelli di Lupe «bocca di tigre» la sua fragilità. La moda non c'entra, è roba per le sue

sorelle, con le loro sopracciglia depilate e arcuate come quelle delle dive di Hollywood e le vesti di satin leggero che sottolineano le curve del corpo. Lei invece, con quegli abiti di un altro tempo e di un'altra realtà, trasformerà il suo corpo piccolo, gracile e ferito nell'idolo colorato e ammaliatore che deve tenere a bada il mondo e incantare Diego. Una foto li ritrae nel giorno delle nozze: seduta accanto al gigantesco marito in piedi, Frida, avvolta in uno scialle, guarda severa l'obiettivo, immobile come la statua che lei stessa ha scolpito con la materia incerta della propria figura.

In Messico i dissidi ideologici sono all'ordine del giorno, specialmente nella sinistra, dove tutti – rivoluzionari, anarchici, moderati, comunisti – sono l'un contro l'altro armati, e non solo per modo di dire. Diego è al centro delle tensioni e dei conflitti, ma è un uomo «entusiasta della vita e, allo stesso tempo, sempre insoddisfatto», dice sua moglie, e le sue contraddizioni non la turbano. Così non si stupisce per quello che Diego annuncia pubblicamente pochi mesi dopo le nozze. I testimoni sostengono che Rivera, arrivato nella sede politica comunista, abbia tirato fuori dalla cintura una grossa pistola, l'abbia appoggiata sul tavolo e coperta con un fazzoletto pronunciando a voce alta e ferma queste parole: «Io, Diego Rivera, segretario generale del Partito comunista messicano, accuso il pittore Diego Rivera di collaborare con il governo piccolo borghese del Messico». L'accusa che si rivolge è di aver collaborato agli affreschi del Palazzo Nazionale, pertanto «il segretario generale del Partito comunista, Diego Rivera, deve espellere dal Partito comunista il pittore Diego Rivera».

Mentre il partito celebra le sue agitate cerimonie, nelle strade si spara. Proprio all'inizio del 1929 l'amante di Tina Modotti, Julio Antonio Mella, leader del movimento cubano dei lavoratori, viene assassinato. Omicidi e repressione chiudono quel decennio effervescente che sono stati gli anni Venti messicani, molti artisti sono sospettati o arrestati, e per chi si salva la vita è difficile. Dei compagni muralisti di Diego, José Clemente Orozco si è trasferito negli Stati Uniti nel 1927, David Alfaro Siqueiros viene arrestato. Diego invece pensa al suo lavoro: non solo collabora con il governo, ma è in combutta professionale con certi *gringos* miliardari che vivono in Messico. Intanto, però, progetta di passare la frontiera: nel novembre 1930 i coniugi Kahlo-Rivera lasciano il Messico e approdano a San Francisco. Ma Frida non si limita a fare la moglie del grande artista. Ora dipinge regolarmente. Il 12 febbraio 1931 è di buon umore nella sua nuova vita americana e scrive a un'amica: «Ho finito sei quadri che non sono niente male».

Quando ha conosciuto Diego, gli ha mostrato i suoi primi lavori e l'uomo l'ha benevolmente incoraggiata, benché fosse evidente che la ragazza stava

ancora cercando la sua strada. Tra questi c'era un autoritratto, il primo o uno dei primi conosciuti della lunga serie che Frida realizzerà nel corso della sua vita e che costituisce più di un terzo della sua opera. Ma nell'*Autoritratto con vestito di velluto* l'artista non stava soltanto cercando la sua strada artistica, stava cercando anche se stessa.

Quella bella ragazza dall'aria aristocratica e dall'abito elegante, infatti, è solo una lontana antenata della figura femminile che sarà al centro della pittura di Kahlo, un corpo forte e sofferente, talvolta seducente, talvolta martoriato, sempre esposto e pronto alle metamorfosi simboliche che gli sono necessarie per esprimere ciò che l'artista vuole che esprima: non la bellezza, la grazia, l'eterna femminilità, ma i sentimenti più profondi, le emozioni, le passioni, i dolori, la tempesta degli stati d'animo. E sempre disposto a rivelare anche tutto ciò che di una donna e del suo corpo si tace e si nasconde: le lacrime, il sangue, il ventre dilatato della maternità e il feto che nutre, il parto, il latte, l'aborto, le ferite. Frida vuole rappresentare la vita di una donna come non è mai stata conosciuta, e la racconta attraverso l'unica fonte di garanzia che può avere, l'unica fonte attendibile: se stessa. Quando raggiunge la sua vera cifra artistica, la gentile *señorita* dall'abito di velluto scompare. Altra è l'immagine dei suoi quadri: il proprio corpo messo a nudo, il volto sempre serio, severo, mai l'ombra di un sorriso, come se Frida pensasse che sotto la mano maschile le donne abbiano sorriso troppo in pittura. Ora è il tempo della verità, il tempo del corpo rivelato come corpo di dolori, della passione che si trasforma in *passio*, in un patire che è l'altra faccia del piacere. Il suo fisico malato la ispirerà, con le continue ospedalizzazioni, i busti di gesso e di acciaio, i rigidi corpetti, le protesi, le lunghe degenze che sono come una discesa agli inferi, gli inferi di se stessa.

Quando arriva a San Francisco, lontana da casa e lontana dalla sua giovinezza, dalla famiglia, dagli amici, ormai sola con Diego, Frida è pronta a sfidare l'uomo che ama non soltanto con il suo piccolo corpo cagionevole e con la furia della sua passione, ma anche con la pittura. Diego l'ha ispirata grazie alla sua iperbolica e multiforme personalità, al suo appetito onnivoro e alla sua cannibalesca gioia di vivere. Le ha fatto scoprire nuovi spazi al di là dei confini di Coyoacán, e anche tempi remoti e mitici attraverso le sculture, le maschere, i gioielli, gli amuleti della collezione di antichi reperti precolombiani che va realizzando, l'ha messa in contatto con la più vera natura del Messico, l'ha introdotta al culto dei morti che non è che l'altra faccia, in quelle terre bruciate dal calore e dalla violenza, del culto dei vivi, con gli scheletri che animano le feste popolari e con le statue di Giuda soggghignante che i *juderos* offrono per tenere desti gli spiriti delle case. Ma la pittura di Frida sarà sempre diversa da quella di Diego: a lui il racconto della

storia, la lotta degli uomini contro il potere e gli imperi e il capitale, la forza dei lavoratori, oppure l'esaltazione della bellezza muliebre portatrice di piacere e di pace. Tutto il mondo pittorico di sua moglie sarà invece rivolto all'interno degli esseri umani, il folclore dei suoi quadri, gli scheletri, le maschere, i travestimenti della morte non saranno altro che un modo per raccontare l'agitato continente sommerso che ogni uomo, ma soprattutto ogni donna, racchiude in sé. Frida sarà definita surrealista, ma lei vuole raccontare la realtà interiore, quell'altrove così importante che agita la vita e che gli individui si ostinano a non vedere.

