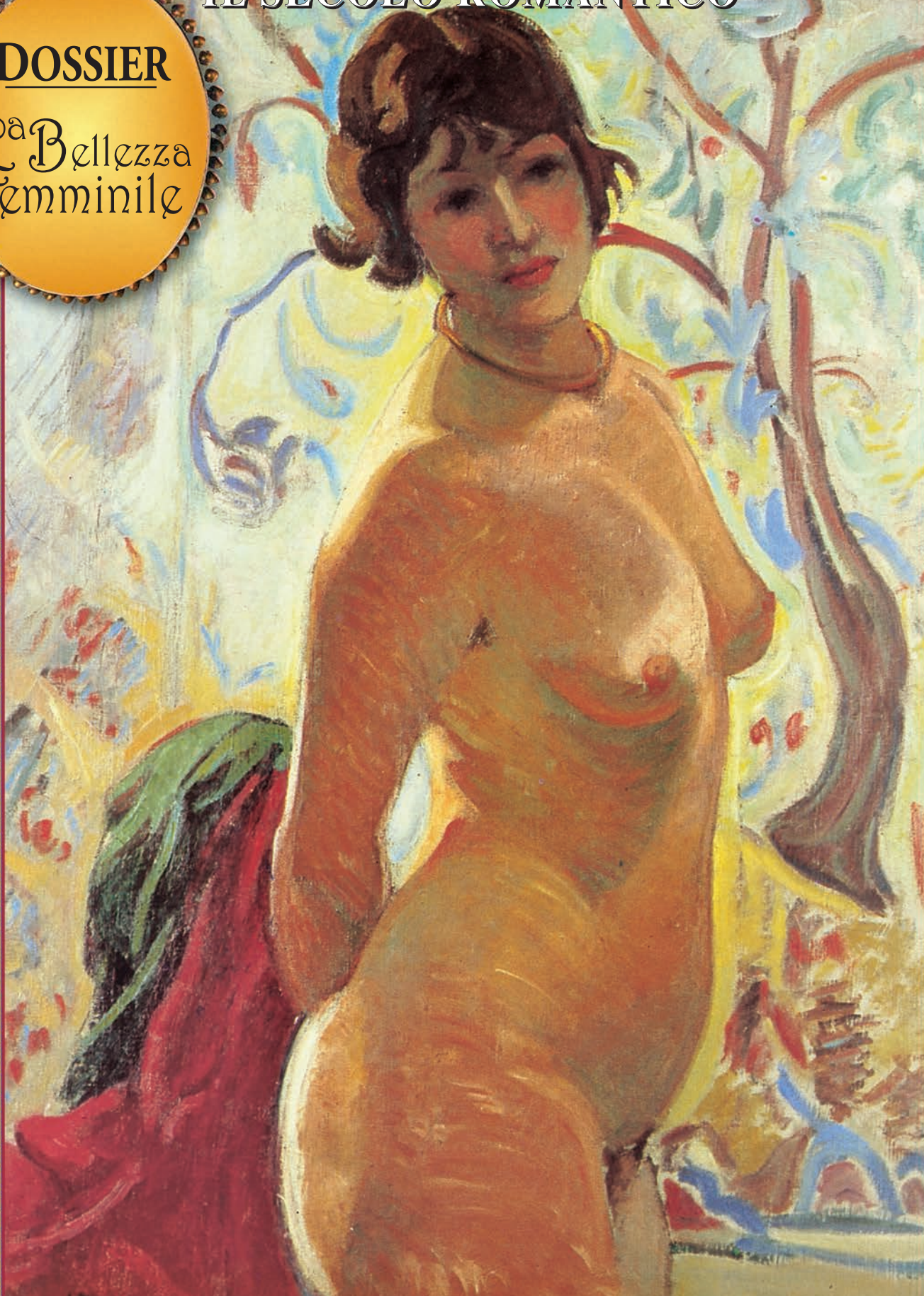


OTTOCENTO

IL SECOLO ROMANTICO

DOSSIER

La Bellezza
Femminile



A 120 anni dalla morte

*Emily
Dickinson*

**È SUL NOSTRO
NUOVO SITO**

www.emilydickinson.info

Per conoscere:

