



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe V

Tesina di Laurea

*Tra arte e oblio: Françoise Gilot e Camille
Claudel*

Relatore

Prof.ssa Marika Piva

Laureando

Augusta Destefani

n° matr. 1232464/LT

Anno Accademico 2022-2023

Indice

Introduzione.....	p. 1
Capitolo I: Françoise Gilot: <i>Vivre avec Picasso</i>	p. 3
I.I Gli sviluppi della relazione.....	p. 8
I.II La convivenza.....	p. 10
I.III Verso la fine della relazione.....	p. 20
I.IV La separazione e la collera di Picasso.....	p. 24
Capitolo II: Camille Claudel: la biografia in breve.....	p. 26
II.I La relazione con Auguste Rodin.....	p. 28
II.II La fine della relazione con Auguste Rodin.....	p. 34
II.III La testimonianza dal manicomio e le ultime lettere.....	p. 39
Conclusione.....	p. 46
Bibliografia e lista immagini.....	p. 50

Introduzione

Questa tesi di laurea ha come obiettivo l'analisi e il confronto della vita e del lavoro di due artiste molto diverse che condividono alcuni tratti. La base dello studio sarà l'opera *Vivre avec Picasso* (1965) della pittrice francese Françoise Gilot, la cui opera si colloca principalmente nel Novecento, a confronto con la scultrice Camille Claudel, operante tra Ottocento e Novecento, di cui verrà analizzata la corrispondenza (raccolta e intitolata appunto *Correspondance* nell'edizione critica curata da Anne Rivière e Bruno Gaudichon, prima edizione pubblicata nel 2003) con lo scultore Auguste Rodin. È chiaro quindi come le storie di queste due artiste abbiano in comune soprattutto l'aver avuto una storia d'amore con due dei maggiori artisti della storia, ovvero Pablo Picasso e Auguste Rodin. Ambedue storie tormentate, con la parte maschile che non rinuncerà all'aver amanti durante le relazioni e la parte femminile che non rinnegherà mai la propria identità nonostante il rischio di essere sopraffatte dalla controparte. La storia tra Gilot e Picasso risulta più "mentale", non si tratta di un amore passionale e fisico come quello tra Claudel e Rodin; in entrambi i casi però la donna è molto più giovane anagraficamente dell'artista con cui ha la relazione, artista che era già affermato nel suo campo e di cui era già riconosciuto il prestigio. Gli incontri che avvieranno le due relazioni sono entrambi dei giochi del destino. Gilot conosce Picasso per caso: una sera in seguito a una propria esposizione decide di andare in un bar a festeggiare con un'amica. In quell'occasione che Picasso le si presenta e da subito mette in mostra il proprio carattere arrogante sempre fisso nelle proprie idee e, quando viene a sapere che Gilot è pittrice, pronuncia la celebre frase: "Des filles qui ont cet air-là ne peuvent être peintres!"¹ solamente per la bellezza di lei, secondo Picasso infatti sarebbe stata più adatta come modella. Camille Claudel, invece, lotta per diventare allieva di Rodin. Anche se già in possesso di un suo atelier in cui esercita la sua arte, si deve battere con la madre, da sempre contraria a questo tipo di lavoro, ritenuto maschile, per la primogenita. Inizialmente Claudel si iscrive a una scuola poco rinomata ma che ammetteva donne come studentesse, cosa rara per l'epoca; in seguito conosce Rodin di cui diventa allieva prediletta e modella. L'incontro tra i due avviene (probabilmente del 1883) perché l'insegnante di Camille Claudel, Alfred

¹ F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, Clamecy (Nièvre), La Nouvelle Imprimerie Laballery, 1965, p.15.

Boucher, deve trasferirsi a Roma e chiede proprio ad Auguste Rodin di sostituirlo nel corso di scultura che teneva nell'Accademia Colarossi.² In molte opere del celebre scultore c'è quindi sicuramente la mano di Claudel in quanto sappiamo, grazie a studi e racconti della scultrice stessa, che le era stato affidato come compito la sbozza delle opere e la rifinitura delle mani e dei piedi.

I testi presi in considerazione per questa analisi sono di fatto differenti in quanto nel caso di Gilot l'opera è stata voluta, scritta e curata da lei stessa con l'aiuto di Carlton Lake (1916-2006), scrittore per il *The New Yorker* e *The Atlantic Monthly* che si occupava di arte e ha intervistato alcuni tra i più celebri artisti del Novecento tra cui Picasso stesso, Chagall e Giacometti. Altro fatto rilevante: dopo la pubblicazione del libro Picasso ha cercato in tutti i modi di rovinare la carriera della sua ex compagna, l'ha portata più volte in tribunale ma ogni causa è stata vinta da lei in quanto ha potuto dimostrare di aver scritto esclusivamente fatti realmente accaduti e di non avere l'intenzione di diffamare il pittore. Il libro diventa subito un best seller.

Per quanto riguarda la corrispondenza Claudel-Rodin invece, le lettere sono raccolte postume e in molte occasioni troviamo lacune o informazioni poco chiare.

Entrambe le opere però ci permettono di entrare nel vivo di queste due relazioni e ci permettono di conoscere un po' meglio due celeberrimi artisti e le loro compagne, spesso dimenticate dalla storia dell'arte ma altrettanto degne di attenzione.

²Scuola d'arte fondata nella seconda metà del 1800 dallo scultore italiano Filippo Colarossi in alternativa all'École nationale supérieure des beaux-arts che ormai risultava troppo conservatrice per i giovani artisti. In questa scuola venivano accettate studentesse che potevano studiare da nudi maschili dal vivo, fatto inedito per l'epoca.

Capitolo I

Françoise Gilot: *Vivre avec Picasso*

Marie Françoise Gilot nasce a Neuilly-sue-Seine nel 1921 da famiglia benestante. Obbligata dal padre, segue gli studi di diritto pur sapendo bene che la sua vera passione è l'arte, passione probabilmente ereditata dalla madre che era un'acquarellista. Quando finisce la Seconda guerra mondiale decide quindi di seguire totalmente la sua predisposizione. Gilot in *Vivre avec Picasso* ci dice che inizia a dipingere a diciassette anni prendendo lezioni da un pittore ungherese, Rozsda, in teoria in parallelo alle lezioni universitarie volute dal padre; in realtà saltava i corsi accademici per andare al corso di pittura. Il padre di Gilot quindi risulta da subito una persona intransigente che non ammette un'opinione contraria alla propria. Infatti ci viene subito detto:

La première chose à faire, me semblait-il, était d'aller trouver mon père pour lui dire que j'entendais me consacrer à la peinture et abandonner mes études. Connaissaient son intransigeance, je me rendais bien compte qu'une telle déclaration amènerait la rupture entre nous. Mais je savais aussi qu'en l'acceptant je franchirais le mur qui me séparait de tous mes désirs. ³

Un gesto quindi necessario quello di rompere il legame con la figura paterna, Gilot non poteva fare altrimenti. Ci dice anche che un artista ricava dall'esperienza della vita la visione che poi riversa sul suo lavoro. Da questa parte di racconto pare quindi delinearsi chiaramente il carattere di Françoise Gilot: fa quello che ritiene necessario e si assume le responsabilità delle proprie azioni senza alcun tipo di ripensamento. Pur conoscendo bene suo padre decide di agire comunque e, anzi, vede il lato positivo di quella che si può ritenere una catastrofe: per lei è “presque une seconde naissance”. ⁴ Gilot si rifugia da sua nonna, ed è qui che ha luogo la scena di fatto più violenta del libro. Il padre la picchia e si ferma solo quando la nonna entra nella stanza. Il padre si giustifica dicendo

³ Ivi, p. 30.

⁴ Ivi, p. 31.

che il tutto stava accadendo per colpa di Françoise e non contento, la fa anche esaminare da due psichiatri, suoi conoscenti, così da farla internare in un manicomio. Il rapporto padre-figlia è complesso: in una recente intervista (1998)⁵ Françoise Gilot dichiara che suo padre era un uomo molto intelligente e discutevano spesso in maniera costruttiva, dal suo punto di vista, nella pittura, dovevi essere il migliore altrimenti non sarebbe valso nulla il lavoro e Gilot concordava su questo. Aggiunge Gilot che suo padre non aveva intenzione di limitarla ma voleva che fosse assolutamente consapevole del rischio che stava correndo scegliendo tale strada. In seguito la pittrice ammette: “My father was my mentor intellectually”, la sua opinione era di fatto importante per lei.

Ecco quindi che Françoise Gilot dà inizio a quella che voleva fosse la sua vita. Al tempo della rottura con il padre aveva già conosciuto Pablo Picasso, ma non si erano visti per diversi mesi, infatti due si erano conosciuti nel maggio del 1943 e si rividero solo a novembre. Picasso aveva da subito invitato Gilot e la sua amica Geneviève a vedere le proprie opere nel proprio studio, poi si era presentato alla galleria dove esponevano le giovani pittrici però quando le due non c'erano. Tutto questo suscita curiosità in Gilot. L'occasione per i due per rimanere soli arriva quando Geneviève deve ripartire per il Mezzogiorno e Gilot realizza di voler far visita a Picasso da sola. Iniziano quindi gli incontri tra loro e la pittrice ammette che a volte c'era pure dell'imbarazzo, causato dal fatto che Picasso aveva quarant'anni in più di lei. L'importante differenza d'età tra i due però non viene dichiarata apertamente all'inizio dell'opera, fa quasi da sfondo, la intuiamo da alcune frasi come per esempio questa di Picasso: “Quand j'étais jeune, même plus jeune que vous”⁶ che lascia intendere come siano passati diversi anni dalla giovinezza.

Quando i due si rivedono Gilot dice che le sembrava di ritrovare “un amico” con cui aveva molte cose in comune e che era in grado di comprenderla come nessun altro. Entrambi ritengono di non aver mai trovato qualcuno così simile: “Devant vous, j'ai tout de suite su que nous pourrions nous comprendre”.⁷ Interessante il fatto che si parli di rendersi

⁵ *Françoise Gilot interview on Pablo Picasso*, PaineWebber, 1998.

⁶ F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, cit. p. 32.

⁷ *Ibidem*.

l'un l'altro, a un livello astratto insomma: come accennato nell'introduzione quella tra Picasso e Gilot non è stata una relazione travolgente, irrazionale ma qualcosa di intellettuale fin sul nascere. Studiavano sempre pittura insieme e discutevano di arte, di Matisse, per esempio, che era un amico stretto di Picasso.