La donna giace nuda su un letto di ferro, dal suo corpo partono fili come estensioni di vene che la collegano a figure fluttuanti nell'aria, un fiore di orchidea, una chiocciola deforme, un misterioso orifiamma. Un'altra apparizione, poi, proprio sopra alla figura sdraiata: è il feto di un bambino, eretto e compatto come un idolo arcaico. Il dipinto occupa la piccola superficie di una lamina di metallo, le stesse che il popolo messicano utilizza per gli ex voto. L'opera si intitola *Ospedale Henry Ford*, l'ospedale di Detroit dove il 4 luglio 1932 si è interrotta, dopo quattro mesi, la seconda gravidanza di Frida.

Prima di partire per gli Stati Uniti, a Cuernavaca, dove Diego stava lavorando, aveva già subito un aborto. Stavolta crede di farcela a diventare madre. I suoi sentimenti però sono confusi, desidera e insieme teme la maternità. Ancora più confuso è il suo corpo: il bacino, malandato dopo l'incidente, non sembra adatto alla gravidanza neanche ai medici, che stentano a capire cosa sia meno rischioso per la sua salute. A Detroit, dove sono arrivati dopo San Francisco e dopo un breve ritorno in Messico e un passaggio a New York, Rivera ha scoperto la grande industria americana, le fabbriche, gli altiforni e ne è rimasto affascinato. Vuole dipingere «la grande saga della macchina e dell'acciaio» e cantare quei lavoratori della modernità che patiscono la miseria e sperano nel riscatto in modo molto diverso dai messicani. Frida invece è molto sola, come scrive a un medico che ha conosciuto in California, il dottor Leo Eloesser, che è diventato un amico fidato e il confidente delle sue paure. Anche stavolta non ce la fa a diventare madre, dolori, sanguinamenti e poi il ricovero. Poco più di un mese dopo completa una litografia, l'unica opera a stampa della sua carriera, intitolata *Frida e l'aborto*. Al centro, una figura di donna eretta è nuda, due grosse lacrime le scendono dagli occhi, nel ventre si annida un bambino, ma, come nel *retablo*, il nascituro-idolo è anche fuori di lei, separato e lontano dal corpo materno, cui lo unisce un filo attorcigliato lungo una gamba della madre mancata. La donna ha tre braccia, il terzo braccio regge una tavolozza.

Dall'utero cadono gocce di un altro liquido, forse sangue. Di lato la luna si unisce al pianto della donna con lacrime copiose.

È la prima volta che un'artista rappresenta l'aborto. Con queste opere dedicate alla sua maternità interrotta Frida ha messo a punto la pittura che le interessa, quella che racconta contemporaneamente l'interno e l'esterno, l'interno del corpo e ciò che gli accade esteriormente, e che svela nelle tonalità del colore, nei simboli, nello spiazzante assemblaggio di oggetti incongrui e minacciosi, le passioni che nascostamente si accendono. La pittrice non riuscirà ad avere il figlio di Diego che sognava da ragazzina, ci sarà un terzo aborto nella sua vita, ma continuerà a indagare nelle sue opere il tema della maternità, la maternità desiderata, la maternità sognata, sanguinosa e impossibile, dipingendo delle natiività al rovescio: i suoi ex voto raccontano la disgrazia ma non il miracolo. È una madre dal doppio volto quella che la occupa e la tormenta, che l'affascina e la spaventa, come nel quadro con la balia india che abbraccia e nutre e si nasconde dietro la maschera nera della morte. Più tardi si dedicherà affettuosamente ai figli degli altri che le sono vicini, le due ragazze di Diego e Lupe e quelli delle sue sorelle, ma fino alla tarda maturità rimpiangerà i suoi figli non nati. Nel 1944 scrive nel suo diario: «I bambini sono i giorni e qui è dove io finisco».

Diego e Frida vivono in modo diverso l'esperienza degli Stati Uniti. Diego lavora senza tregua ai suoi *murales*, è affascinato da ciò che lo circonda e dai soldi che guadagna. Frida fa amicizia con difficoltà, Detroit le sembra «un paesotto meschino», ma tornata in Messico a settembre perché è morta la madre, scrive a Diego: «La casa senza di te non ha senso». Quando rientra nella città americana e appare a Diego devastata dal lutto, si mette subito a dipingere e completa un quadro che sembra dedicato a se stessa e insieme alla madre morta, *La mia nascita*. È un'altra piccola lamina dipinta a olio: al centro una donna stesa su un grande letto coniugale, con la testa e il busto coperti da un lenzuolo, sta partorendo. La testa che esce dal suo corpo, circondata dal sangue, è quella di una donna adulta. Anche questo è un ex voto particolare: è l'immagine di un incubo.

Quando arrivano a New York, dove Diego è stato invitato a dipingere un murale con immagini diverse del lavoro in America – da Wall Street agli operai – per il nuovo Rockefeller Center, i fantasmi della maternità si allontanano e l'umore della pittrice migliora. Frida ormai ha adottato stabilmente i costumi messicani e lo stupore delle persone che incontra la diverte. La sofferenza, anziché diminuirla, ha aumentato quell'ironia, certe volte un po' nera e macabra, con cui contempla il mondo, gli individui, le situazioni. Non ha voglia di lavorare, va in giro per negozi e soprattutto le

piace andare al cinema. S'innamora del film surrealista di Jean Cocteau *Il sangue di un poeta* e torna a rivederlo la sera stessa trascinandolo Diego, che dopo quindici ore di lavoro si addormenta non appena si siede, ma ama anche le storie di Tarzan e dei gorilla. Si diverte a prendere in giro i giornalisti affascinati dalla strana coppia formata da lei e suo marito. Un giorno un cronista le chiede cosa fa Mister Rivera nel tempo libero, e lei senza esitare gli risponde: «L'amore». Va ai cocktail a cui la invita la moglie di Nelson Rockefeller, il miliardario che ha ingaggiato Diego per gli affreschi del murale del suo centro di fronte all'entrata principale della RCA. Ma la sua insofferenza per i *gringos*, che amano solo gli *important people* e i loro «dannati parties», si riaccende quando l'opera di Rivera è contestata dal suo stesso committente. Rockefeller non ha apprezzato che il pittore abbia raffigurato il leader dei lavoratori con le sembianze di Lenin, così paga il dovuto e congeda l'artista. A New York qualcuno difende Diego, qualcuno lo attacca, comunque pochi mesi dopo il murale viene eliminato.

Malgrado l'affaire Rockefeller e la delusione, Rivera vorrebbe restare a New York, dove ha comunque molti estimatori e il denaro abbonda, tornare indietro gli sembra un vero e proprio regresso. Ma Frida non è d'accordo, scrive agli amici che non vede l'ora di rientrare in Messico e dipinge la sua nostalgia in un quadro dove ancora una volta è l'abito a parlare per lei: *Il mio vestito è appeso là*. Nell'opera l'abito da *tehuana*, con il suo corpetto color magenta e la gonna svolazzante, è appeso a una corda da bucato sullo sfondo di una bizzarra, ironica e cupa New York City. C'è l'abito ma lei non c'è, nel mondo americano non le sembra di esistere. Il 20 dicembre 1933, con i biglietti comprati grazie a una colletta fatta dagli amici perché sono rimasti senza soldi, i coniugi Rivera si imbarcano sulla nave *Oriente* che li riporterà a casa.