- ❖ L'AMORE
- ❖ LA NATURA
- ❖ LA MORTE
- ❖ LA POESIA



STUDIO D'ARTE GHERARDI

PARMA

dipinti 800 e 900

Strada S. Nicolò, 8
43100 Parma
Tel. e fax
0521 508657

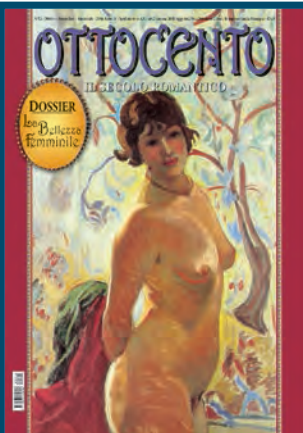
Orario d'apertura galleria:
martedì - venerdì:
16,30 - 19,30

sabato:
10,30 - 12,30
16,30 - 19,30

davidegherardi@libero.it



Ritratto femminile - Pietro Scoppetta



IN COPERTINA
Nudo in piedi
di Jean Puy

OTTOCENTO
Il secolo romantico

N° 12 - Ottobre - Novembre 2006
Anno V - periodico culturale. Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Parma con il N.5 del 15.02.2001

DELTA EDITRICE SNC
Borgo Regale, 21
43100 PARMA

tel. (0039) 521 287883
fax (0039) 521 237546
e-mail: deltaed@iol.it

©Copyright Delta Editrice snc
Parma (Italia)

**DIRETTORE
RESPONSABILE**
Corrado Barbieri

**HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO**
Maria Giulia Baiocchi, Adriana De
Angelis, Laura Fanti, Elena
Governo, Davide Gherardi,
Barbara Ielasi

EDITING
Barbara Ielasi

GRAFICA
Mirella Stano

SEGRETERIA
Tiziana Bertani

AMMINISTRAZIONE
Lucia Dall'Aglio

Riguardo alle illustrazioni, la redazione si è curata della relativa autorizzazione degli aventi diritto. Nel caso che questi siano stati irripetibili, si resta a disposizione per regolare eventuali spettanze.

Copie arretrate € 8,3. I versamenti si effettuano sul Conto Corrente Postale 74152307 intestato a Delta Editrice di Corrado Barbieri C.P.409 - 43100 Parma.

ISSN-1593-2125

STAMPA
TEP (Piacenza)
Distribuzione: concessionaria
per la distribuzione in Italia:
SO.D.I.P. S.p.A. -
Via Bettola 18 - 20092
Cinisello Balsamo (MI)

La Bellezza Femminile



**4 L'IMMAGINE
DELLA DONNA
NELLA PITTURA
FRANCESE DELL'800**
di Laura Fanti



**28 LA BELLEZZA
MALINCONICA**
La rappresentazione della
femminilità
nell'Inghilterra vittoriana
di Elena Governo

**8 Charles
Baudelaire**

**14 Gustave
Flaubert**

**34 Percy Bysshe
Shelley**

65 Desiderio d'ali
*di Maria Giulia
Baiocchi*

**38 VIRTÙ
E VIZIO
NELL'IMMAGINE
FEMMINILE
IN AUSTRIA**
di Elena Governo



**45 UNA LUNGA
E SEDUCENTE
CAPIGLIATURA**
*di Elena
Governo*



**46 LA DONNA
DIPINTA**
Suggestioni di un viaggio
di Davide Gherardi

52 FOSCA
di Barbara Ielasi

**54 LE DIVE
DEL BALLETO
ROMANTICO**
di Barbara Ielasi

**63 LES
MERVEILLEUSES**
di Adriana De Angelis

66 ANNA HELD
di Barbara Ielasi

L'immagine della donna nella pittura francese dell'Ottocento

di Laura Fanti

Rispetto ai secoli precedenti dell'era moderna, in cui l'artista era strettamente dipendente dal suo mecenate e limitato nella scelta dei soggetti, quindi proiettava il proprio sentire in modi inusuali - in un dettaglio del dipinto o in un'espressione di un volto - nell'Ottocento, e soprattutto a partire dagli Impressionisti egli, oltre a crearsi da sé un proprio mercato, senza necessariamente il bisogno di un committente, diventa più libero e inizia a guardare con occhio nuovo alla realtà che lo circonda. Anche se l'Ottocento francese è legato alla fama degli Impressionisti, vale la pena soffermarsi subito su alcuni grandi nomi che hanno avuto un'importanza formativa per quei maestri: Ingres, Delacroix, Courbet.