Fin da subito però compagno dei campanelli d'allarme in questa relazione, soprattutto per quanto riguarda il comportamento di Picasso. Gilot ci dice che ogni mattina andava nel suo studio e un giorno il famoso pittore le fece una proposta:

Il y a une chose que j'aimerais beaucoup, dit-il, c'est que vous restiez, à partir de cet instant, làhaut, dans la forêt, que vous disparaissiez complètement, et que personne ne sache jamais où vous êtes. Je vous apporterais à manger deux fois par jour. Vous pourriez travailler en paix, et j'aurais un secret dans ma vie que personne ne saurait m'enlever.⁸

Al di là dell'irrealizzabilità di tale proposta, è chiaro quanto fosse possessivo Picasso. Gilot però in un primo momento trova questa dichiarazione quasi romantica, Picasso indubbiamente sapeva parlare, e lei lo giustifica invocando il bisogno di stare insieme. Altra frase di Picasso che ci viene riportata è: “Est-ce que vous ne pouvez pas au moins *prétendre* être dupe, comme font généralement les femmes? Si vous ne vous prêtez pas à mes subterfuges, comment voulez-vous que nous y arrivions?”.⁹ Picasso la pronuncia dopo che i due si erano accordati per delle lezioni di incisione che lui avrebbe dato a Gilot. Lei però aveva già capito il gioco del pittore e si presenta indossando un vestito elegante, quasi per stuzzicarlo, in quanto non credeva che Picasso avesse realmente intenzione di darle lezioni. Questo tipo di provocazioni fungono per i due da stimolo per la relazione; la capacità di non incappare nei “sotterfugi” di Picasso da parte di Françoise susciterà sia ammirazione sia di una sorta d'astio da parte del pittore che è ben consapevole di non riuscire a controllarla come era stato in grado di fare con le precedenti compagne. Da sempre abituato a fare di testa propria senza mai curarsi troppo delle

⁸ Ivi, p. 40.

⁹ Ivi, p. 42.

conseguenze o di ciò che avrebbe potuto provare una persona a causa dei suoi comportamenti (vedremo che Picasso si comporta in modo subdolo anche con gli amici), in Françoise Gilot troverà colei che sarà in grado di emanciparsi totalmente da lui, di prendere l'iniziativa e dire "basta" per prima. Perché questo accada però devono passare circa dieci anni tempestosi. Le lezioni sono la perfetta occasione per conoscere meglio l'artista che era Picasso, Françoise Gilot riporta spesso i suoi insegnamenti e sono paragrafi estremamente interessanti. Nonostante l'evoluzione della loro relazione, non c'è mai risentimento o rancore nelle parole di Françoise Gilot, a volte piuttosto sembra addolorata di come Picasso non capisse la sua situazione o comunque la ignorasse.

Il punto di svolta sarà il primo vero momento di intimità tra i due, che ci viene descritto in modo estremamente delicato e la pittrice confessa che in un istante capisce di poter fidarsi di Picasso: "Je sentis, soudain, que je pouvais me fier complètement à lui et que je commençais à vivre le début de ma vie".¹⁰ Lui in quel frangente si comporta in modo inaspettatamente tenero, non perdendo però il suo lato di "genio" che traspare, per esempio, in questa frase:

Nous devrions faire un minimum de gestes, prononcer un minimum de paroles, nous voir aussi rarement que possible, si cela pouvait prolonger le présent. Nous ne savons pas de combien de temps nous disposons, et nous devons prendre bien soin de ne pas détruire la beauté de ce que nous possédons. Tout existe en quantités limitées- particulièrement le bonheur. Si un amour doit naître, il est inscrit en quelque part [...] s'il s'agit d'une entente qu'on désire prolonger, il faut porter une extrême attention à ce qui pourrait l'empêcher de se développer au maximum.¹¹

Queste parole fanno emergere il lato umano dell'artista, il riflettere su quanto tempo abbiamo a nostra disposizione, aspetto che la storia dell'arte tende a tralasciare. La stessa Gilot ci dice che quando ha sentito da Picasso queste parole, il pittore per lei da "concetto astratto", da genio irraggiungibile passa a essere una persona, la persona che lei si rende

¹⁰ Ivi, p. 47.

¹¹ Ibidem.

conto di amare. Qualcuno che è stato in grado di risvegliare in lei interesse, mente, emozioni e sentimenti. Picasso ha saputo coinvolgerla e sorprenderla, nel bene e nel male.

Gli sviluppi della relazione

Abbiamo detto che Françoise Gilot e Pablo Picasso si conoscono nel 1943, la loro storia d'amore quindi ha per sfondo un periodo storico cruciale per quanto riguarda l'Europa e il mondo. La Storia però non ha molto spazio nell'opera presa in analisi, non vengono descritti grandi avvenimenti; viene citata la Liberazione, ma solo in relazione ad altri fatti come l'arrivo di Hemingway nella via dove lavorava Picasso, o l'organizzazione di una mostra dell'artista che era stato uno tra i pittori più odiati dai tedeschi in segno della fine del collaborazionismo. Gilot ci dice che lo studio in quel periodo era sempre colmo di persone nonostante la stanchezza generale. Ci viene anche mostrato come il pittore riacquisti una certa fama nonostante la sua adesione al Partito comunista.

Grazie al rapporto con Picasso inoltre Gilot riesce a conoscere vari artisti loro contemporanei, ma non sempre questo è positivo: valga ad esempio questo aneddoto che ci viene raccontato. Il pittore tiene molto al parere che avrà di lei l'amica e scrittrice Gertrude Stein. Nell'opera questi celeberrimi personaggi appaiono con le loro caratteristiche umane e spesso negative: ci si aspetterebbe che fare la conoscenza della scrittrice sia qualcosa di unico ed estremamente importante, ma Gilot ce lo presenta con un velo di ironia quasi come un supplizio. Stein la tempesta di domande, Gilot definisce l'incontro come un interrogatorio a cui è stata sottoposta, la voce della scrittrice era sgradevole e affilata e la pittrice viene persino messa alla prova sulle sue conoscenze degli scritti di Stein. Non soddisfatta la scrittrice pone anche domande tecniche sul cubismo e Gilot ha come unico interesse non deludere Picasso. Altro dettaglio fastidioso e che contribuisce ad appesantire l'incontro è la presenza della compagna di Gertrude Stein: Alice Toklas. Ci viene detto che durante l'interrogatorio continua a spostarsi nella stanza squadrando Gilot; la pittrice si sente inoltre obbligata ad accettare ciò che le viene offerto come spuntino. Al momento del congedo Gilot afferma: "Je me promis d'en plus jamais remettre les pieds dans cet appartement".¹²

Uno degli aspetti interessanti del testo è quindi la capacità di Françoise Gilot di mostrare il lato umano e quotidiano di fatti, personaggi e incontri che saremmo portati a ritenere di

¹² Ivi, p. 67.

grande portata e che invece vengono svelati nei loro lati inaspettatamente comuni. Altro esempio può essere come ci viene raccontato il periodo precedente la Liberazione: non si poteva circolare per la città viste le tensioni, ma il dettaglio che risulta più rilevante è come lei non potesse andare a trovare Picasso e l'unico modo per restare in contatto fosse il telefonarsi. Gilot non si pone come testimone di un'epoca o di una situazione eccezionale, bensì come donna innamorata.

La convivenza

Tra il 1945 e 1946 Gilot va a convivere con Picasso dichiarando di avere quasi sentimenti contrastanti a riguardo. La pittrice si dice consapevole delle loro diversità dal punto di vista caratteriale ma anche del fatto che sentisse proprio un bisogno fisico di passare il proprio tempo con Picasso; ci riferisce inoltre che la sua più cara amica l'aveva avvertita, provando a persuaderla di non compiere questo passo ma: "J'ai responsi qu'elle avait sans doute raison, mais que c'était le genre de désastre que je ne désirais pas d'éviter".¹³

Inizia dunque il periodo di stretto contatto tra i due artisti ed è una fase estremamente complessa per Françoise Gilot: i ricatti, di diverso tipo, da parte di Picasso sono all'ordine del giorno. L'artista, per esempio, si trova costretta a dover incontrare più volte Dora Maar con cui Picasso aveva avuto una relazione durata nove anni; anche Dora Maar sopravvive al pittore ma quando viene lasciata a favore proprio di Gilot cade in depressione e viene sottoposta varie volte all'elettroshock. La Maar, quando le viene chiesto della relazione con Picasso, dice di non ritenersi una sua amante ma di ritenere lui semplicemente il suo padrone. Questo atteggiamento da "padrone" ci viene descritto anche da Gilot quando ci dice che Picasso nel 1946 comincia a insistere perché lei rompesse i legami con la famiglia, manipola l'artista ricordandole che lui è più anziano e che se lui significa qualcosa per lei allora avrebbe dovuto agire secondo le indicazioni che le dava. Di nuovo la natura possessiva di Picasso viene a galla e quando Gilot non dà peso alle richieste, lui fa il gesto di picchiarla con la cintura che si era sfilato dai pantaloni. Gilot ride. Aggiunge che probabilmente era una risata isterica e che le sembrava di non essere presente alla vicenda ma semplicemente di assistervi. Il tutto si conclude a favore del pittore, di nuovo.

Questi atteggiamenti vengono in qualche modo accettati dalla pittrice, e si trovano anche rappresentati nelle opere che lei produce quasi in contemporanea. Un esempio può essere *Adam forçant Ève à manger la pomme* (1946).

¹³ Ivi, p. 99.

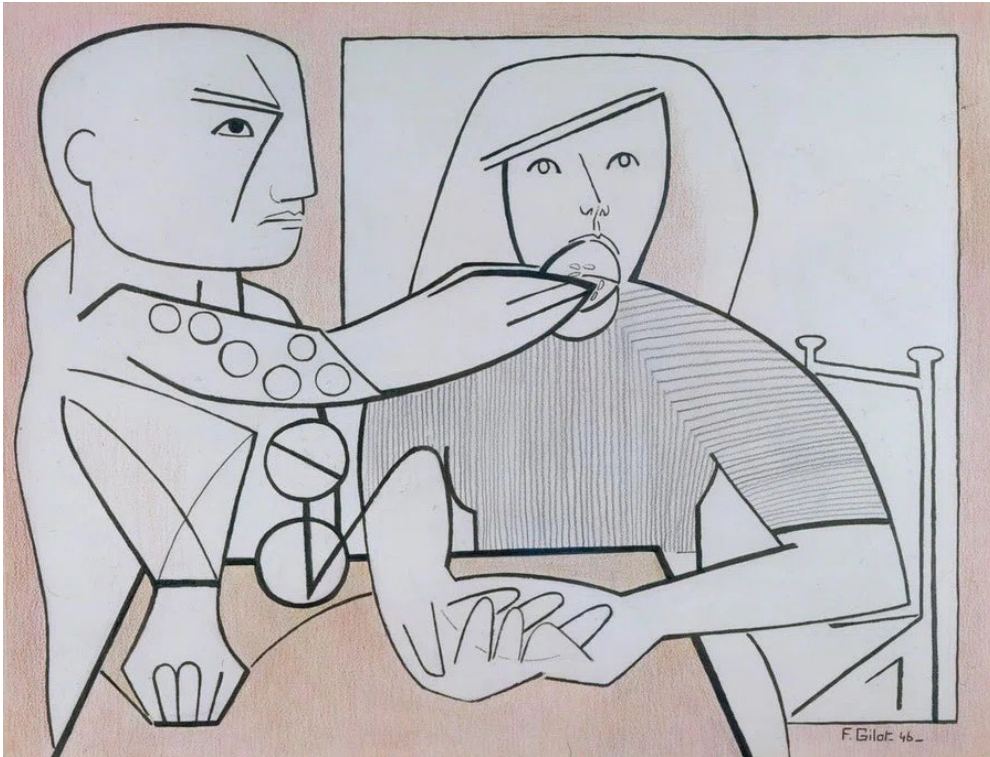


Figura 1 F. Gilot, *Adam forçant Ève à manger la pomme*, matita, penna e inchiostro su carta, 1946, Courtesy the Elkon Gallery, New York.