Quando torna a Città del Messico, malgrado le sofferenze fisiche patite, il corpo di Frida ha assunto quell'aspetto che alla fine del Ventesimo secolo ne farà un'icona della moda: la dea di un'eleganza fantasiosa, di una bellezza anticonformista, di una grazia inaspettata e delle sopracciglia unite.

Negli Stati Uniti l'abito da *tehuana* è stato fotografato e pubblicato su importanti riviste di moda, anche se soltanto Frida sa che non è un abito qualsiasi del folclore messicano, ma quello delle matriarche di Tehuantepec, che sono le protagoniste della vita pubblica, reggono i commerci e dominano la vita sociale affermando la loro libertà e la loro non sottomissione agli uomini. Ma a dotarla del suo singolare fascino non sono solamente i vestiti del suo guardaroba messicano, con la loro precisa simbologia di colori, tra cui spiccano il magenta, quel rosso violento che ricorda il sangue rappreso, e il

verde tenue, che è il colore dei fantasmi. Anche il suo maquillage è sorprendente. Non è una maschera, Frida sta bene attenta a dosarne gli ingredienti. È il suo modo di presentarsi al mondo, il modo in cui vuole essere guardata: il viso è la sua tela privata, il beauty-case una speciale tavolozza. Per questo, dopo la morte di Frida, accanto alle lettere, alle migliaia di foto, ai suoi oggetti, alle bambole e naturalmente ai quadri, Diego conserverà anche gli strumenti e i materiali del suo make-up, considerandoli una testimonianza d'arte.

Alla fine della sua adolescenza, Frida non pensava di essere bella. Suo padre la fotografa con amore proprio l'anno dopo l'incidente: non porta più i pantaloni, indossa un elegante abito di raso scuro e ai piedi ha delle scarpette col tacco, ma il viso è quello di un ragazzino imbronciato. Lo pensa anche lei: «Ho i baffi, e in generale somiglio a un uomo». Ma di sé, nella sua scontrosa giovinezza, c'è qualcosa che apprezza: «Quello che amo del mio viso sono le sopracciglia e gli occhi». A parte questo, non le piace niente.

Da adulta le sopracciglia e gli occhi sono al centro della sua attenzione quando si trucca, ma impara a valorizzare anche il resto del suo piccolo viso spigoloso. Tra gli oggetti del maquillage c'è la crema Pond's, quell'unguento che nel 1846 era stato inventato su una base di hamamelis da un farmacista americano per curare tagli e piccole ferite, ed era diventato poi, nel Novecento, anche fuori dai confini degli Stati Uniti, uno dei primi prodotti di bellezza alla portata di tutti. Frida spalma la crema sul suo viso dove non mette cipria, neppure quella raffinata che le offre con ammirazione Helena Rubinstein, collezionista delle sue opere. A un'amica degli ultimi anni di vita, la studentessa di psicologia Olga Campos, capitava ogni tanto di assistere alla cerimonia del suo maquillage, che doveva essere un sapiente intreccio di natura e artificio: «Aveva un certo talento per truccarsi ottenendo un look naturale, e passava molto tempo per arrivare a questo risultato. Era sempre truccata e preparata, anche quando non aspettava visitatori».

Alle sopracciglia dedica una cura particolare: usa una matita della Revlon color ebano per sottolinearne il tratto, e non solo non le depila, ma cerca anche di rinforzarle con un prodotto chiamato Talika, che era stato creato a Parigi dopo la prima guerra mondiale per facilitare la ripresa dei peli sulle bruciature riportate dai soldati. Diego le chiama «le ali del merlo», Frida se ne occupa quotidianamente perché siano spesse e vistose. Nella Casa Azul ci sono specchi dappertutto, anche sopra al letto della pittrice, e lei rivolge spesso lo sguardo al suo viso, come si cerca la figura di un amico, ma anche come si controlla che non ci sia un nemico nei paraggi. Mette con cura anche un rossetto Revlon rosso carminio, che qualche volta sostituisce con un rosso arancio. Ha una polvere di un rosa acceso per colorare le guance e ravvivare

la sua carnagione olivastra e spesso pallida. Ha molti smalti di varie sfumature, dallo scarlatto al rosa intenso, e una vasta collezione di profumi. Invece nessuna matita per gli occhi: i suoi occhi a mandorla, color nocciola, devono spiccare nel loro naturale fulgore e illuminare l'insieme del viso. Dedica molto tempo del suo rituale di bellezza ai capelli. Ogni mattina li tira all'indietro, appiattendoli sulla testa e fermandoli con piccole mollette, poi li intreccia e li orna con fili di tessuto colorato o di lana e fiori piccoli e grandi, sempre diversi, che prende dal suo giardino. Ogni sera, attentamente, ripete l'operazione alla rovescia.

Col passare degli anni i colori del maquillage si fanno più forti e intensi, Frida usa il trucco anche per combattere il peso del tempo. La prima ispirazione per quell'aspetto che si rifà all'antico folclore messicano gliel'ha data Diego, con la sua passione per gli indios, per il popolo e per le piccole sculture della devozione arcaica. Poi ha trovato un altro mentore, ma stavolta nel mondo più sofisticato della moda newyorkese. È il suo amante Nickolas Muray, con cui ha una relazione altalenante che si stringe e si allenta per quasi un decennio, lungo tutti gli anni Trenta.

L'apice del loro rapporto è durante il soggiorno di Frida a New York nel 1938: Muray è un abile pioniere delle foto policrome, studia gli effetti del colore e, lavorando per «Vogue» e per «Vanity Fair», è abituato ai maquillage vistosi del momento, conosce le dive e le loro maschere illusionistiche, sa come trasformare con la macchina fotografica le modelle in idoli sofisticati delle creazioni dei grandi sarti. Scatta molti ritratti a Frida, ne esalta la bellezza, e per farlo le chiede di accentuare il trucco: più fiori sgargianti nei capelli, tonalità arancio per smalto e rossetto e un rosa più intenso sulle guance. Tutti quei colori donano luce agli occhi della pittrice, insieme ai tanti gioielli di cui è ricoperta come le antiche sculture che suo marito colleziona e le statue della Vergine che gli ispanici venerano. Muray li mette in mostra: sempre orecchini pendenti, talvolta diversi da un orecchio all'altro, grandi collane indiane oppure catene d'oro intrecciate intorno al collo sottile, anelli con pietre vistose, braccialetti d'argento a fascia. È l'immagine di Frida che passa alla storia della moda.