Jean-Auguste-Dominique Ingres non è, come a un esame riduttivo potrebbe sembrare, semplicemente il capo-



Sopra: *La Sorgente*, di Ingres, 1856 (Museo D'Orsay, Parigi). Scriverà Baudelaire "... ciò che distingue il talento del Signor Ingres è l'amore per la donna..."

fila della scuola neoclassica, poiché egli, con alcuni suoi lavori, come *Giove e Teti* (1810-1811) e *La grande odalisca* (1814), è andato al di là del Neoclassicismo winckelmanniano, superando la componente più rigida e ripetitiva portata avanti dagli artisti accademici (i cosiddetti *pompiers*), compiacenti il gusto del pubblico, come William Bouguereau, Thomas Couture, Alexander Cabanel, i quali allo studio non hanno accompagnato una vivida immaginazione e hanno appesantito i propri lavori con l'abuso della citazione. Già nei ritratti, soprattutto in quelli femminili, Ingres non segue pedissequamente gli insegnamenti di Canova o di David, del quale era stato allievo e con il quale avrà un rapporto di stima mista ad odio; soprattutto, non è all'arte greca che guarda ma al Rinascimento e al Manierismo.



Sopra: Bouguereau si ispirò a Ingres per le sue figure femminili e fu artista di classico accademismo che raggiunse fama e successo economico. Questo Nascita di Venere del 1879 (Museo d'Orsay, Parigi), si ispira alla Sorgente di Ingres come posa del soggetto. Dirà uno storico di Bouguereau "... l'arte con cui sposa tonalità smorte ai tratti di colore ha qualcosa di geniale".



Sopra: Donna con l'onda (1868), di Gustave Courbet. Con Courbet a metà Ottocento la raffigurazione della donna subisce una significativa svolta verso il realismo.

A fronte, in alto: Madame Moitessier seduta, (1856) di Ingres (National Gallery-Londra).

L'artista eccelle nella perfezione delle linee, privilegiando i contorni rispetto alla struttura del soggetto e gioca meravigliosamente con le armonie del giallo, del rosa e del blu.

Questo significa che i dipinti femminili di Ingres sono soprattutto ritratti, quindi non emulazione di antichi maestri, né raffigurazioni in costume di personaggi in vista. *Madame Rivière* (1805) e *Madame Moitessier* (1856), a confronto con *Madame Sériziat* (1795) di David, dimostrano che l'allievo ha pienamente superato il maestro. Alla freddezza di David si contrappongono l'adesione al personaggio e la completezza di Ingres: l'attenzione al *décor*, all'abito contemporaneo e alla posa disinvolta delle donne presagiscono la modernità, nel senso baudelairiano, dell'Impressionismo. Il superamento del classicismo si ritrova in particolar modo ne *La grande odaliscia*, dove la sensazione ha preso il posto del rispetto delle misure anatomiche; il corpo della donna disegna una linea irreal e ideale che fa quasi presagire il Surrealismo.



Sopra: La grande odaliscia di Ingres, personificazione ideale della bellezza in versione orientalista (Museo del Louvre - Parigi).

Sono stati versati fiumi di inchiostro sull'ammirazione di Ingres per Raffaello, a partire dalla sua commozione alla vista di una riproduzione della *Madonna della seggiola*, ma a differenza dei pittori a lui contemporanei, che utilizzano uno stile piuttosto artefatto e freddo, Ingres dimostra subito di non essere un emulatore ma un artista originale, con modi immediatamente riconoscibili.



Questo capolavoro, che nasce esclusivamente dall'immaginazione dell'artista, il quale non era stato né in Africa né in Medio Oriente, e che si ispira alla posizione dorsale de *La Venere allo specchio* di Velàzquez (1644-1648), è un sublime esempio di congiunzione tra disegno, colore, studio delle forme e sensibilità per il volto femminile. Attorno al tema dell'o-

rientalismo, una moda importata da Napoleone dopo la campagna d'Egitto, si cimentarono molti artisti, tra i quali anche il capostipite dei romantici Eugène Delacroix. Piuttosto che reiterare la famosa disputa tra classici e romantici, tradotta in pittura, secondo una vecchia storiografia, da Ingres e Delacroix, meglio concentrarsi sulle forme che le donne assumono



— — — — —
Ancora Ingres ne *La contessa de Haussonville* del 1845.

nel lavoro di quest'ultimo. Delacroix resta piuttosto indifferente alla ritrattistica femminile e si concentra su temi mitologici e di storia contemporanea. Ciononostante, saranno proprio le opere incentrate sulla figura femminile a costituire alcuni dei suoi capolavori come *Medea sul punto di uccidere i propri figli* (1838) e *Donne di Algeri* (1834).