Questo dipinto può essere dunque interpretato in due modi: il primo sicuro riguarda la rilettura del mito di Adamo ed Eva, secondo Gilot infatti la tentazione deriva dall'uomo ma sarà sempre la donna ad essere accusata; nell'opera Adama ha il volto che richiama altre rappresentazioni di Picasso nelle opere della pittrice, si può quindi avanzare l'ipotesi che la scena descriva le dinamiche tipiche della loro relazione. Altra opera che ci fa intendere come Françoise Gilot vedesse la relazione è *Couple* (1945).



Figura 2: F. Gilot, *Couple*, olio su tela, 1946, collezione privata.

I toni del nero e del grigio, i tratti spigolosi non ci portano a pensare alla rappresentazione di una coppia e diventa fondamentale il titolo in questo senso; sembra quasi che rappresentino due figure che si scontrano e vogliono prevalere l'una sull'altra. Per il primo periodo di convivenza la pittrice non esce di casa per un mese circa e durante quella fase, per la maggior parte del suo tempo, guardava Picasso studiare e dipingere. L'artista dichiara di non essere solito lavorare con una modella ma dal momento che vivevano insieme era giusto sperimentare. Gilot si trova quindi a posare nuda per circa un'ora, Picasso non dice una parola e non tocca la carta e poi dichiara: "Je vois ce que j'ai à faire. Vous n'aurez plus besoin de poser"¹⁴, il giorno dopo dipinge a memoria. È l'inizio del lavoro di *La femme fleur*, in questa occasione Picasso dimostrò di conoscere bene la pittrice: Gilot aveva posato seduta ma lui le dice: "Vous n'êtes pas le genre passif. Je ne vous vois que debout"¹⁵ e da lì si ricorda di un'idea che aveva avuto il suo amico e artista Henri Matisse. Conosciuta Françoise Gilot Matisse, colpito dalla sua bellezza, aveva

¹⁴ Ivi, p. 115

¹⁵ Ivi, p. 117.

pensato di rappresentarla con i capelli verdi; Picasso si appropria dell'idea quasi come non tollerasse che qualcun altro ritraesse la sua compagna.

Sono molto interessanti le pagine in cui la pittrice descrive il modo di lavorare di Picasso e le sue riflessioni sull'arte. I due discutono di pittura e Gilot impara tanto ma è anche in grado di sviluppare un proprio pensiero, riesce a non farsi sopraffare dal pittore. Gilot ci riporta alcune riflessioni di Picasso utili a capire il suo pensiero.



Figura 3: F. Gilot, Femme fleur, olio su tela, 1946, collezione privata.

Je n'y peux rien. Le peintre ne choisit pas. Il y a des formes qui s'imposent à lui. Et elles viennent quelquefois d'une hérédité qui remonte plus loin que la vie animale. C'est très mystérieux et terriblement agaçant.

[...]

Un artiste n'est pas aussi libre qu'on pourrait le croire. C'est vrai aussi pour le portrait que j'ai fait de Dora Mara. Pour moi, c'est une femme qui pleure. Pendant des années, je l'ai peinte en formes torturées, non par sadisme ou plaisir. Je ne faisais que suivre la vision qui s'imposait à moi. C'était la réalité profonde de Dora. Vous voyez, un peintre a des limites, et ce ne sont pas toujours celles qu'on

immagine.¹⁶

Picasso lavora poi a una serie di ritratti di Françoise Gilot che, come nel caso dei ritratti di Dora Mara, contribuiranno a rendere la sua modella immortale. La pittrice però vede questo essere rappresentata da Picasso come un'appropriazione della sua persona da parte del pittore e, in risposta, produce degli autoritratti. Non permette che Picasso usi il suo nome nelle proprie rappresentazioni in quanto ritiene che siano reinterpretazioni di quanto lei realmente è.¹⁷



Figura 4: F. Gilot, *Autoportrait*, carboncino, 1947, collezione privata.

Nell'autoritratto a carboncino Françoise Gilot sceglie di rappresentarsi con la bocca inclinata, a segnare la sua sofferenza, il suo essere in difficoltà a causa della relazione in cui si trovava. Nel libro infatti dichiara che iniziava, alla fine degli anni '40, a non essere convinta di voler continuare la convivenza.

Pablo Picasso non perde mai occasione per umiliare la sua compagna: riceve spesso lettere da una sua ex compagna, Marie Thérèse Walter da cui aveva avuto una figlia, e

¹⁶ Ivi, p. 123.

¹⁷ A. A. V. V., *Françoise Gilot, Three years in France*, Milano, Silvana Editoriale, 2021

rinfaccia a Gilot le dichiarazioni d'affetto che trova nelle missive. “Eh bien, je ne vous vois pas m'écrivant une lettre comme ce-là. Vous ne m'aimez pas assez. Cette femme, elle, m'aime vraiment. [...] Du reste, vous n'êtes encore qu'une petite fille”.¹⁸

Tra il 1951-1952 Gilot produce una serie di dipinti, con tecniche e stili diversi, che raffigurano una cucina; dichiara che non era solita cucinare, e inserisce nel quadro *Les pignates* (1952) un dettaglio che esprime chiaramente come si sentisse in casa: decide di disegnare delle sbarre sulla finestra come in una prigione. Non stupisce quindi il tentativo di fuga che ci viene raccontato nel libro.

Un jour, Pablo était parti se promener en voiture. J'ai décidé que c'était le moment d'agir. Je n'avais pas d'argent, mais j'ai cherché jusqu'à la grand-route, bien résolue à faire de l'auto-stop jusqu'à Marseille. [...] Malheureusement, très peu de voitures passaient, et je ne marchais pas depuis bien longtemps lorsque Marcel s'est arrêté devant moi. Pablo est sorti de la voiture, furieux. [...] “Vous êtes folle! Pourquoi voulez-vous me quitter?” J'ai répondu que je ne me sentais pas à l'aise dans cette maison. En plus, je voyais que la vie avec lui ne pourrait jamais être quelque chose de naturel et de spontané. [...] il m'était déjà assez difficile de m'accoutumer à une nouvelle vie. Je ne pouvais avoir en, plus, l'impression d'être liée à un être irrévocablement fixé et modelé par son passé.¹⁹

Dopo aver recuperato la compagna e averla caricata in macchina con la forza, Pablo Picasso dice a Françoise Gilot che la soluzione a questo suo malessere è avere un figlio. Quando però lei dichiara che diventare madre non era qualcosa che avesse mai considerato e che non la riteneva una cosa utile alla relazione o comunque sana per la sua persona, Picasso la insulta nuovamente: “Des mots, des mots, des mots! Vous n'êtes développée que sur le plan intellectuel. Pour tout le reste, vous manquez d'expérience. Vous ne pourrez savoir ce que c'est qu'être une femme aussi longtemps que vous n'aurez

¹⁸ F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, cit., p. 132.

¹⁹ Ivi, p. 133.

pas eu d'enfant".²⁰ Solo alcune settimane dopo e Gilot si accorge di essere incinta. Françoise Gilot era solita definire la relazione con Picasso un "mano a mano", termine usato per un tipo specifico di corrida con due matador. Il pittore voleva controllarla, avere il potere e lo si può intuire da un dipinto, *La femme à la résille, dite aussi la femme aux cheveux verts* (1956), in cui rappresenta la compagna con i capelli verdi contenuti in una retina. In prima istanza sembra riferirsi all'usanza spagnola, e quindi essere un richiamo alle origini del pittore, ma si può anche interpretare la retina come un modo per disciplinare, contenere, e in questo caso appropriarsi di ciò che viene racchiuso nella retina e nella tela.²¹



Figura 5: P. Picasso, *La femme à la résille*, litografia su zinco, 1956, Museo Picasso, Antibes.

Piano piano compaiono i primi segni evidenti di sofferenza, la pittrice ci presenta una discussione, assolutamente priva di senso, con Picasso alla fine della quale lei scoppia in singhiozzi. Ci dice anche che di norma avrebbe retto il confronto ma dopo quattro ore di

²⁰ Ivi, p. 134.

²¹ A. A. V. V., *Françoise Gilot, Three years in France*, cit., 2021, p. 15.

discussione sul semplice fatto se andare al sud della Francia o meno Gilot crolla, e Picasso non dimostra alcun tipo di pietà. Anzi, la accusa di piangere solo per ottenere ciò che voleva.

La frustrazione di Françoise Gilot è dovuta anche alla gravidanza difficile che affronta, Picasso non le permette di vedere un ginecologo e, di nuovo, Gilot deve arrivare quasi al punto di rottura perché Picasso capisca che i suoi non sono solo meri capricci. Alla fine nel 1947 nasce il primo figlio della coppia: Claude Picasso.

Rappresentativa del rapporto è la storia che c'è dietro queste due foto da analizzare insieme.²²



Figura 6: M. Sima, Picasso, Villa la Galloise, 1948.

Nella foto troviamo ritratto Picasso seduto a fianco a un ritratto di Gilot, *Femme au collier jaune*, i muscoli ben in vista, sguardo sicuro e determinato.

²² A. A. V. V., *Françoise Gilot, Three years in France*, cit., 2021, p. 16.



Figura 7: M. Sima, *Françoise Gilot*, Villa la Galloise, 1948.

Gilot risponde con questa foto: sposta il ritratto di Picasso e nello stesso punto pone un suo lavoro. Mani in tasca a dimostrare sicurezza e guarda dritto verso il fotografo, tra i capelli non ha la retina già citata con cui la rappresentava Picasso ma un fiocco a simboleggiare femminilità. Le due foto dimostrano il costante dialogo che c'era tra i due artisti, un dialogo serrato e quasi aggressivo, dove nessuno dei due lasciava molto spazio all'altro.

Come chiave di interpretazione della sequenza si può considerare una frase che Gilot dice nell'intervista del 1998²³: "lions like lions"²⁴ e spiega che secondo lei una relazione si basa su un gioco di potere, quindi una persona con un carattere forte sarà attratta da un'altra con la stessa caratteristica. Aggiunge che Picasso spesso le chiedeva per quale motivo lo contraddicesse sempre e secondo Gilot era necessario per due motivi: la

²³ *Françoise Gilot interview on Pablo Picasso*, PaineWebber, 1998.

²⁴ *Ibidem*.

relazione si basa su un dialogo, se una delle due parti non contraddice mai l'altra allora diventa si rende passiva e il rapporto si riduce a monologo; poi, continua Gilot, Picasso doveva sentirsi dire un "no" ogni tanto, nella sua vita praticamente nessuno si opponeva a lui e la pittrice è sempre stata decisa ad essere l'eccezione in tal senso.²⁵

Nel 1948 Picasso partecipa alla prima conferenza internazionale di pace a Wroclaw, visita quindi i campi di concentramento e luoghi significativi della guerra mentre Francoise rimane a casa a gestire il figlio. Durante questa separazione Gilot dipinge *Ne me touchez pas* (1948), quadro che raffigura chiaramente i sentimenti della pittrice.