Benché sia stata a lungo malata e invalida, gli strumenti del suo maquillage saranno trovati in perfetto ordine dopo la sua morte nel bagno della Casa Azul, insieme ai tanti medicinali che le servivano per cominciare la giornata e per addormentarsi la notte, e anche ai relitti di quei busti che fin da ragazzina avevano dovuto sostenere la sua colonna vertebrale colpita nell'incidente che aveva segnato la sua difficile giovinezza.

La gioia di Frida per il ritorno in Messico non dura a lungo. Hanno appena

traslocato nella villetta che Diego si è fatto costruire nel quartiere di San Ángel, quando Frida si accorge di essere di nuovo incinta. Fin dai tempi della malattia infantile al piede, Frida ha imparato a investire la vita dell'onda di una passione che riguarda allo stesso modo la gioia e il dolore, la medesima passione con cui racconta nei quadri le sue più difficili e misteriose esperienze. Più tardi ha trovato una nuova e più profonda ispirazione vitale in una delle sculture precolombiane che colleziona Diego: la Tlazolteotl, la dea della terra e della fecondità. L'antica creatura sacra ha i capelli intrecciati come i suoi, un gioiello al collo come lei, la sua stessa serietà d'espressione. Porta nel corpo la vita e la morte. Ma ora la partita tra la vita e la morte si gioca nel corpo della donna, non in quello eterno della dea. Frida non riesce a portare a termine neanche questa gravidanza.

La mancata maternità non è il solo dolore del terribile 1934: nell'estate scopre che Diego ha una relazione con Cristina, la sorella più amata. Lui le oppone la logica dei maschi messicani, non capisce perché la faccia tanto lunga, con Cristina è andato a letto due o tre volte... Per Frida è «una doppia pena», come scrive a una coppia di amici americani, non può considerarlo un capriccio sentimentale. «Mi sento perduta» scrive ancora. Tutti sanno cosa significhi Diego per lei, e Cristina è la più cara, la più vicina tra i suoi familiari.

Decide di lasciare la nuova casa di San Ángel, prende con sé la scimmia preferita delle tante con cui lei e il marito coabitano e si trasferisce in un appartamento nel centro di Città del Messico. La capitale in quei giorni è allegra, è salito al governo il carismatico Lázaro Cárdenas, che ha ripristinato la libertà di sciopero, avviato delle riforme per la proprietà della terra e per la scuola e lanciato un programma di democrazia che dovrà risollevare il paese. Ma nell'appartamento di Avenida de los Insurgentes la malattia della solitudine soffoca Frida, che non dipinge neanche un quadro.

Poi, nel 1935, è pronta per l'opera che racconta il suo dolore. Sembra che l'abbia ispirata un fatto di cronaca, uno dei tanti omicidi di una donna da parte di un uomo. In Messico è così: gli uomini uccidono le donne per gelosia, per vendetta, per stupro, per sbarazzarsene. In questo caso l'assassino, che aveva accoltellato ripetutamente la moglie, in tribunale si era mostrato sorpreso che ce l'avessero con lui, e aveva detto che si era trattato solo di «qualche piccola punzecchiatura». Nel quadro di Frida uno striscione svolazzante come un festone reca proprio queste parole: «UNOS CUANTOS PIQUETITOS!», al di sotto della scritta il colore dominante è il rosso, il rosso del sangue della donna morta stesa su un letto, il corpo nudo e coperto di ferite, e del sangue sul pavimento, sulla camicia bianca dell'uomo ritto accanto al letto, sul coltello che tiene in mano. La donna nuda sul letto, benché deformata dal dolore e

dalla morte, somiglia a Frida. Scrive a un amico di aver dipinto quel quadro perché si sentiva vicina alla vittima, perché lei stessa era stata sul punto di essere «assassinata dalla vita». Per Frida ora l'amore è una ferita, per la quale non sempre si muore, ma da cui non si guarisce. Si reca brevemente a New York, dove intreccia un'effimera relazione con lo scultore Isamu Noguchi. Ma niente la consola. Si taglia i capelli e quando torna in Messico capisce che, malgrado la sofferenza che quel legame le provoca, non può separarsi da Diego. «Ho capito che ti amo più della mia stessa pelle» gli scrive. Tutte le avventure di lui con le modelle, le assistenti, le buone amiche, insomma con ogni donna che gli capita a tiro, non contano, gli dice ancora. Se anche lui non ricambia il suo amore con la stessa intensità, in qualche modo la ama. «Non è così?» gli chiede. E poi: «Spero che sia sempre così e di questo mi accontenterò».

Anche stavolta nei quadri affida ai vestiti e alle metamorfosi del suo corpo il racconto del suo stato d'animo. Nel 1937 dipinge *Ricordo (o Il cuore)*. Il cuore non si vede, però, nel piccolo *retablo*: al centro c'è una donna vestita di bianco con una giacchetta dalle maniche vuote, le braccia sono altrove. Un braccio sbuca dal bolero di uno dei vestiti da *tehuana* di Frida, che ondeggia appeso a una stampella a sua volta appesa a una corda, perché dentro non c'è nessuno, e s'infilava nella manica vuota della donna in bianco. Più lontano ondeggia la tenuta di gonna e camicetta di Frida ragazzina, e un altro braccio si tende nel vuoto. La donna che ha perso gli abiti e le braccia ha il piede ferito, e i capelli dal corto taglio maschile. Per terra un gigantesco cuore genera torrenti di sangue.

Frida non è più la dea della terra anche in un altro quadro, dipinto nel 1940, dove il tema dei capelli tagliati, la perdita della femminilità, del fascino e dell'amore, è più esplicito: lei è seduta su una sedia con un abito maschile che le casca addosso, le forbici in mano. Tutt'intorno, a terra, le ciocche dei suoi lunghi capelli tagliati, inerti e ripugnanti reliquie di un tempo perduto. In alto le note e le parole di una canzone popolare: «Guarda che se ti amavo, era per i tuoi capelli. Ora che sei pelata non ti amo più».

Prima di posare a New York per i variopinti ritratti di Muray, Frida appare in un'altra fotografia, stavolta di gruppo. È una foto destinata non alle riviste di moda, ma alla storia. Frida è nel margine sinistro, dietro di lei c'è Diego e accanto una donna dall'espressione seria, forse perplessa, e dal vestito scuro e austero. Al centro dell'immagine, tra altri personaggi non identificati, due uomini molto noti: lo scrittore surrealista francese André Breton e Lev Trockij, il fondatore dell'Armata Rossa. Il rivoluzionario russo, in rotta con Stalin e braccato dai suoi emissari, è stato accolto in Messico dal presidente

Cárdenas grazie all'intervento di Rivera in suo favore.

Quando la nave *Ruth* è approdata il 9 gennaio 1937 nel porto di Tampico, l'esule ha spiegato risolutamente al comandante che non sarebbe sbarcato se non avesse visto facce amiche intorno a sé, temendo non senza ragione un agguato dei sicari staliniani. Quando finalmente lo hanno convinto a scendere, è rimasto abbagliato da una figura scorta nella motovedetta che avanzava nell'afa tropicale fino alla nave per portarlo a terra: una figura e un viso di donna diversi da quelli di tutte le donne che Trockij ha conosciuto nella sua vita.