Charles Baudelaire

di Maria Giulia Baiocchi

“Ti adoro come adoro la gran volta notturna,
o vaso di tristezza, o grande taciturna,
e t'amo tanto di più, bella, se mi discosti,
e se ti vedo in fuga, gemma delle mie notti...”

Charles Baudelaire
(Parigi 1821-67)

“Quando, con gli occhi chiusi, nella sera autunnale, io respiro l'odore dei tuoi seni foschi, / vedo scoprirsi approdi abbaglianti e gioiosi / sotto i fuochi d'un sole monotono ed uguale;” (Profumo esotico).

Da questi pochi versi emerge come Baudelaire, che volle a tutti i costi dare specificità alla poesia separandola da altri campi letterari, riesca a cogliere in poche righe l'incanto sottile di una donna, Jeanne Duval, sicuramente bella, resa affascinante dalla sua provenienza lontana, depositaria di una sensualità potente, *avec sa peau de mulâtresse*.

Tre furono le figure femminili più importanti per il poeta, tre donne cui lui affidò ruoli diversi e complementari: Jeanne Duval, simbolo della passione, dell'amore carnale, la donna-vampiro dalla bellezza esotica; l'attrice Marie Daubrun, forse la più amata, la dolce sorella, colei che poteva placare il suo bisogno assoluto d'amore, una sete infernale

capace di lasciargli, in alcuni momenti, solo il vuoto dello *spleen*; Apollonie Sabatier, la donna-madre, spirituale, a suo modo rassicurante, scelta perché in grado di incarnare un ideale del poeta.

“L'occhio tuo, che non si capisce / s'è dolce e s'è amaro, / è un freddo gioiello che unisce al ferro oro raro” (Il serpente che danza). Così scriveva Baudelaire descrivendo lo sguardo di Jeanne, della quale sublimava il colore ambrato della pelle, il nero vellutato degli occhi e il profumo incantatore che emanava dalle sue forme; un profumo esotico che il poeta amava in modo particolare, perché come altri dolci effluvi gli ricordava il viaggio quale mezzo, pari all'assunzione delle droghe, per non sentire l'oppressione dello *spleen*.

Nel suo ruolo di traduttore dell'immaginazione, sorretto dalla volontà di vestire le emozioni di un nuovo linguaggio, di creare immagini insolite per trovare al contempo rigore e sensibilità, nelle sue liriche Baudelaire usò simboli,

allegorie e metafore, affinché la poesia potesse esprimersi oltre il mondo materiale, considerato dal poeta irreal.

“O bimba, o sorella... Amare / senza mai finire, / amare e morire / e il luogo a te fa pensare!”. Baudelaire scrisse *L'invito al viaggio* pensando alla sua giovane amica Marie Daubrun, invitandola ad immergersi nell'*inconnu* e legando al suo ricordo il desiderio di fuggire in un luogo immaginario. S'alternano invece i ruoli di amante e di madre nella poesia *Il balcone*, dedicata alla *femme Satan* Jeanne e alla *femme idéale* Apollonie.

Baudelaire definì la donna un essere privo di cuore, una seduttrice diabolica, eppure, nell'opera *Les fleurs du mal*, la donna, come un idolo adorato, s'impossessò con forza della sua poesia; denigrata e sublimata, attraversò l'opera del poeta con la violenza della passione di cui lui stesso la rivestì.

Le traduzioni dei versi sono tratte dal libro “I fiori del male”, Sansoni Editore, Nuova SpA, 1972 - Traduzioni a cura di Bernard Delmay.