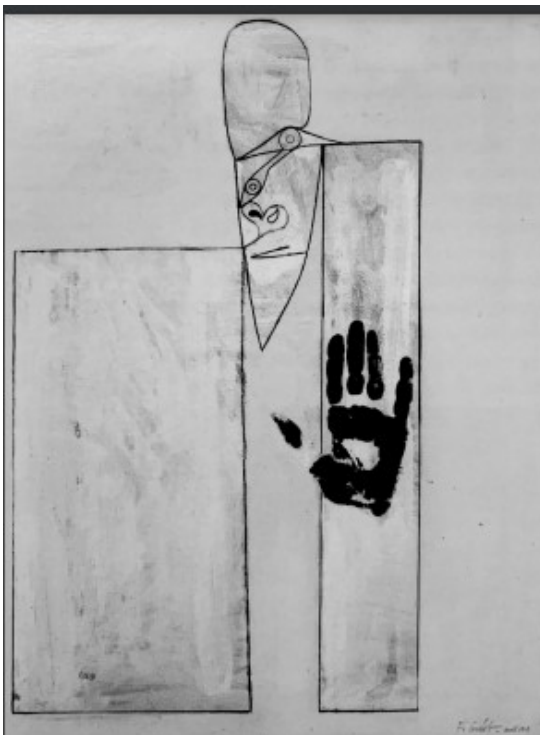


Figura 8: F. Gilot, *Ne me touchez pas*, olio su tela, 1948, Dr Robert, New Orleans.

Con un dipinto più astratto rispetto ai precedenti Gilot manda un messaggio forte: non vuole essere toccata. Sullo sfondo originale giallo e la figura sui toni del grigio, spicca l'impronta nera di una mano che ha come l'intento di bloccare lo spettatore che idealmente era Picasso.

²⁵ Ibidem.

Verso la fine della relazione

Françoise Gilot è sempre più stanca del rapporto e la fatica ha anche ripercussioni fisiche. Vengono descritte situazioni quasi surreali, Françoise viene perseguitata da una ex di Picasso: Ol'ga Khokhlova, ballerina ucraina e legalmente moglie del pittore. La donna accusa Gilot di averle rubato il marito, la segue per strada, la aspetta sulla porta di casa anche quando la pittrice usciva con il figlio Claude, la aggredisce fisicamente. L'unica soluzione per Françoise Gilot è traslocare e quando lo comunica al compagno, motivando la scelta, questi le risponde:

Je me demande pourquoi il faut que je déménage. S'il avait fallu que je change de domicile chaque fois que des femmes se battaient à cause de moi, je n'aurais guère eu le temps de faire autre chose dans ma vie. [...] Cela m'amuse, d'habitude.²⁶

Ol'ga segue la coppia anche quando vanno a Golfe-Juan in spiaggia e Gilot si trova la ex compagna di Picasso che cerca di pestarle le mani con le scarpe. Picasso ride. Qualche passaggio dopo nel libro Gilot espone la sua interpretazione di questi comportamenti che si trovava a dover gestire.

Il ne pouvait supporter qu'aucune d'elles puisse jamais avoir une nouvelle vie. [...] Les choses se passaient comme dans une corrida. Il était le toréador et agitait la *muleta* rouge. Pour un marchand de tableaux, la *muleta* était un autre marchand de tableaux; pour une femme, une autre femme. [...] J'ai fini par me Méfier de cette tactique, et chaque fois que je voyais une grande flanelle rouge s'agiter autour de moi, je jetais un regard de côté: j'y trouvais toujours Pablo.²⁷

Man mano che ci si avvicina alla conclusione del libro Françoise Gilot inizia a concentrarsi sulla sua persona, mentre il leitmotiv dell'opera è la relazione della pittrice con Picasso. Ci viene presentata la vicenda dell'incontro con André Gide: lo scrittore va a casa dei due artisti e si permette di sottolineare una caratteristica di Françoise, un dettaglio che Picasso non aveva considerato. "Une chose me plaît chez Françoise. Elle

²⁶ F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, cit., p. 217.

²⁷ Ivi, p. 243.

aura toujours des remords, mais jamais de regrets”²⁸ e quando Picasso dichiara di non capire di cosa stia parlando, Gide risponde: “Je vois bien qu’il y a une dimension de sa vie intérieure qui vous échappe totalement”.²⁹ Da quel momento Picasso interrompe qualsiasi rapporto con lo scrittore. La frase di Gide è la prima vera analisi della persona di Gilot nel testo, il compagno fino a quel momento aveva espresso giudizio solo in termini negativi o in forma di critica quasi come cercasse sempre di tenere la pittrice in uno stato di subordinazione.

Nel 1949 nasce la seconda figlia della coppia, Paloma, e il carico di lavoro e responsabilità aumenta per la pittrice. Gilot però tenta di non mollare totalmente la sua attività artistica, con due figli e tutte le faccende domestiche a suo carico cerca di ritagliarsi degli spazi per sé e traspare anche un senso di colpa nelle parole della pittrice: “Les enfants devaient souvent se sentir assez seuls, avec un père qu’ils ne voyaient presque jamais et une mère qui se barricadait dans son atelier dès qu’elle avait un moment libre”.³⁰ Entrambi gli artisti rappresentano nei loro quadri i figli ma è Gilot che nuovamente ci fornisce la chiave per capire come funzionava la loro famiglia con l’opera *Famille près de la mer* (1952). I genitori sembra che si stringano a forza più che si abbraccino e guardano in direzioni opposte. Il disegno è stato fatto da Françoise senza sollevare la matita, vediamo quindi un tratto molto delicato finalizzato a rappresentare una situazione di tensione, di gioco di potere continuo. Il figlio Claude è stato posto tra Picasso e Gilot a simboleggiare sia il suo ruolo sia da mediatore tra i due che da linea da separazione tra le due figure.³¹

²⁸ Ivi, p. 254.

²⁹ Ivi, p. 255.

³⁰ Ivi, p. 260.

³¹ A. A. V. V., *Françoise Gilot, Three years in France*, cit., 2021, p. 12.

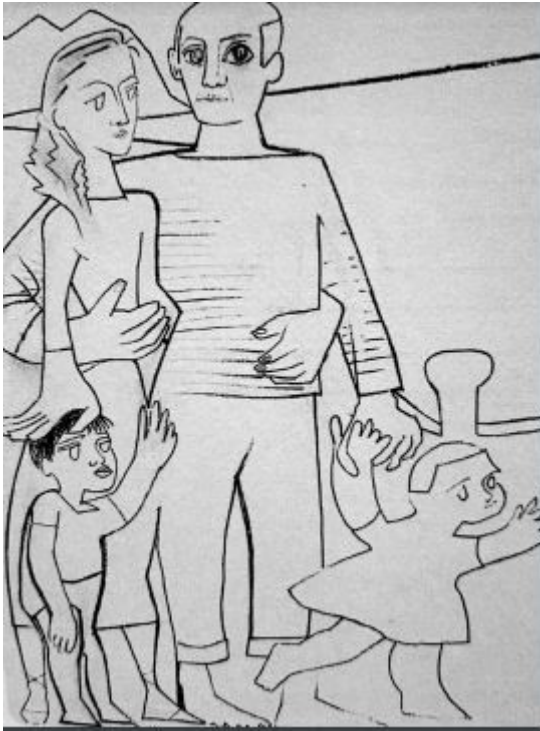


Figura 9: F. Gilot, *La famille près de la mer*, matita, 1952, collezione privata.

Com'era da aspettarsi visto il personaggio, è Picasso che lentamente inizia a staccarsi da Françoise, lei racconta che agli inizi è stato qualcosa di insensibile e che si trova combattuta tra i sentimenti che nutriva per Picasso, che la portavano a sperare sempre in un miglioramento, e il bisogno di calore umano. Il pittore diventa sempre più insopportabile alla stabilità portata dalla vita di famiglia e riversa sulla compagna tutte le colpe del muro emotivo che si stava sollevando tra loro. Françoise ci dice che di fatto Picasso è stato il fautore della sua metamorfosi e adesso, una volta che l'aveva cambiata come persona, tenta di allontanarla da sé. La accusa anche di piccolezze come il trascurarsi in quanto donna: "Vous étiez une Vénus quando je vous ai rencontrée. Maintenant vous ressemblez à un christ, et même à l'un de ces christ romans dont on peut compter les côtes. J'espère que vous réalisez que vous ne m'intéressez pas dans cet état?"³². Il motivo di questa trascuratezza che Picasso vede in Gilot è provocato semplicemente dal fatto che dalla nascita di Paloma Françoise si era indebolita fisicamente: non ha un attimo di pace in quanto deve seguire lei le faccende domestiche e gestire da sola lo studio di Picasso, si

³² F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, cit., p. 335.

riduce a dormire circa cinque ore a notte mentre il compagno sta a riposo e quando si alza lavora alla sua arte.

Gilot è ben consapevole dell'insostenibilità di tale stile di vita ma essendoci dei sentimenti in ballo ci impiega due anni, dal 1949 al 1951, per accettare la situazione. E ancora una volta l'analisi e la spiegazione della sua condizione ci viene fornita da lei stessa:

Alors je vis clairement ce qu'étaient devenues nos relations. Dans le malheur, on se tourne naturellement vers la personne que l'on aime le plus. Je savais que non seulement je ne trouverais aucun réconfort auprès de Pablo, mais que je recevrais la rebuffade la plus sévère pour avoir quitté Vallauris.³³

La situazione continua a peggiorare finché a Gilot arriva la notizia di Pablo visto con un'altra donna, affronta dunque la questione con il compagno che nuovamente attribuisce la colpa a lei. Da questo momento Gilot inizia a staccarsi emotivamente in modo irreversibile.

³³ Ivi, p. 337.

La separazione e la collera di Picasso

Pablo Picasso si trova per la prima volta di fronte a una donna che si stacca da lui, si fa dunque più aggressivo e la motivazione, ci dice Gilot, è che “Il ne pouvait supporter l'idée que quiconque avait partagé sa vie pût lui survivre”³⁴. Da persona che non mantiene mai un profilo basso, Picasso inizia a far girare la voce che Françoise ha intenzione di lasciarlo, la loro storia diventa quindi l'argomento principale per giornalisti. La relazione diventa ancora più insostenibile e Picasso stesso cede al nervosismo: tutto ciò che dice a Françoise non attecchisce, che siano minacce o tentativi di persuaderla a rimanere con lui. Il loro amore è oramai arrivato al capolinea.

A settembre del 1954 Françoise Gilot torna a Parigi con i bambini.

Picasso dunque cerca di impedire che la carriera dell'ex compagna vada avanti, Gilot infatti si trova a fronteggiare mercanti d'arte che, seppur interessati ai suoi lavori, non stipulano contratti con lei per paura di perdere i favori di Picasso.