È il viso di Frida, che è venuta ad accoglierlo in rappresentanza di Diego. Con i suoi abiti colorati, i gioielli, la strana acconciatura e quelle misteriose sopracciglia che rendono unico il suo volto, per il cinquantottenne fuggitivo Frida Kahlo è una visione. Se ne innamora come un adolescente e negli incontri o nelle lunghe passeggiate che lui e sua moglie Natalia, la donna perplessa della fotografia, fanno insieme alla coppia Rivera, le sussurra di nascosto parole appassionate, le infila bigliettini amorosi tra i libri o nella borsa, le dà appuntamenti segreti. Frida cede al piacere della seduzione e della sfida amorosa, anche se poi con le amiche lo chiama «il vecchietto» oppure «barbetta». O forse cede all'insistenza di quell'uomo perché sa che Rivera lo ammira e vede in lui l'immagine del rivoluzionario puro, che non ha accettato compromessi con il potere. Arriva anche ad acconsentire a qualche incontro segreto con il *viejito*, lontano dalla casa di Coyoacán dove i due coniugi russi sono ospitati.

È invece da Lupe Marín, l'ex moglie di Diego, che è alloggiato André Breton, venuto a incontrare Trockij e a discutere d'arte con Rivera, espulso dal Partito comunista messicano come lui è stato espulso da quello francese. Anche lo scrittore è incantato dalla pittrice, che subito iscrive tra le file dei surrealisti. Frida gli appare simile alle statue delle antiche divinità indie, o «come una principessa, adorna d'amuleti sulla punta delle dita», e la descrive come «una giovane donna dotata di tutte le capacità di seduzione e abituata a muoversi tra uomini di genio». Il fatto che Frida non abbia particolari attenzioni per lui e si diverta invece a flirtare con la sua bellissima moglie non lo scoraggia nella sua ammirazione. È convinto che nello spirito di Frida s'incontreranno politica e arte per dare vita alla coscienza rivoluzionaria.

Ma l'intreccio tra arte, amore e rivoluzione non dura a lungo. Tra Rivera e Trockij c'è una brusca e dura rottura, e Frida si congeda da lui donandogli un autoritratto: è vestita a festa, con un bell'abito rosso, rosa e bianco e un lungo scialle frangiato sulle spalle, nelle mani intrecciate stringe un bouquet di fiori e un biglietto in cui gli dedica l'opera «con tutto il mio affetto». Quando il rivoluzionario russo, che si era trasferito in un'altra abitazione di Coyoacán,

subirà un primo attentato, il 24 maggio 1940, Diego fuggerà negli Stati Uniti aiutato dall'attrice Paulette Goddard, che all'epoca viveva poco distante dalla casa del pittore a San Ángel. Si salverà così da ogni accusa allorché, il 20 agosto successivo, il sicario staliniano Ramón Mercader riuscirà ad assassinare l'esule. A quell'epoca i rapporti tra Frida e Diego stanno subendo una nuova metamorfosi.

Il 6 novembre 1939 Frida Kahlo e Diego Rivera hanno divorziato. L'8 dicembre 1940 si sposeranno una seconda volta.

Con chi si informa sul divorzio i due minimizzano. Dichiarano che si tratta di una formalità, di «una precauzione». È stato Diego a volerlo, e afferma con la sua consueta disinvoltura che questa decisione «aiuterà Frida a dare alla sua vita il migliore degli sviluppi possibili». Frida si limita a dire: «Non andavamo d'accordo». Naturalmente c'entra la gelosia, e le scenate che ne conseguono. Che Frida sia gelosa non è una novità, qualcuno sospetta che lo sia anche Diego, soprattutto dopo i viaggi di Frida a New York e a Parigi.

Per Frida il periodo che precede e segue il divorzio è uno dei più tempestosi, ma è anche straordinariamente intenso: lavora molto e realizza alcuni dei suoi quadri più noti e ammirati, partecipa a numerose esposizioni e ottiene riconoscimenti internazionali. Con Nickolas Muray ha conosciuto se non l'amore, perché Diego è sempre nel suo cuore, qualcosa che gli è molto vicino.

New York, nei mesi che la pittrice vi passa nell'autunno e inverno del 1938, è un frammento di felicità. La Galleria Julien Levy ha organizzato la sua prima personale, al vernissage l'ammirazione del pubblico si divide tra i quadri e l'artista, splendente come un'antica regina negli abiti e gioielli messicani. Muray la fotografa, la ama e la fa divertire: nel suo studio di MacDougal Street, nel Greenwich Village, ogni mercoledì sera si riunisce una piccola folla di amici tra cui la coreografa Martha Graham, una ricca protettrice delle arti come Gertrude Vanderbilt Whitney, artisti e scrittori quali Eugene O'Neill, T.S. Eliot, Jean Cocteau. Il suo gallerista la corteggia e la porta in giro per la città, anche se il piede malato e la spina dorsale le provocano una continua sofferenza. Levy entra in intimità con lei e la fotografa a torso nudo mentre si accinge a pettinarsi, sciogliendo e riannodando i capelli: «La preparazione dei capelli era una liturgia fantastica» racconterà incantato anni dopo. A gennaio Frida salpa per l'Europa, ma Parigi non le piace e detesta i parigini, contro i quali si scaglia, passionale nel turpiloquio come in tutto il resto, nelle lettere che manda oltreoceano: «nient'altro che merda», «maledettamente intellettuali», che passano le ore al caffè «in pettegolezzi stupidi», nient'altro che «puttane», che hanno

provocato l'avvento di Hitler e Mussolini...

Sul suo soggiorno parigino cronaca e leggenda si intrecciano. Dicono che gli intellettuali, specie quelli del gruppo surrealista, la trattassero con sufficienza, ma dicono anche che all'inaugurazione della mostra che tenne alla galleria Pierre Colle il pur riservato Kandinskij le avesse gettato le braccia al collo, Picasso le avesse regalato un paio di orecchini ed Elsa Schiaparelli, una delle grandi firme della moda francese, avesse creato il modello «Madame Rivera».

Quanto al vecchio amico Breton, non le va più a genio e nelle lettere a casa lo definisce un «*son of the bitch*», anche se continua a essere affascinata dalla sua bella moglie Jacqueline, che la porta a visitare il Louvre. Tra tutti predilige Marcel Duchamp, l'enigmatico maestro del Dada, la più estrema corrente del modernismo in arte, «l'unico a essere un vero uomo», che l'aiuta a organizzarsi e a reagire alle insidie parigine. Anche se non può sanare la sua salute malferma: a causa di una violenta infezione renale, dopo quelli messicani e americani, Frida sperimenterà pure gli ospedali parigini.