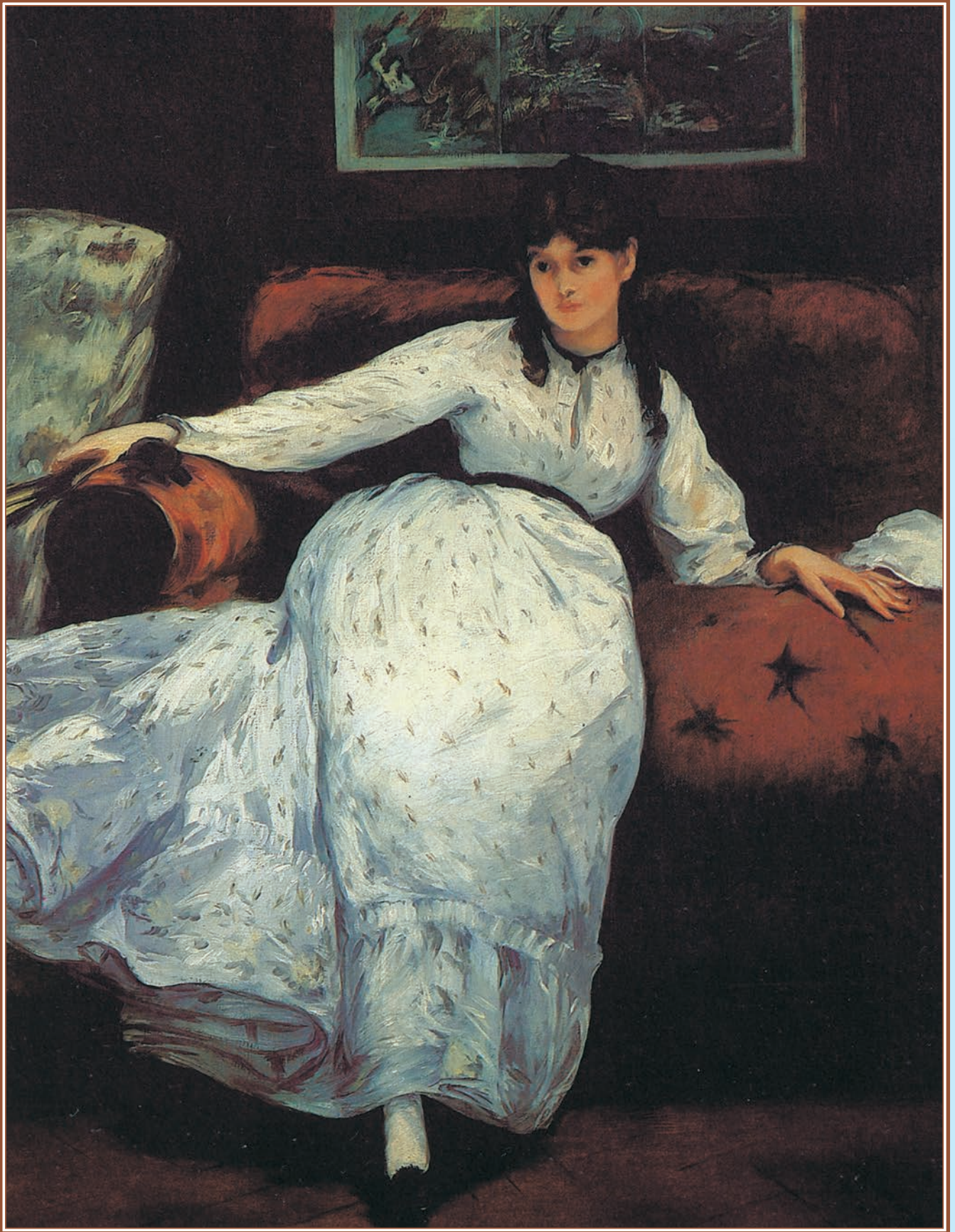
Nel primo quadro, di derivazione rubensiana nelle forme e nei colori e berniniana nell'ardita composizione scultorea, l'artista si concentra più sulla teatralità della scena che sulla donna in sé; ella diventa un pretesto per la raffigurazione e non porta segni del crudele atto che sta per compiere.

Rintracciamo lo stesso atteggiamento nelle *Donne di Algeri* dove Delacroix dichiara tutto il suo amore per la luminosità dell'Oriente: un magnifico *décor* e una luminosità nuova (vibrante, cui gli Impressionisti guarderanno con ammirazione), in cui le donne si fondono in armonia, anche se i loro volti non sono caratterizzati; sembrano delle anonime attrici di una scena che non appartiene loro.

Paradossalmente, il disegnatore Ingres è più interessato del romantico Delacroix all'animo femminile: il primo ha ereditato dagli antichi l'attenzione alla figura umana nella sua completezza, il secondo è maggiormente intento alla pittura in sé che allo studio del proprio soggetto.

A metà Ottocento la raffigurazione della donna subisce una svolta significativa con Gustave Courbet.