Nonostante i problemi affrontati nella relazione, le manie di Picasso, il suo narcisismo e le manipolazioni operate contro la compagna, Françoise Gilot non prova rancore nei suoi confronti. Ciò che ha provato per lui era sincero e profondo, ha mantenuto la consapevolezza che sarebbe stato un capitolo della sua vita intenso e destinato a terminare vista l'assoluta incapacità di Picasso a vivere nella stabilità di un rapporto. Ancora una volta Gilot tira fuori ciò che di positivo può guadagnare dalla fine della relazione e l'opera termina con:

En février 1944, Pablo m'avait dit que notre rencontre éclairerait nos deux vies; ma venue vers lui était une fenêtre laissait ouverte. Je le voulais aussi, tant que la fenêtre laissait pénétrer la lumière. Quand il n'en a plus été ainsi, je l'ai fermée, bien à contrecœur. À partir de ce moment, Pablo a brûlé tous les ponts qui me reliaient au passé que j'avais partagé avec lui. Mais il m'a ainsi forcée à me découvrir et, par la même, à survivre.

Je ne cesserai jamais de lui en être reconnaissante.³⁵

Nel capitolo successivo viene analizzata la figura di Camille Claudel e gli scritti in nostro

³⁴ Ivi, p. 349.

³⁵ Ivi, p. 371.

possesso ovvero la corrispondenza con i personaggi che hanno preso parte alla sua vita. L'obiettivo è creare un paragone tra due artiste coinvolte in due relazioni burrascose che hanno rallentato o addirittura interrotto la loro attività artistica.

Le due situazioni prese in analisi dunque vertono su un caso in cui l'artista riesce a uscire dalle violenze psicologiche ed emotive subite in dieci anni di relazione più consapevole della propria forza, e un caso in cui la donna soccombe alla prepotenza del compagno finendo per essere rinchiusa in un manicomio.

Capitolo II

Camille Claudel: la biografia in breve

La seconda parte di questo lavoro si occuperà di analizzare la vita e la figura della scultrice francese Camille Claudel.

Camille Claudel nasce nel nord della Francia nel 1864, secondogenita di una famiglia benestante. La sua famiglia viene segnata dalla perdita del primogenito a pochi giorni dalla nascita, in particolare la madre non supera il lutto e questo si riversa, per tutta la vita, nel rapporto che intrattiene con i due figli Camille e Paul. C'è anche una terza figlia, Louise, che nasce tra Camille e Paul ma ha un ruolo poco rilevante per gran parte della vita della scultrice; “compare” più insistentemente nelle lettere che questa scrive durante il suo internamento.

Camille inizia a modellare a circa sei anni e con il passare del tempo il fratello posa per lei; in parallelo anche lui coltiva precocemente una passione artistica: scrive poesie iniziando a comporre anche lui.

Il padre, Louis Prosper, sostiene fin da subito la passione della figlia andando contro sua moglie che riteneva il modellare un lavoro propriamente maschile. Quando la famiglia si trasferisce a Parigi Camille viene accettata all'Accademia Colarossi che permetteva alle studentesse di studiare anche nudi dal vivo, fatto di avanguardia all'epoca. Seguire lezioni nell'Accademia sarà l'occasione per Camille di affittare uno studio condiviso con altre due ragazze: Amy Singer e Jessie Lipscomb, con le quali diventerà molto amica. Jessie appare molto spesso come destinataria delle lettere che prenderemo in analisi.

La svolta nella vita della scultrice avviene quando il suo maestro dell'Accademia, Alfred Boucher, deve trasferirsi a Roma e chiede a Auguste Rodin di sostituirlo nel corso di scultura. Questo incontro avrà importanti risvolti per Camille: grazie allo scultore riesce a crescere come artista e produce opere originali che reinterpretano e si staccano dagli insegnamenti di Rodin, il rovescio della medaglia è che dalla relazione amorosa che intraprende con lui non ne esce indenne e accusa crolli dal punto di vista psichico e manie di persecuzione. Poco dopo la morte del padre (1913), suo unico vero alleato, la madre la

farà internare in manicomio da cui Claudel, nonostante le frequenti richieste di essere liberata, non uscirà mai. Muore nel manicomio di Montfavet il 19 ottobre del 1943 a 78 anni, probabilmente a causa delle condizioni malsane in cui era costretta a vivere.

Nessuno della famiglia si presenta alla sepoltura.

La relazione con Auguste Rodin

I due scultori si incontrano probabilmente tra il 1881 e 1882, Claudel aveva dunque diciassette anni e Rodin quarantacinque. Nel 1883 lei diventa ufficialmente allieva prediletta, poi modella dello scultore più acclamato dell'epoca e poco dopo i due diventano amanti. A testimonianza della relazione abbiamo le lettere che percorrono quegli anni della loro vita ma questa corrispondenza presenta non pochi problemi: a partire da i riferimenti presenti nei testi che possediamo mancano delle lettere, distrutte da Camille Claudel stessa o risultano smarrite³⁶. La scultrice infatti dichiara, in una lettera del 1887 a F. Jeans, di bruciare una parte delle lettere ricevute. Le lettere rimaste sono comunque in grado di rappresentare in modo chiaro i due personaggi: lei sempre decisa, spesso troppo diretta, incapace di fermarsi; lui pronto a fare grandi dichiarazioni d'amore che, nella realtà, non vengono mantenute; Auguste Rodin aveva da anni una relazione con Rose Beuret, una modella, che non lascerà mai definitivamente, anzi, la sposerà nonostante avesse promesso il matrimonio a Camille. Il rapporto travagliato tra i due scultori prosegue per un lungo periodo: Rodin continua ad avere altre amanti e questo si riflette nelle opere di Claudel, che si vendica di Rodin e la sua compagna nelle sculture *Le Système Cellulaire* e *Le Réveil et Collage*.³⁷ La relazione inoltre viene mantenuta segreta e i due amanti si incontrano in un castello fuori città, luogo che permette loro anche di produrre sculture insieme e dove Rodin crea vari busti di Camille. L'influenza dello scultore sulla sua allieva è inequivocabile. Inequivocabile tanto quanto l'impronta che Camille, a sua volta, grazie al suo genio lascia sul maestro.

Partendo da queste basi biografiche si può avanzare una lettura psicanalitica dei risvolti che questa relazione avrà su Camille Claudel. Auguste Rodin ha compreso dal primo momento il genio di lei e, di fatto, la sosterrà anche economicamente negli anni in cui lei accusa i primi cedimenti dal punto di vista mentale. Il problema di fondo per la persona della scultrice è il rifiuto categorico di Rodin nel lasciare Beuret: l'essere di fatto respinta

³⁶ Nella prefazione di *Correspondance* di A. Rivière e B. Gaudichon i due studiosi dichiarano che le ricerche sono tutt'ora in corso.

³⁷ O. Bastos, *Camille Claudel: A revulsion of nature. The art of madness or the madness of art?*, in "Jornal Brasileiro de psiquiatria" (2006), p. 252.

dallo scultore a livello inconscio in Claudel crea un parallelo con l'avversione che la madre le dimostrava. Va tenuto a mente che Camille Claudel nasce solo dopo la morte di un primogenito, ergo viene vista come una sorta di rimpiazzo di un amato primo figlio maschio. Inoltre Paul Claudel racconta di una madre che non trasmette contatto fisico, come abbracci o baci, una madre distante e fredda³⁸, ecco quindi che la fisicità che Camille trova nel rapporto con Rodin e il maneggiare materiali plastici possono essere considerati come sostituti per la mancanza di affetto, da parte della madre. Questa forte fisicità la troviamo espressa anche nella corrispondenza, ad esempio in alcune righe della lettera di Rodin a Camille Claudel del 1886:

Camille ma bien aimée malg ré tout, malgré la folie que je sens venir et qui sera votre œuvre, si cela continue.[...] Je n'en puis plus, je ne puis plus un jour sans te voir. Sinon l'atroce folie. [...] Ma Camille sois assurée que je n'ai aucune femme en amitié, et toute mon âme t'appartient. [...] Je t'embrasse les mains mon amie, toi qui me donne de jouissances si élevée, si ardentes, près de toi, mon âme existe avec force et, dans sa fureur d'amour, ton respect est toujours au dessus. Le respect que j'ai pour ton caractère, pour toi ma Camille est une cause de ma violente passion. [...] T'es chères mains laisse les sur ma figure, que ma chair soit heureuse que mon cœur, sente encore ton divin amour se répandre à nouveau.³⁹

È una dichiarazione di un amore che appare totalizzante e questa condizione tra i due artisti si riflette in diverse opere di entrambi. Tra le opere di lei che rappresentano la passione descritta nella lettera di Rodin si può portare come esempio *Sakountala*, riprodotta con diversi materiali, come marmo e bronzo, a partire dal 1886 fino al 1905. La scultura sicuramente rappresenta un amore sensuale e alcuni studiosi ipotizzano che possa essere una risposta al celeberrimo *Il bacio* di Rodin. È utile capire analizzando brevemente il riferimento l'opera di Claudel: *Shakuntala* è un testo teatrale sanscrito che risale probabilmente al V secolo. La storia narra di Sakuntala, una ragazza abbandonata

³⁸ M. Morin-Bompart, *Love and Art Creation: Rodin and Camille Claudel*, in "Psychology and Behavioral Sciences", vol. 7, No. 3, p. 57.

³⁹ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, Chirac à Saint-Just-la-Pendue, ed. Gallimard, 2003, pp. 37-39

dai genitori alla nascita che viene allevata nel villaggio di Kanva da alcuni anziani. Dilei si innamora un principe indiano che le dona un anello ma finisce per dimenticarsi della ragazza, Sakuntala lo smarrisce. Lei dà luce a un bambino, nel segreto di un bosco, e poco dopo viene ritrovato l'anello, i due amanti quindi riescono a riunirsi e il principe riconosce il figlio.

Risultano evidenti alcune analogie con la biografia di Camille Claudel: il rifiuto dei genitori di cui è accennato e il riunirsi con il proprio amato; i due scultori infatti si ritrovano nel 1886 dopo un periodo di separazione che Claudel trascorre in Inghilterra.



Figura 10: C. Claudel, Sakountala, marmo, 1905, Museo Rodin, Parigi.

Il dettaglio del bambino dato alla luce di nascosto potrebbe essere a sua volta un indicatore: gli studiosi hanno ipotizzato la tesi, non verificata, che Claudel fosse incinta durante lo sviluppo della scultura. Questa ipotesi viene avvalorata da una foto, scattata

durante i lavori, in cui il ventre della scultrice risulta più prominente del consueto e, fonte più accreditata, del testamento dell'amica e confidente Jessie Lipscomb, pubblicato da F. Grunsfeld (biografo di Rodin) e ritrovato solo dopo la sua morte, dove si dice: Camille ha avuto due figli illegittimi da Rodin. Lui finanziò i loro studi ma non li riconobbe come accaduto per Auguste Beuret, il figlio avuto con Rose Beuret.⁴⁰

Un'altra opera che potrebbe confermare l'ipotesi della gravidanza di Camille Claudel è *L'implorante* (1889), in cui la figura femminile inginocchiata con le braccia tese ha un ventre abbastanza accentuato; questa figura farà poi parte del complesso *L'Age mûr*, opera commissionata dal governo francese nel 1895.