Nemmeno a Parigi i più importanti fotografi del momento si lasciano sfuggire l'occasione di ritrarla. Da sempre tra Frida e i fotografi, anzi tra Frida e la fotografia, c'è una relazione speciale. Un ritratto di Dora Maar la riprende in piedi con i suoi abiti del folclore, simile a un idolo, ma molti, come Edward Weston, sono attratti dal suo volto e dalla potenza della sua espressione. Altri ancora dalla forza che emana dal suo corpo sofferente, come Gisèle Freund che, due anni prima della morte, la ritrae sulla sedia a rotelle, lo sguardo intenso come quello di un'adolescente. Frida ha imparato a posare davanti agli occhi e all'obiettivo di suo padre, e dai primi ritratti in abiti maschili non ha mai cambiato posa o espressione. Guarda davanti a sé o inclina leggermente la testa, pensosa e un po' malinconica oppure severa e asciutta. Non sorride mai. Porta i suoi vestiti da dea popolana come se indossasse gli abiti di una statua votiva e, soprattutto, come se sapesse che quelle centinaia e centinaia di foto che le scattano faranno un giorno parte non solo della sua leggenda, ma anche della sua stessa opera. Lei si dipinge il corpo e il volto con i colori della sua pittura, si prepara allo sguardo del mondo come prepara quadri e *retablos*. Spesso posa davanti ai propri quadri. Muray la riprende davanti a una delle opere più famose, una di quelle cui il suo nome è stabilmente legato: *Le due Frida*. Il dipinto, una grande tela a olio, lo finisce proprio nei giorni in cui arrivano le carte del divorzio da Diego.

Non è vero che quel divorzio è una semplice «precauzione». E poi da cosa? Dalla loro passione violenta e distruttiva? In realtà, la separazione non è che un momento del lungo viaggio della loro labirintica unione, nella quale qualche volta Frida, qualche volta Diego si perdono e si disperano. Nel

periodo della separazione Frida ha dipinto opere drammatiche: una bambina con la maschera della morte, l'immagine del piccolo cadavere del figlio di una domestica addobbato per la sepoltura, una donna strangolata, in mezzo a figurine che ricordano le apocalissi di Hieronymus Bosch, al centro della sua vasca da bagno, con l'acqua coperta di ogni genere di relitti e apparizioni, compresi i busti dei suoi genitori. *Le due Frida* è un doppio autoritratto: una delle due figure femminili, vestita negli usuali panni da *tehuana*, ha in mano un medaglione col volto di Diego da cui parte una lunga arteria che si spezza nel grembo dell'altra, tutta vestita di bianco come per una festa. Le due sono sedute una accanto all'altra e si tengono per mano. La donna in bianco ferma il sangue che esce dall'arteria con una pinza chirurgica. Il cuore di entrambe è esposto, messo a nudo fuori dal corpo della *tehuana* come dentro al corpo della donna in abito elegante.

Nel corso del tempo le interpretazioni si sono accanite su questa immagine. Frida ha raccontato che da bambina, isolata a causa della malattia al piede, per sfuggire alla solitudine si era creata un'amica immaginaria, con cui compiva fantasiose avventure. Forse una delle due è lei, il suo doppio, che condivide la sua sorte in un momento di grande infelicità. O forse le due donne sono una l'elegante Frida di Diego, l'altra quella che lui ha abbandonato. Ma una doppia immagine compare altre volte nei quadri dell'artista, lei con la nutrice india, oppure lei stessa che si partorisce da un altro corpo, come se sull'esistenza femminile incombesse una inevitabile duplicità, una profonda separazione tra un'identità e l'altra, la donna segreta e la donna pubblica. È questa la forza del quadro: la donna nascosta e la donna visibile che si affiancano, esponendo il loro segreto legame.

Ma *Le due Frida* è anche la particolare versione dell'artista di un tema della più classica tradizione pittorica: Narciso alla fonte, nella quale si rimira come in uno specchio. Per Frida il corpo è sempre stato ambiguo. Da un lato il corpo ferito, spezzato e colpito nei suoi organi vitali, un corpo dolente e misero; dall'altro lato – l'altro lato dello specchio – il corpo splendente della mitica *tehuana*, il corpo meraviglioso che la superficie riflettente dell'arte rimanda. Su questo Narciso donna dal doppio volto è incentrata buona parte della sua pittura.

Il quadro è esposto con successo alla grande Esposizione internazionale surrealista che si tiene a Città del Messico nel 1940. In quello stesso anno Frida presenta le sue opere in importanti collettive a San Francisco e a New York, infine alla mostra *Women Artists* organizzata da Peggy Guggenheim, accanto ad artiste affermate come Georgia O' Keeffe e Leonora Carrington. Ma senza Diego non riesce a vivere, non contano le relazioni che con disinvoltura e certe volte con trasporto instaura con gli uomini che

l'ammirano, non contano i tradimenti di lui, le liti, le incomprensioni. Se la loro coppia va in frantumi, la vita di Frida è spezzata, nessun attrezzo chirurgico può arrestare il sangue che abbandona il suo corpo.

È la turbolenta congiuntura politica del momento a venire in aiuto della donna disperata. Dopo l'omicidio di Trockij, Frida è tra gli indiziati a causa dei rapporti complicati che suo marito ha avuto con lui. La situazione è aggravata dalla malferma salute della pittrice e dal fatto che ricorre sempre più spesso all'alcol per difendersi dalla depressione che il divorzio le ha provocato. Diego le chiede allora, tramite il vecchio amico dottor Eloesser, di raggiungerlo a San Francisco. L'invito del medico è sintetico e brutale: «Diego ti ama moltissimo e tu ami lui. Si dà però anche il caso, e tu lo sai meglio di me, che oltre a te Diego abbia due grandi amori: 1) la pittura; 2) le donne...».

Come sempre Frida non obbedisce che alle regole della sua passione, ignorando le convenzioni sociali e anche quelle coniugali. All'inizio di settembre vola in California e pone alcune condizioni alle nuove nozze: si sarebbe mantenuta da sola, con i guadagni del suo lavoro; lei e Diego non avrebbero più avuto rapporti sessuali. In una lettera a un amico scritta qualche giorno dopo il matrimonio esprime tutta la sua gioia e la serenità ritrovata: «Il mio cuore è sempre diviso tra la mia famiglia e Diego, ma certo è Diego che occupa la parte più importante e ora spero di trovarne una nel suo cuore».

Nella primavera del 1953 un'amica e ammiratrice, Lola Alvarez Bravo, decide di organizzare una grande mostra di Frida Kahlo nella sua galleria nell'elegante Zona Rosa della capitale. È la prima importante personale messicana della pittrice. L'apertura è una festa e Frida ne è la venerata regina, ma nei giorni precedenti nessuno credeva che sarebbe stata presente al vernissage: è malata e da molto tempo non esce dalla Casa Azul di Coyoacán.