Il suo interesse per la realtà circostante (“la verità vera”), per la gente del suo paese, Ornans, per contadini e prostitute, e la noncuranza dell'Acca-



Eduard Manet, *Riposo. Ritratto di Berthe Morisot*

Manet realizza il ritratto più famoso di Berthe Morisot nel 1870, anno dello scoppio della guerra franco-prussiana. La Morisot fu sua musa - e allieva - per molti anni, finché nel 1874 ne sposerà il fratello Eugène. In quest'opera Manet si è concentrato su alcuni particolari, come la mano sinistra elegantemente poggiata e il piede destro che scivola in avanti, e soprattutto sul volto, non direttamente illuminato ma ben tracciato nei particolari, che con la sua intensità rivela la personalità forte ma discreta della donna.

ALFRED STEVENS

di André Morzau



Alfred Stevens nasce in Belgio nel 1823 da famiglia agiata, e si orienta in gioventù verso la pittura di genere. Rimane affascinato da Courbet e si dedica a una pittura brillante e facile.

Conoscerà il successo fin dal 1853, quando lo Stato comincia ad acquistare a prezzi molto elevati le sue tele. Stevens si inserisce perfettamente nel mondo dell'arte, divenendo amico di Delacroix e Degas, e frequentando Manet, la Morisot, Baudelaire, Mallarmé e altri artisti. Dirà di lui Baudelaire: "Non abbiamo lodato abbastanza l'armonia elegante e assolutamente originale di Stevens".

Lo stile pittorico dell'artista è in realtà molto vicino al realismo, con opere minuziose e raffinate fra cui spiccano i soggetti femminili, più che altro raffiguranti eleganti signore borghesi sulle spiagge o al bagno.

Nel 1880 Stevens ha già raggiunto una notevole fama presso amatori e critici e non conosce



Sopra: Via Lattea, una giovanetta ammira pensosa il cielo notturno.



le difficoltà di tanti suoi colleghi Impressionisti. Un episodio per tutti: un giorno il figlio del noto magnate americano Vanderbilt gli acquista senza esitare, per cinquantamila franchi, per quei tempi una somma considerevole, una tela da poco terminata. Morirà ultraottantenne, soddisfatto per i tanti onori ufficiali ricevuti, ma sarà presto dimenticato dal punto di vista artistico.

Pagina a fronte, in alto: La Vasca da bagno, del 1867. Esposto a Parigi, questo dipinto ebbe grande successo. Sotto: L'attesa, un finissimo olio su tavola del 1871, e fotografia di Alfred Stevens. Qui sopra: Sulla spiaggia, del 1883. Una posa un po' teatrale, ma di sicuro effetto, di una signora borghese (Museo delle Belle Arti di Dunkerque).

A sinistra: Ragazza sulla spiaggia. Un'opera accuratissima sia nei particolari del viso che in quelli del vestito.



Courbet ha della donna; si precisa Courbet e non i pittori realisti in generale, perché egli rimane un esempio unico e non vuole avere allievi.

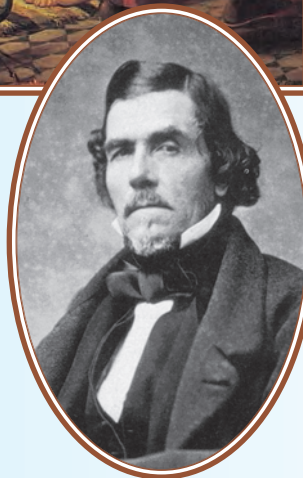
Le donne ritratte da Courbet non sono piacevoli allo sguardo, non sono modelli di divinità, anzi spesso sono prostitute, ma simboleggiano la donna presa in se stessa. La scelta "carnale" dei soggetti e la densità della pennellata ad essi connessa sono un'assoluta novità per la metà dell'Ottocento. La donna qui appare in tutta la sua



Sotto: Il risveglio del mattino, un delicato dipinto del 1876 di Eva Gonzalès.

A fronte: Frederic Bazille, fortemente influenzato da Delacroix, dipinse nel 1870 questo *La toilette*.

In alto a sinistra: Donne di Algeri di Delacroix. Qui a fianco: dagherrotipo di Delacroix.



demia ne fanno il primo artista libero mentre il suo appoggio alla Comune e l'incitamento all'abbattimento della colonna Vendôme, simbolo del potere imperiale, lo portano alla reclusione e poi all'esilio in Svizzera.