Figura 11: A. Rodin, *Il bacio*, gesso, stampo della prima versione in marmo, 1888-1889, Museo Rodin, Parigi.

⁴⁰ M. Morin-Bompart, *Love and Art creation: Rodin and Camille Claudel*, cit., p. 59.



Figura 12: W. Elborne, *Camille mentre scolpisce Sakountala con Jessie Lipscomb*, 1887.

In tal senso va la testimonianza presente in una lettera che Paul Claudel scrive nel 1939, in cui traspare il motivo per cui lui ritiene giusto l'internamento di sua sorella: espiare un crimine orribile come l'aborto. Le parole sono: "Tuer un enfant, tuer une âme immortelle, c'est horrible! C'est affreux! Comment pouvez vous vivre et respirer avec un tel crime sur la conscience..."⁴¹. Alla base dell'eventuale aborto di Camille Claudel, può esserci la condizione di Rose Beuret che non ha mai visto riconosciuti da Rodin i figli che hanno avuto insieme, nonché il fatto che la scultrice, visto il suo carattere e temperamento, non avrebbe mai accettato di essere legata a nessuno. L'ipotesi è quindi che la scultrice si sia recata in Inghilterra proprio per abortire; non ci sono fonti che confermino tale supposizione e non si sa con certezza dove abbia soggiornato Camille Claudel nel luglio del 1886. Le lettere tra Jessie Lipscomb e la scultrice sono infatti stadedistrutte.⁴² Per

⁴¹ V. Bocci-Crechou, *Les figure du traumatisme dans l'œuvre de Camille Claudel*, in "Cahiers de psychologieclinique", 2004/2, n23, par. 30.

⁴² Ibidem.

riassumere, le fonti sono discordanti dato che il testamento di Lipscomb parla di due figli illegittimi di Claudel ma gli scritti del fratello, Paul Claudel, parlano di un aborto. L'unica cosa quasi sicura è che la scultrice sia rimasta incinta almeno una volta.

Al di là di questo aspetto, Camille Claudel, nonostante la voglia di indipendenza e di non piegarsi al suo amato, è ben conscia del fatto che la relazione in cui si trova è sbilanciata. Anche questa consapevolezza si rispecchia in alcune opere come *La Valse* (1891) e il sopracitato *L'Age mûr* (1895). La prima scultura rappresenta, di nuovo, un amore sensuale in modo talmente esplicito che all'epoca della sua produzione è stata contestata da alcuni critici di arte. Vi sono rappresentate due persone, un uomo e una donna, totalmente nude che si abbracciano; la figura femminile è sorretta da quella maschile ed è questa la chiave di lettura dell'opera. La scultura è fortemente sbilanciata a favore della figura maschile, fatto che potrebbe rappresentare un riferimento alla relazione con Rodin, ma alcuni studiosi hanno anche avanzato l'ipotesi che possa rappresentare anche il sostegno che le offriva il padre e ciò comporterebbe una lettura edipica dell'opera. Senza dubbio troviamo rappresentata una spirale tragica, un attimo di vita e di passione destinato a terminare. Sembra che a ispirazione del manufatto abbia contribuito anche il breve rapporto che Claudel ha intrattenuto con il compositore Debussy. I due si frequentano alla fine degli anni '80 ma non appena Rodin decide di ritornare da Camille, lei interrompe il legame con il musicista.

Tra il 1891 e 1892 però Camille Claudel non regge più una relazione di cui non vede un futuro e il rapporto entra in crisi in modo irreversibile.

La fine della relazione con Auguste Rodin

Camille Claudel si dimostra quindi più distaccata nelle missive ma si sa, dalle lettere, che nella realtà per almeno un paio di anni cerca comunque di ritagliarsi uno spazio nella vita di Rodin. Daitesti esplicitamente appassionati degli inizi del rapporto passiamo ad avere poche righe di testo incui Claudel non si sbilancia. Si possono paragonare due lettere per chiarire la svolta nel modo di rivolgersi allo scultore, la prima del luglio del 1891 e la seconda del giugno 1892.

Je couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose. Je vous embrasse. Surtout ne me trompez plus.⁴³

Monsieur Rodin,

Ne venez pas ici car voilà la lettre que je reçois. Évitez les histoires. Du reste je vais mieux merci.⁴⁴

Auguste Rodin, anche se da lontano, continua a proteggere la sua allieva prediletta e la sostiene nel suo lavoro; ci sono righe molto affettuose da parte dello scultore che risalgono al 1897 e vediamo come i due comunque si raccontassero le rispettive vite. Rodin dimostra di aver capito il genio di Claudel e la rassicura ricordandole dei riconoscimenti già ottenuti e la invita a non curarsi dei pettegolezzi che giravano sul suo conto. Un paio di estratti ne sono la prova:

Monsieur Rodin, je vous remercie de votre aimable intention de me présenter au président de la République. Malheureusement n'étant pas sortie de mon atelier depuis deux mois et je n'ai aucune toilette convenable pour la circonstance.⁴⁵

Et croyez mon amie, laissez votre caractère de femme qui a dispersé des bonnes

⁴³ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, cit., p. 80.

⁴⁴ Ivi, p. 88.

⁴⁵ Ivi, p. 138.

volontés. Montrez vos œuvres admirables il y a une justice croyez le. L'on est puni et l'on est récompensé. Un génique comme vous est rare.⁴⁶



Figura 13: C. Claudel, *L'età matura*, bronzo, 1913, Museo Rodin, Parigi.

Di questo periodo è la già citata scultura di Claudel *L'Age mûr* (commissionata dallo Stato nel 1895) che descrive in modo chiaro come la scultrice percepiva il rapporto con Rodin agli sgoccioli.

Anche in questo caso si possono proporre due chiavi di lettura: la triade può essere interpretata come Rodin-Beuret-Claudiel oppure come padre-madre-Claudiel. È evidente come la scultrice percepisse il proprio status, in entrambe le situazioni c'è una donna più grande di lei che le porta via la figura maschile in grado di darle sostegno e che crede in lei. La scultura nella vita di Claudel segna quindi la svolta: l'aborto, la rottura con Rodin e con i genitori che scoprono la relazione tra i due artisti, la rottura con lo Stato che le commissionava opere sono i diversi motivi che porteranno la scultrice al crollo definitivo. I primi campanelli d'allarme compaiono in alcune lettere scritte da Camille Claudel in quel periodo: un esempio può essere la missiva inviata a Léon Gauchez, critico d'arte e

⁴⁶ Ivi, p. 154.

collezionista, il 10 giugno 1898.

Mais combien il faut d'énergie pour échapper à une influence première et néfaste!
Ah oui! Vous avez raison de le dire cet homme m'en a fait du mal!... et il m'en
fera encore. [...] La pensée que je pourrais me tirer d'affaire sans lui le met dans
un état affreux! [...] Je m'attends un jour ou l'autre à une de ses vengeances de
sournois auxquelles on ne peut rien répondre.⁴⁷

Claudéel quindi sospetta che Rodin tramia contro di lei, che sia in cerca di vendetta perché lei si è permessa di interrompere i rapporti. Sicuramente lo scultore non ha apprezzato la “ribellione” dell'amante nei suoi confronti ma non c'è alcun tipo di testimonianza che dimostri ciò che sostiene lei. Nella missiva presa ad esempio inoltre Claudéel critica Rodin per averle chiesto un parere riguardo a una scultura, il Balzac: in una lettera antecedente, di risposta allo scultore, risulta estasiata dal lavoro, ma in questa a Gauchez cambia totalmente parere e si dichiara offesa dall'audacia di Rodin; i due testi sono stati scritti a meno di un anno di distanza l'uno dall'altro.

Da questo momento gli argomenti presenti nelle lettere iniziano a ripetersi, per lo più trattano di commissioni di sculture ma si delinea anche lo stato di difficoltà in cui si trova Camille Claudéel. In molte missive indirizzate al critico Gauchez l'artista gli fa richiesta di denaro o di commissioni per problemi economici (nel 1901 non partecipa ad alcuna esposizione d'arte), spesso dichiara di essere malata, anche in modo grave, e l'altro elemento che ritorna sono accuse di furto rivolte a Rodin. Che sia furto di idee, di materiali, oppure l'accusa di esporre opere di lei senza aver ricevuto il consenso. Ad aggravare la situazione, per quanto riguarda la vita di società, la scultrice è sempre più sola. I primi segnali di isolamento totale in cui viveva Claudéel compaiono attorno al 1906; risale a quell'anno una lettera in cui si rivolge al presidente del Salon d'automne e dichiara che se saranno presenti opere a suo nome all'esposizione questo è successo “sans mon autorisation”.⁴⁸ Risulta anche che in quel periodo sparissero delle sue sculture e, con tutta probabilità, era l'artista stessa a distruggerle; sicuramente ne ha distrutte poco prima di

⁴⁷ Ivi, p. 154.

⁴⁸ Ivi, p. 252.

essere internata in manicomio.

Nonostante i segnali di cedimento emotivo, Camille Claudel riesce comunque ad esporre delle opere in varie occasioni come le esposizioni che organizza l'amico Eugène Blot tra il 1907 e 1908 e quella di "Femmes peintres et sculpteurs" del 1910. Blot era membro della giuria del Salon ed è interessante la dichiarazione di Claudel nella lettera che gli manda nel 1905.

Je n'aurais peut-être pas répondu à votre invitation d'aller au Salon d'Automne [...]. Je suis comme Peau d'Ane ou Cendrillon condamnée à garder la cendre du foyer, n'espérant pas de voir arriver la Fée ou le Prince charmant qui doit changer mon vêtement de poil ou de cendre des robes couleur du temps.⁴⁹

La scultrice esprime il suo senso di disagio, si rende conto della sua situazione ma, visto lo stato già delirante, ritiene che sia semplicemente dovuto alla malattia il non essere in grado di uscire e di potersi permettere dei vestiti nuovi. In una lettera successiva, sempre indirizzata a Blot, dichiara di essere riuscita a farsi accogliere in un orfanotrofio dopo aver tentato di essere accettata in un ospizio. Indicativa è una missiva del 1907 indirizzata al sottosegretario di Stato alle belle arti: era stata commissionata a Claudel una statuetta, *Niobide*, ma l'artista dichiara che le è stata sottratta "par de moyens frauduleux".⁵⁰ Aggiunge che ha ricevuto ricatti: se accetta di incontrare Rodin potrà riavere la commissione e, secondo la sua opinione, è estremamente probabile che sia tutto un piano dello scultore.

Ayant essayé par tous les moyens possibles de s'emparer de différentes idées à moi, différentes esquisses sur lesquelles il a jeté son dévolu et ayant trouvé chez moi une résistance acharnée, il voudrait par la force, par la misère dont il sait m'accabler me réduire à lui livrer ce qu'il veut avoir, c'est son moyen ordinaire. Voilà l'infâme exploitation à laquelle est obligé de se livrer ce grand génie pour conquérir les idées qui lui manquent.⁵¹

⁴⁹ Ivi, p. 246.