Il ritiro è cominciato subito dopo il secondo matrimonio con Diego. Malgrado un bacio in stile hollywoodiano immortalato da una fotografia a suggellare l'amore ritrovato tra i due artisti, quando Frida torna in Messico capisce presto che la presenza di Diego al suo fianco sarà più intermittente e fugace che mai. Da allora la passione che li unisce si trasforma, non è più un legame di carne e anima ma un sodalizio artistico sostenuto dall'ammirazione reciproca. In occasione di un'importante esposizione di Rivera, Frida scrive parole adoranti su quel marito infedele e discontinuo che tanto la fa soffrire: «Diego non è mai stato e non sarà mai lo sposo di nessuna, sarebbe ridicolo; e neppure l'amante, perché è al di là delle frontiere sessuali...». Il suo «mostro adorabile» è contraddittorio «come tutto ciò che stimola la vita»: «È allo stesso tempo un'immensa carezza e una violenta esplosione di forze potenti e

uniche». Diego parla di lei in termini altrettanto ardenti: «Nel panorama della pittura messicana degli ultimi vent'anni» scrive nel 1943 «il lavoro di Frida Kahlo brilla come un diamante...». Molti anni dopo, nella sua autobiografia, sarà ancora più appassionato: «Troppo tardi mi sono reso conto che la parte più bella della mia vita è stato il mio amore per lei».

Nella vita di ogni giorno sono sempre più lontani, le regole che Frida ha stabilito per il matrimonio, niente sesso e indipendenza economica, evitano le scenate ma non hanno creato l'armonica vicinanza che lei sperava. Frida impara ad abitare la solitudine, e la Casa Azul diventa un tempio di cui lei è la sacerdotessa. I suoi fedeli sono parenti, amici fidati, una piccola folla di aiutanti e domestici e da un certo momento in poi anche Los Fridos, un gruppo di ragazzi a cui insegna a dipingere.

Malgrado le continue sofferenze fisiche lavora molto. Nei suoi quadri si riflette l'immagine che ha di sé a questo punto della sua vita. Non è più la donna che siede scomposta in disordinati abiti maschili e con i capelli cortissimi nel quadro che raccontava la sua separazione da Diego. I suoi capelli sono ricresciuti e sono di nuovo pettinati in una spessa treccia annodata sulla testa, ornata da fiori di tanti colori. Ma gli autoritratti sono cambiati: il suo volto è assorto, fermo nell'espressione come quello di una statua, non manifesta dolore né gioia, al collo, invece dei colorati gioielli degli indios, appare una collana che è una corona di spine. In uno la corona di spine ha uno scuro pendente: un colibrì morto dalle ali aperte come in una crocifissione. Il collo a volte sanguina, a volte dagli occhi scendono lacrime. Ormai il confine tra la pittura e la vita è sempre più sottile, il rapporto di Frida col mondo e con l'esistenza passa attraverso le sue opere. Nella sua casa circolano molti animali: i piccoli cani messicani senza pelo, farfalle, gatti, uccelli, scimmie, caprette. Anche negli autoritratti gli animali la circondano come messaggeri di un'altra dimensione, mistica e misteriosa. Talora il suo volto da sacerdotessa di un culto segreto appare circondato da un intreccio vegetale, piante dalle foglie eccessive, invadenti. È anche l'epoca delle sue nature morte, fiori aggressivamente brillanti, frutti esuberanti spaccati o contorti come organi umani esposti.

Nel 1943 racconta l'amore e la separazione in un'opera intitolata *Autoritratto come Tehuana (o Diego nei miei pensieri)*. Il viso della pittrice è avvolto da uno scialle che diventa un rigido copricapo di pizzo bianco, aderente come il velo di una monaca, ma anche fastoso: è il costume che le donne dell'istmo di Tehuantepec indossano la domenica per andare in chiesa. Sotto una ghirlanda di fiori, come poggiato sulle ali di merlo delle sue sopracciglia, è dipinto un piccolo ritratto di Diego. In un'altra opera il suo viso, che appare in un groviglio arboreo, ha al centro della fronte l'immagine

di un teschio. Nel 1944 dipinge la tela che diventerà, insieme a *Le due Frida*, l'immagine simbolo della sua arte e della sua storia, *La colonna spezzata*: una donna dal bel viso pensoso più che addolorato, i capelli stavolta sciolti, ha il corpo aperto da un lungo taglio verticale dentro al quale una vera e propria colonna dal delicato capitello è spezzata in più punti. La pelle nuda del corpo femminile che la ospita è trafitta da una pioggia di chiodi. Il quadro più drammatico, un nuovo sdoppiamento, lo dipinge nel 1946, dopo che in un terribile intervento chirurgico le hanno saldato quattro vertebre con un'asta metallica. Nell'immagine ci sono due donne: la prima giace in una barella d'ospedale, la schiena nuda solcata da ferite sanguinanti, la seconda, in un bellissimo costume rosso, le siede accanto reggendo con una mano un corsetto ortopedico e con l'altra una piccola bandiera con la scritta: «Albero della speranza mantieniti saldo».

Malgrado le sofferenze del corpo, malgrado la dolorosa lontananza di Diego, sempre più preso dai suoi affreschi, dalle sue polemiche politiche e anche dai suoi amori, compreso quello a tutti noto con l'attrice María Félix, Frida non smette di dipingere. Colora e decora anche i numerosi busti (ventotto) di metallo, cuoio, gesso e infine d'acciaio che è stata costretta a portare. Nel 1951 si dipinge sulla sedia a rotelle davanti al ritratto di uno dei suoi tanti medici. È vestita in bianco e nero e adornata di gioielli: in una mano ha i pennelli, nell'altra una tavolozza che è in realtà un cuore.

La vedono nelle strade di Città del Messico un'ultima volta il 2 luglio 1954, quando si fa portare, sulla sua carrozzella, a una manifestazione per la pace in Guatemala. Alza il pugno in segno di protesta e regge una bandiera, Diego è dietro di lei e le tiene una mano su una spalla. Ha il viso sereno di chi ha tenuto fede alle sue passioni, alla sua arte, alla sua vitalità. Muore poco dopo, il 13 luglio. Al funerale la celebreranno come un'eroina, come la santa laica patrona del nuovo Messico o di quello che il Messico avrebbe voluto essere e non è stato. Diego non riesce a credere che Frida non ci sia più, anche se un anno dopo il lutto, a settant'anni, si sposa per la quarta volta con una donna molto più giovane che da tempo è la sua assistente.