Guidato dal suo animo rivoluzionario, Courbet espone al Salon del 1850-1851 l'enorme tela *Sepoltura a Ornans*, dove alla sepoltura di un anonimo partecipano uomini di chiesa e donne del popolo: un semplice fatto di cronaca locale elevato a dignità storica.

La sua interazione con la bellezza femminile deriva da questa premessa, soprattutto perché il dipinto suscitato scandalizza, oltre che per la sua oscurità, per la sua bruttezza; Courbet scardina principi accademici che hanno resi-

stato per tutta l'era moderna e prosegue per questa strada con *Le Bagnanti* (esposto al Salón nel 1853) e *Fanciulle in riva alla Senna* (1855-1857).

I due dipinti appaiono emblematici rispetto alla visione che





sensualità, mentre il pensiero, la ragione, l'equilibrio, i principi che avevano guidato il Neoclassicismo sono definitivamente aboliti. Non c'è alcuna intenzione di idealizzazione del modello ed è la prima volta che accade, così come è la prima volta che un pittore non ritrae l'amore di Venere e Marte o di Amore e Psiche, ma due donne nude su un letto, come in *Pigrizia e lussuria* (1866), lavoro che

ancora oggi mostra la sua carica innovativa e trasgressiva. Courbet riserva la pennellata densa e vivace anche ai paesaggi, che costituiscono il corpus più ricco della sua produzione. I suoi boschi e le sue marine, ai quali il suo nome è universalmente associato, spesso hanno fatto da sfondo ai ritratti, a convalidare l'ipotesi di una concezione prettamente sensuale-sensoriale della femminilità. Courbet è il *trait-d'u-*

nion tra Romanticismo e Impressionismo. Senza la sua spregiudicata libertà non ci sarebbe stata quella modernizzazione dell'arte che fa capo all'Impressionismo. A lui guardarono soprattutto Monet e Renoir, ereditando il primo le formidabili marine e i vivi boschi e le forme morbide e abbondanti delle donne il secondo. Il parigino Claude Monet consacra il proprio lavoro alla natura, lasciando pochissimi ritratti, in prevalenza

dei suoi familiari; non solo, guarda alla figura umana con lo stesso spirito analitico con cui osserva il paesaggio, affatto interessato al farne un ritratto. Fa eccezione *Camille Monet in costume giapponese* (del 1876, noto anche come *La giapponese*), che, oltre a contestualizzarsi nel giapponesismo di quegli anni, è anche un ritratto molto *sui generis* della signora Monet. L'artista lo realizza con spirito frivolo, tanto che dipinge

Gustave Flaubert

di Maria Giulia Baiocchi



Molte furono le figure femminili che rivestirono una grande importanza nella vita di Gustave Flaubert, a partire dalla sorella Caroline, che amò teneramente sino a quando morì dando alla luce una bambina, chiamata con lo stesso nome; su di lei Gustave riversò l'amore che lo aveva legato alla sorella.

Appena quindicenne, Gustave Flaubert s'innamorò perduto dell'affascinante Elisa Foucault, di undici anni più anziana di lui, compagna e poi moglie di Maurice Schlésinger, editore di musica.

Il futuro scrittore l'aveva elevata ad archetipo femminile e materno, sul quale avrebbe modellato varie eroine, in particolare la figura della signora Arnoux ne *L'éducation sentimentale*.

Elisa fu donna indimenticabile che Gustave spiò, rapito dalla sua bellezza e grazia, amandola di un amore intenso e senza speranza alcuna.

"Tutte le mattine" scrisse nel suo *Mémoires d'un fou*, "andavo a vederla fare il bagno; la contemplavo da lontano, mentre era in acqua, invidiavo l'onda morbida e pacata che le batteva i fianchi e copriva di schiuma quel seno ansimante. (...) Vedevo il suo cuore battere, gon-

fiarsi il suo seno; contemplavo macchinalmente il suo piede che si posava sulla sabbia, e il mio sguardo restava incantato a fissare la traccia dei suoi passi: mi sarei quasi messo a piangere nel vedere le onde cancellarli lentamente".

Bellissima e struggente descrizione, nella quale immortalò e sublimò l'immagine di una donna, che continuò a vedere negli anni, rimasta indelebile nella sua memoria.

La donna rappresentò per Flaubert una figura dalle mille sfaccettature, misteriosa e intrigante oppure debole e romantica, come la sua eroina più famosa, Emma Bovary, dalle letture frivole, ingabbiata nel ruolo di moglie e madre, corrosa da un romanticismo che la portò al suicidio.