⁵⁰ Ivi, p. 261.

⁵¹ Ibidem.

In una lettera del 1909, indirizzata al fratello, Camille rimarca che Rodin le rubi sculture per poi spacciarle per suoi lavori. Dello stesso anno è una lettera del padre a Paul in cui dice che le preoccupazioni per la figlia sono sempre maggiori ma che la madre non ne vuole sentir parlare, lui, che ha superato ormai gli ottantacinque anni, purtroppo non riesce a fare molto se non pagarle l'affitto e spese di vario tipo. Sempre del 1909 è una missiva in cui Camille dichiara di non fare più sculture da due anni.

Come si è detto di alcune sue opere vengono perse le tracce, nelle sue missive Camille Claudel dichiara appunto che è Rodin a rubargliele ma ci sono testimonianze scritte che a distruggerle fosse lei stessa. Nel 1912 vive in uno stato di abbandono ormai totale e alla notizia della morte del cugino, Henri Thierry, prende i suoi bozzetti di cera e li getta nel fuoco. Scrive quindi a Henriette Thierry e dice di fare “molte altre esecuzioni capitali”, “un autentico sacrificio umano”.⁵²

Il 2 marzo 1913 muore il padre, Louis Prosper.

Il 10 marzo dello stesso anno Camille Claudel viene portata nel manicomio di Ville-Évrard.

⁵² Ivi, p. 295.

La testimonianza dal manicomio e le ultime lettere

Tra il 5 marzo e 6 marzo 1913 Paul Claudel incontra il medico che redige il certificato dell'internamento di Camille, in seguito la madre firma la richiesta di internamento volontario. Possediamo una lettera inviata da Camille a Charles Thierry, suo cugino, risalente allo stesso giorno del suo internamento. Eccone alcuni estratti:

Tu m'apprends la mort de Papa [...] on ne m'en a rien dit. [...] Le pauvre Papa ne m'a jamais vue telle que je suis; on lui a toujours fait croire que j'étais une créature odieuse, ingrate et méchante; c'était nécessaire pour que l'autre puisse tout gratter. [...] Louise a mis la main sur tout l'argent de la famille par la protection de son ami Rodin, et comme moi j'ai toujours besoin d'un peu d'argent, si peu que ce soit, il m'en faut bien un peu, c'est moi qui me fais détester, lorsque j'en demande. [...] si tu sais quelque chose, dis-l'emoji; je n'en risquerais pas à écrire, je serais rembarée comme d'habitude.⁵³

Camille sospetta quindi che sua sorella sia in combutta con Rodin e in una lettera seguente scrive, di nuovo, che secondo lei è tutto un piano di vendetta organizzato dall'ex amante. Dal 10 marzo 1913 molte lettere, scritte dalla scultrice o indirizzate a lei, non vengono consegnate o non vengono spedite da parte del manicomio dove si trovava su ordine della madre. Nei testi si vede tutto il turbamento di una persona totalmente ignara del motivo per cui è stata internata, sembrano scritti di una persona lucida che viene esclusa dalla vita di tutti i giorni per errore. In una lettera del 14 marzo indirizzata al cugino Charles dice che sarà una questione che durerà molto tempo, non la lasciano andare via. Tenta quindi di contattare la madre con diverse lettere:

J'ai bien reçu les objets que vous m'avez envoyés. Voilà-bien de l'argent dépense. Avec le 1/4 de cet argent là, j'aurais vécu tranquille longtemps dans mon quai

⁵³ Ivi, p. 282.

Bourbon où j'étais si bien. Ça va-t-il durer longtemps cette plaisanterie là? Y-en-a-t-il encore pour longtemps? Je voudrais bien le savoir?⁵⁴

Je vous ai déjà écrit plusieurs fois sans recevoir de réponse, il en sera sans doute de même cette fois-ci mais enfin je me risque.⁵⁵

Si tratta di lettere che la madre le rimanda indietro senza rispondere e, anzi, ammonisce i medici perché la figlia sia più controllata in quello che scrive e a chi scrive; Camille riesce a spedire solo due lettere perché la sua famiglia vieta qualsiasi tipo di comunicazione con amici o parenti. In una lettera, del maggio 1913, Thierry scrive che è dispiaciuto dal non ricevere notizie da lei e si augura che riescano a vedersi presto. Il 27 agosto Camille scrive al cugino chiedendo perché non vada a farle visita; questi, a insaputa di Camille ovviamente, ha provato ad andare a trovare la cugina ma il direttore del manicomio l'ha proibito viste le direttive date da Paul Claudel e dalla madre. È interessante vedere la condizione che si crea nello scambio Claudel-Thierry di falsa assenza, creata dalla convinzione reciproca di essere ignorati. All'epoca chi veniva etichettato come malato di mente veniva ridotto alla condizione di un minore, il che comporta che la famiglia avesse pieno potere decisionale che, in questo caso, non viene questionato nemmeno dai medici che prendono in cura Camille Claudel. La scultrice si vede privata totalmente da un giorno all'altro di qualsiasi legame affettivo, vivendo così in una condizione di isolamento totale.⁵⁶ Per i primi mesi Camille tenta di contattare diverse persone per capire il motivo del suo internamento. Scrive anche al direttore del manicomio, il dottor Truelle, prima ricordando l'importanza della sua arte e dei lavori presenti nel suo atelier e in una seconda lettera, del 28 dicembre 1913, scrive:

Il y a déjà longtemps que je suis ici sans savoir pourquoi. Je comprends que c'est l'intérêt de ces beaux messieurs qui se sont jetés sur mon atelier pour emporter toutes mes œuvres de me laisser le plus longtemps possible en prison. Ils sont bien

⁵⁴ Ivi, p. 286.

⁵⁵ Ivi, p. 288.

⁵⁶ S. Whilson, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, in "Modern languages open", 2021, p. 5.

pressés de jeter l'éteignoir sur cette femme qui serait pour eux une accusation vivante, fantôme gênant de leur crime., il n'y a pas de danger, ils ne me laisseront pas sortir; Rodin les tient dans ses griffes, ils sont forcés de lui obéir. C'est Rodin qui s'est servi d'eux pour s'emparer de mon atelier, mais aussi il les tient dans ses griffes ils ne peuvent plus bouger sans sa permission.⁵⁷

Aggiunge che da un po' di tempo non usciva di casa per evitare che qualcuno, su ordine di Rodin, entrasse per rovistare tra i suoi progetti col fine di rubarle le idee.

Dal 1915 le lettere che possediamo diventano strazianti, la scrittura rimane molto lineare, da persona lucida. Si rivolge in particolare alla madre e al fratello chiedendo il motivo di tutte le visite mancate da parte loro e della noncuranza nei suoi confronti, le parole che usa sono "férocité", "abandon", "larmes", "exil", "enlevée", "criminelle". Camille Claudel mette quindi in luce la assoluta mancanza di notizie, il suo senso di isolamento e il suo desiderio di tornare alla vita normale; di colpo infatti l'artista si è ritrovata esclusa da tutta la routine di comunicazione civile: che fosse il parlare con qualcuno di caro o ricevere qualsiasi tipo di informazione sulla sua famiglia. Ci sono diverse lettere che sono state spedite da amici e ammiratori, c'è chi scrive all'indirizzo del suo atelier anche semplicemente per dare notizie di sé ma tali missive non vengono mai consegnate a Camille.⁵⁸ Un'amica, Marie Paillette, le scrive per cercare solidarietà in seguito all'uccisione di suo fratello in guerra, le promette poi che non la dimenticherà, che non si dà pace perché non capisce il motivo dell'internamento e che la pensa spesso. Questa lettera esprime una forte solidarietà che, di nuovo, manca in modo assoluto a Camille. "D'où vient une pareille férocité? Comment s'y prend-on pour vous détourner de cette façon?"⁵⁹ è la domanda che pone al fratello Paul, segue "J'aimerais mieux même n'avoir qu'une place de bonne que continuer à vivre ainsi".⁶⁰

come si è detto i testi che scrive Camille Claudel sono costruiti in modo corretto: le frasi sono chiare, i problemi che porta alla luce, come il freddo che era costretta a sopportare

⁵⁷ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, cit., p. 299.

⁵⁸ S. Whilson, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, cit., p. 8.

⁵⁹ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, cit., p. 304.

⁶⁰ Ibidem.

in manicomio, sono per lo più reali; il problema delle missive è che se lette attentamente presentano incongruenze, convinzioni di Camille che sono inverosimili e anche un po' di ingenuità da parte dell'artista che, nonostante tutto, continua a dimostrare affetto verso le persone che l'hanno fatta rinchiudere e si comportano come se si fossero dimenticati di lei. Per esempio in una lettera, non spedita, del 1915 a una sua compagna al manicomio di Montdevergues pone le condoglianze per la morte della madre e esprime le sue preoccupazioni.

À vous dire vrai, cette mort me touche particulièrement car j'ai toujours peur qu'il arrive la même chose à Maman! [...] Quel malheur si Maman venait à mourir pendant que je suis ici sans pouvoir bouger!⁶¹

Molto interessante, per diversi motivi, è la missiva per il dottor Michaux, ex vicino di casa di Camille, di cui non si è certi dell'anno, 1917 o 1918. In primo luogo sono presenti dei fori sui lati della carta: questo perché l'artista aveva compreso che le sue lettere venivano intercettate e voleva evitare, per quanto possibile, indiscrezioni cucendo così la carta con ago e filo. È un tentativo di mantenere la privacy tra mittente e destinatario, è una barriera fisica che si erge a simbolo delle barriere che bloccano Camille Claudel dall'aver contatti dal mondo esterno.⁶² La lettera inizia con Camille che ricorda quando è stata *enlevée* da casa sua sbagliando la data: segna come giorno del suo "rapimento" la data della morte del padre quando in realtà l'hanno portata via di casa una settimana dopo. Prosegue con:

Inutile de vous dépeindre quelles furent mes souffrances. [...] Du côté de ma famille il n'y a rien à faire; sous l'influence de mauvaises personnes, ma mère, mon frère et ma sœur n'écoutent que les calomnies dont on m'a couverte. [...] C'est sur la foi de ces accusations que je suis incarcéré depuis 5 ans 1/2 comme une criminelle, privée de liberté, privée de nourriture, de feu et de plus élémentaire commodités. [...] Mes parents ne s'occupent pas de moi et ne répondent à mes

⁶¹ Ivi, p. 307.

⁶² S. Whilson, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, cit., p. 11.

plaintes que par le mutisme le plus complet, ainsi on fait de moi ce qu'on veut. C'est affreux d'être abandonnée de cette façon, je ne puis résister au chagrin qui m'accable. [...] on prétend que l'on va me laisser enfermée jusqu'à la fin de la guerre; c'est une blague et un moyen de m'abuser par de fausses promesses car cette guerre-là n'est pas pour finir et d'ici je serai finie moi-même: ah! Si vous saviez ce qu'il faut endurer? C'est à faire frémir! [...] Qui tiennent maman dans leurs griffes pour l'empêcher de venir me voir.⁶³

La lettera descrive a pieno l'esperienza di imprigionamento che vive Camille, sottolinea come si senta dimenticata da coloro che sono all'esterno e come sia inutile parlare di come si sente e di quanto soffre.⁶⁴ Tutto ciò che riceve Camille Claudel come risposta è il silenzio da chi un tempo la amava, si sente sicuramente raggirata dalla famiglia che per giunta le mente dicendole che una volta finita la guerra lei uscirà dal manicomio. Nelle sue parole manca, ormai totalmente, la speranza.