Ma il vero congedo di Frida dal suo mondo, la vera festa d'addio ci sono già stati. Qualche giorno prima della sua grande mostra, Frida è così debole che la gallerista ha pensato di annullarla. Rivera però ha un'idea: trasportare il grande letto a baldacchino di Frida al centro di una sala della galleria. La pittrice vi è adagiata qualche minuto prima dell'entrata dei visitatori. È la sua ultima apparizione in tutto il suo fulgore. Indossa un magnifico abito zapoteco, come le donne dell'antica civiltà della valle di Oaxaca, sulle labbra ha un rossetto scarlatto, alle orecchie dei pendenti d'oro e turchese. Dal baldacchino si sporgono le figure dell'arte popolare, uno scheletro sorridente

e intorno tre piccoli Giuda; più in basso, sulla spalliera del letto, ci sono tante foto, la sua famiglia, le persone care ma anche i grandi rivoluzionari. Tutti i suoi amici, confusi in una folla di ammiratori, le sono intorno. È una strana festa, simile a quelle dedicate alla Madonna dei contadini e ai colorati riti messicani in cui la celebrazione della vita e il culto della morte si intrecciano. Molti vecchi, molte persone dal corpo deformato dalla malattia cercano di toccarla. Tutti la vorrebbero baciare. Frida guarda le sue opere e quella comunità adorante, non parla ma partecipa con lo sguardo. La morte, le dice un compagno di gioventù, esiste solo se non si riesce a darle un po' di vita. Scherzano, ridono, la accarezzano. Ci sono anche dei cantanti che eseguono i *corridos*, le ballate tradizionali che lei ama, e i canti antichi degli indios di Tehuantepec. Molti si uniscono a loro e cantano intorno a lei, cantano molte canzoni e molto a lungo, finché non viene la notte.

Crediti iconografici

Artemisia Gentileschi: Album / Mondadori Portfolio.

Élisabeth Vigée Le Brun: Bridgeman Images.

Berthe Morisot: AKG / Mondadori Portfolio; Mondadori Portfolio / Electa / Laurent Lecat.

Suzanne Valadon: Bridgeman Images / Mondadori Portfolio.

Charlotte Salomon: © Charlotte Salomon Foundation Charlotte Salomon®.

Frida Kahlo: AKG / Mondadori Portfolio; © Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York, by SIAE 2019.

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Le disobbedienti

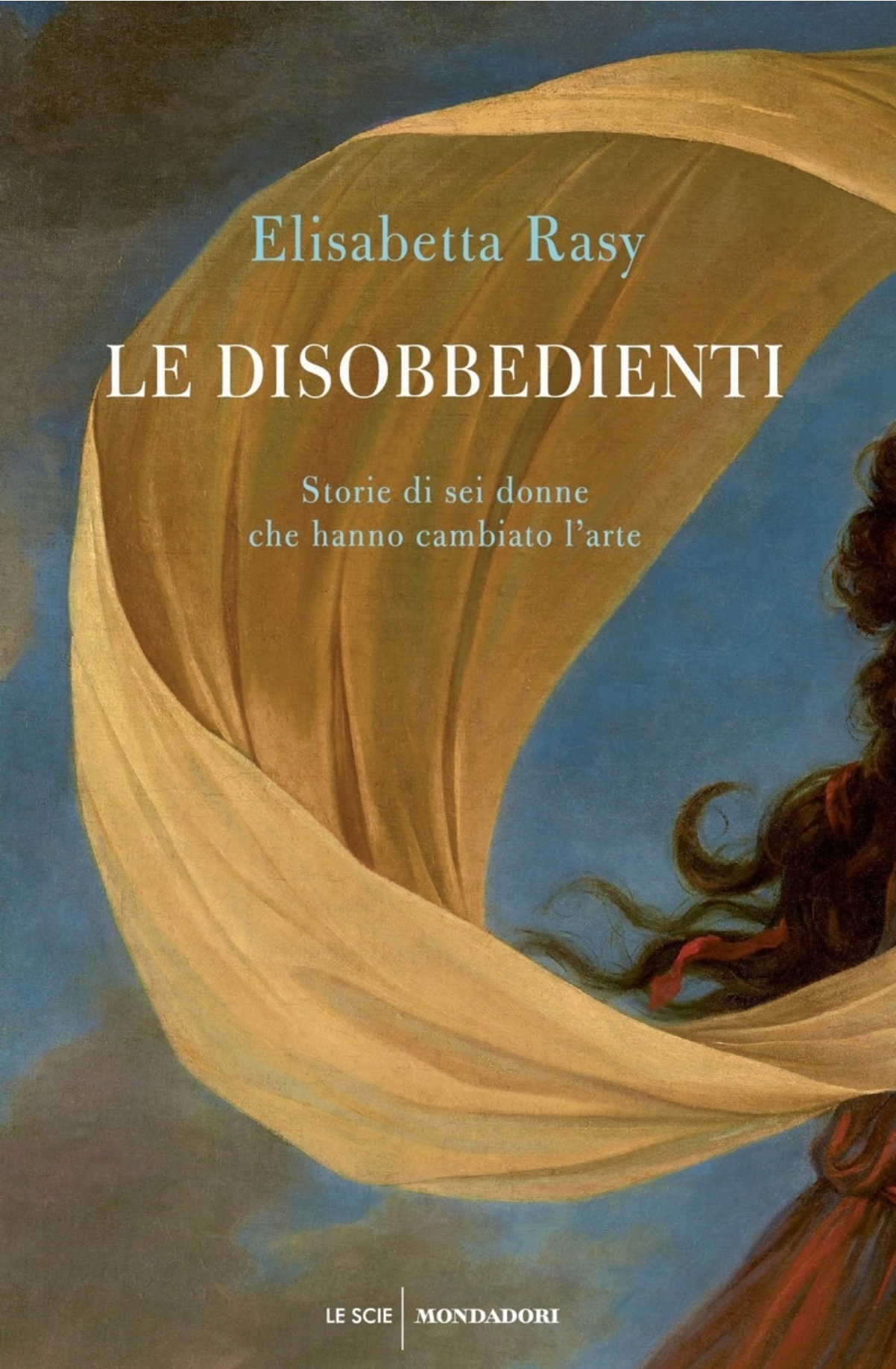
di Elisabetta Rasy

Published by arrangement with The Italian Literary Agency

© 2019 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Ebook ISBN 9788852093340

COPERTINA || GRAPHIC DESIGNER: PASTINADesign | ÉLISABETH VIGÉE LEBRUN, RITRATTO DELLA PRINCIPESSA CAROLINA DEL LIECHTENSTEIN, NELLE VESTI DI IRIS (PART.), 1793, THE PRINCELY COLLECTIONS, VADUZ, VIENNA | FOTO © ALBUM/FINE ART IMAGES/MONDADORI PORTFOLIO



Elisabetta Rasy

LE DISOBBEDIENTI

Storie di sei donne
che hanno cambiato l'arte

LE SCIE | MONDADORI

Indice

Copertina	189
Il libro	2
L'autrice	4
Indice	5
Frontespizio	6
LE DISOBBEDIENTI	7
IL TALENTO E LA VITA	8
CORAGGIO. Artemisia Gentileschi	10
TENACIA. Élisabeth Vigée Le Brun	39
IRREQUIETEZZA. Berthe Morisot	71
RIBELLIONE. Suzanne Valadon	107
RESISTENZA. Charlotte Salomon	136
PASSIONE. Frida Kahlo	160
Crediti iconografici	187
Copyright	188