Per quanto riguarda Auguste Rodin, a inizio 1917 questa sposa la compagna Rose Beuret che muore qualche settimana dopo le nozze, la loro relazione, nonostante le vicende travagliata, è durata cinquantatré anni. Rodin si ammala e muore nel novembre dello stesso anno lasciando il suo studio e i diritti di fusione in eredità allo stato francese. Non possediamo lettere indirizzate a Camille Claudel che la avvisino di tale evento o testi scritti da lei che commentino l'accaduto; la scultrice anche a distanza di anni continua a nominarlo e continua a sostenere che sia tutto un suo complotto contro di lei. In una lettera del marzo 1930 indirizzata al fratello dice che Rodin non voleva che lei volasse più in alto di lui dopo la sua morte.

⁶³ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, cit., p. 309-310.

⁶⁴ S. Whilson, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, cit., p. 11.



Figura 14: W. Elborne, *Camille Claudel à Montdevergues*, 1929.

È da segnalare, per concludere, la lettera che scrive Eugène Blot a Camille nel 1932:

Dans le monde combinard de la sculpture, Rodin, vous, trois ou quatre autres peut-être, aviez introduit l'authenticité, cela ne s'oublie pas. X. Garde un souvenir encore émerveillé de votre marbre de *L'Implorante* [...] qu'il considère comme le manifeste de la sculpture moderne. Vous étiez enfin « vous-même », libérée totalement de l'influence de Rodin. [...] Je ne la regarde jamais sans une émotion indicible. Il me semble de vous revoir. [...] Un jour que Rodin me rendait visite, je l'ai vu soudain s'immobiliser devant ce portrait, le contempler, caresser doucement le métal et pleurer. Oui, pleurer. Comme un enfant. Voile quinze ans qu'il est mort. En réalité, il n'aura jamais aimé que vous, Camille, je puis le dire aujourd'hui. [...] Vous avez trop souffert par lui. Mais je ne retire rien de ce que

je viens d'écrire. Le temps remettra tout en place. [...] Je n'ai jamais cessé d'être votre ami.⁶⁵

La lettera in questione non le verrà mai recapitata all'artista.

L'ultimo testo che possediamo di Camille è indirizzato al fratello Paul datato 1938. questi ha fatto visita alla sorella circa una volta all'anno, Louise Claudel e la madre invece non si sono mai presentate.

L'ultima visita effettuata è del settembre del 1943 e Camille Claudel viene a mancare il 19 ottobre dello stesso anno dopo trent'anni di internamento.

⁶⁵ A. Rivière e B. Gaudichon, *Correspondance*, cit., p. 337.

Conclusione

A conclusione del lavoro è utile un paragone più serrato tra le due artiste. Ci sono alcuni dettagli biografici che sono agli antipodi e altri che le avvicinano notevolmente. In prima istanza il rapporto con la figura paterna: Françoise Gilot aveva un rapporto burrascoso e a tratti violento con suo padre ma è stata mantenuta una certa stima, come è stato visto infatti questi discuteva, in modo costruttivo, con la figlia di diversi argomenti anche di arte, nonostante non sostenesse affatto la carriera sua da pittrice; per Camille Claudel il padre rappresentava l'unico vero sostegno, sia come persona sia per quanto riguardava la carriera artistica, non a caso infatti Camille viene internata solo una volta che questi viene a mancare. Pablo Picasso e Auguste Rodin ricoprono ruoli differenti per le loro compagne: Picasso e Gilot non sono partiti da una condizione di subordinazione di quest'ultima, si conoscono quando lei è già un'artista affermata, il loro primo incontro d'altronde avviene dopo una mostra di Gilot. Claudel invece è un'allieva di Rodin che finisce col farsi notare grazie al suo genio. Sicuramente però entrambe le due artiste si sono dovute confrontare con due dei più famosi artisti della storia dell'arte europea e mondiale. Lo scontro in entrambi i casi era inevitabile: due donne che sono state in grado di tagliare i legami con la famiglia in nome delle loro convinzioni e passioni non avrebbero certo ceduto senza lottare di fronte a personalità come quelle di Picasso e Rodin. La vera differenza sta nell'evoluzione delle artiste una volta finite le rispettive relazioni, entrambe hanno preso la decisione di chiudere il rapporto definitivamente ma da quel momento in poi Gilot riprende in mano la sua vita e Claudel entra in un tunnel e non vedrà mai la luce in fondo ad esso.

Françoise Gilot lascia Picasso nel 1954 e nel 1964 pubblica l'opera presa in analisi in questo lavoro, l'artista però quando vede raccontata la propria relazione pubblicamente porta la sua ex compagna in tribunale facendole causa tre volte. Il pittore le perde tutte perché Gilot dimostra di aver descritto semplicemente la realtà dei fatti. Sembra anche che a causa del libro, diventato presto best seller, Picasso si rifiuterà di vedere i figli che vivevano con Gilot dal momento della separazione. Per quanto riguarda l'attività artistica di Françoise Gilot, si nota un periodo di rinascita, la pittrice si concentra nel creare qualcosa di personale, slegato da qualsiasi influenza e che rappresenti la femminilità, caratteristica che le era venuta a mancare durante la relazione a causa dell'oppressione

esercitata dal allora compagno. L'intento è quello di rappresentare il non visibile e mostrare nuove percezioni, il colore deve suscitare una reazione nello spettatore come accelerare il battito cardiaco. Grazie al sostegno del nuovo compagno, Jonas Salk, e alla nuova vita a New York, Gilot riesce ad approfondire i suoi studi sulla pittura. Tra le sue opere che riscuotono maggior successo riportiamo di seguito *Étude bleu* (1953) e *Paloma à la guitare* (1956).



Figura 15: F. Gilot, *Étude bleu*, olio su tela, 1953, collezione privata.



Figura 16: F. Gilot, Paloma à la guitare, 1956, olio su tela, collezione privata.

Camille Claudel ha un destino diverso. A un passo dall'ottenere la fama come artista, Camille crolla e vede la sua vita interrotta a causa dell'internamento. La scultrice, come Gilot, lascia una testimonianza scritta del suo vissuto, non avendo però come fine ultimo il rappresentare la propria relazione con Rodin, nei suoi scritti non c'è l'intenzionalità di raccontare. Quando si tratta di missive di personaggi riconosciuti come malati psichiatrici queste perdono il loro lato "privato" e diventano da subito di dominio pubblico, vengono lette da persone che non erano gli originali destinatari come i medici, per esempio;⁶⁶ non a caso abbiamo visto una lettera che Claudel aveva cucito con ago e filo per impedire la lettura ad altri che al destinatario. Lo stato di paranoia in cui si trova la scultrice la porta a uno stato di *extreme consciousness*⁶⁷, e paradossalmente questa condizione la avvicina

⁶⁶ S. Wilson, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, cit., p. 2.

⁶⁷ Ivi, p. 16.

a Gilot: entrambe sono perfettamente consapevoli della situazione che descrivono al momento della scrittura, entrambe sentono il bisogno di raccontare per razionalizzare, elaborare il proprio vissuto traumatico.

La storia tende a tralasciare figure come queste due artiste o le relega al ruolo di “compagne di...”, obbligandole a essere ricordate solo in relazione al personaggio famoso che hanno frequentato. Se si fanno ricerche in rete su Gilot tutte le prime voci richiamano il fatto che sia stata l'unica donna “sopravvissuta a Picasso”, oscurando così tutta la sua storia personale e il suo lavoro da pittrice. Claudel, dal canto suo, non ha uno spazio interamente a lei dedicato se non all'interno del Museo Rodin a Parigi.

È doveroso non dimenticare queste figure, sia per quanto riguarda ciò che hanno lasciato al mondo come artiste sia in quanto donne che, pur operando in un mondo dominato da uomini, non hanno temuto di far sentire la propria voce.

Bibliografia

A. A. V. V., 2021, *Françoise Gilot, Three years in France*, Silvana Editoriale.

Gilot Françoise, Lake Carlton, 1964, *Life with Picasso*, McGraw-Hill, Trad. Ita. 2016 di *La mia vita con Picasso*, Roma, Donzelli editore.

Bastos Othon, 2006, *Camille Claudel: a revulsion of nature, The art of madness or the madness of art?*, conference presented at XVIII congresso brasileiro, Belo, Hor, 2005, Comment, pp. 250-252.

Bocci-Crechiou Valérie, 2004, *Les figures du traumatisme dans l'œuvre de Camille Claudel*, in Cahiers de psychologie clinique, 2004/2, n23, pp. 131-246.

Morin-Bompart Michelle, 2018, *Love and Art Creation: Rodin and Camille Claudel*, in Psychology and Behavioral Science, vol. 7, n3, pp. 56-61.

Rivière Anne, Gaudichon Bruno, 2003, *Correspondance*, Francia, Édition Gallimard, Trad. Ita. 2020 di *Camille Claudel, Corrispondenza*, Milano, Abscondita srl.

Wilson Susannah, 2021, *To whom does a letter belong? Psychopathology and epistolography in the asylum letters of Antonin Artaud and Camille Claudel*, in Modern Languages Open, 2021/1, n1, pp. 1-18.

Lista immagini

F. Gilot, *Adam forçant Eve à manger la pomme*, matita, penna e inchiostro su carta, 1946, Courtesy The Elkon Gallery, New York.

F. Gilot, *Couple*, olio su tela, 1945, collezione privata.

P. Picasso, *La femme fleur*, olio su tela, 1946, collezione privata.

F. Gilot, *Autoportrait*, carboncino, 1947, collezione privata.

P. Picasso, *La femme à la résille*, litografia su zinco, 1956, Museo Picasso, Antibes.

F. Gilot, *Ne me touchez pas*, olio su tela, 1948, Dr Robert, New Orleans.

F. Gilot, *La famille près de la mer*, matita, 1952, collezione privata.

M. Sima, *Picasso*, Villa la Galloise, 1948.

M. Sima, *Francoise Gilot*, Villa la Galloise, 1948.

C. Claudel, *Sakountala*, marmo, 1905, Museo Rodin, Parigi.

A. Rodin, *Il bacio*, gesso, stampo della prima versione in marmo, 1888-1889, Museo Rodin, Parigi.

W. Elborne, *Camille mentre scolpisce Sakountala con Jessie Lipscomb*, 1887.

C. Claudel, *L'età matura*, bronzo, 1913, Museo Rodin, Parigi.

W. Elborne, *Camille Claudel à Montdevergues*, 1929.

F. Gilot, *Étude bleu*, olio su tela, 1953, collezione privata.

F. Gilot, *Paloma à la guitare*, olio su tela, 1956, collezione privata.