"Madame Bovary c'est moi!" dichiarò Gustave Flaubert, che uccise il "suo" romanticismo con la morte di Emma; infatti, con lei cessarono di esistere gli ideali che erano stati propri della gioventù dello scrittore. "L'amore" dichiarò a Louise Colet, una delle sue amanti "non è per me la prima cosa al mondo, ma la seconda!".

di biondo i capelli e assegna al volto linee morbide, più vicine a Renoir che al suo modo sbrigativo di dipingere la figura umana. Non solo, esso fa da contrappunto ai più seriosi ritratti *Camille in abito verde* (1866) e *Camille Monet sul divano* (1872), che sono tuttavia rivoluzionari esempi di ritratti-

lità e sensualità che gli derivano da Courbet. Soggetto prediletto della sua produzione, bambina o superba bagnante, la donna è sempre colta con vivacità di particolari, luminosità d'incarnato e forme che non appartengono a nessun altro maestro impressionista. E, come già in Courbet, fa tutt'uno con il pae-



stica più intima, disinvolta, svincolata dalle esigenze dei committenti. Se Monet avvolge la donna in sontuosi abiti, che testimoniano dell'attenzione che l'artista nutre per le riviste di moda che all'epoca imperversano in Francia (come "La mode illustrée"), Renoir, in special modo nella primissima e nell'ultima produzione, la ritrae accentuando quegli elementi di femmini-

Sopra: una delle opere più belle di Manet è questo ritratto di Berthe Morisot, del 1872, intitolato Berthe Morisot con un mazzetto di viole. Traspare dal dipinto la forte personalità della Morisot, unitamente al suo anticonformismo nell'indossare questo audace cappello. Il poeta Paul Valéry, riporta "nessuna delle opere di Manet è a mio parere superiore al ritratto di Berthe Morisot del 1872...". A fronte: stupefacente lo sguardo pensoso di questa ragazza nel dipinto di Manet La prugna (1878).



Henri Gervex

di André Morzau

Al Salone del 1878 a Parigi, il dipinto *Rolla* viene tolto dalla parete dove era esposto "per immoralità" e riposizionato nella vetrina di un negozio di mobili al 41 di rue de la Chaussée d'Antin, dove tutta la città accorrerà per vedere l'opera; probabilmente, si tratta dell'episodio che ha fatto passare alla storia Henri Gervex, unitamente alla grande sensua-

lità dell'opera in questione. In ogni caso, egli fu l'artista che indusse il pubblico a confrontarsi con la propria ipocrisia...

Henri Gervex, nato nel 1852, diviene un pittore mondano, come tale molto noto nella società parigina. Membro dell'Accademia di Belle Arti, giovane, bello

ed elegante, riscuote un grande successo realizzando nudi, ritratti di attrici e di nobildonne. Ciò lo pone naturalmente in contrapposizione netta con gli Impressionisti, che lo attaccheranno, ma con i quali riuscirà ad avere sempre rapporti moderati.





Sopra: *Rolla* (olio su tela ,1878- cm 220 per 173 - Museo delle Belle Arti di Bordeaux).

Il dipinto è ispirato al poema di Musset del 1833; Rolla è un giovane dissoluto che, rimasto senza un soldo, decide di suicidarsi, dopo aver trascorso un'ultima notte d'amore con Marion, cortigiana bella e generosa. Nella scena, l'uomo si è vestito e getta uno sguardo dalla finestra, mentre l'amante ancora dorme in una posa estremamente sensuale, su un letto sfatto; la carnalità di quel languido corpo di donna è l'emblema con cui l'artista coglie il senso del poema di Musset.

A sinistra: *La Nascita di Venere* (olio su tela, su una superficie ovale, 1896 circa - Museo del Petit-Palais - Parigi). Gervex venne ispirato da un'altra *Nascita di Venere*, realizzata dal suo maestro Cabanel, al quale l'artista ha voluto rendere omaggio; egli colloca il soggetto, diffuso a quel tempo nelle scuole di Belle Arti, sulle coste della Normandia, il tutto contornato da una nuvola di schiuma. La posa languida e l'incarnato riprendono quelle della donna in *Rolla*.



Henri de Toulouse-Lautrec



Epigono del grande Degas, Henri de Toulouse-Lautrec è ricordato quasi esclusivamente per la sua frequentazione di bordelli e per i suoi problemi di salute (tra l'altro, ebbe due incidenti che bloccarono la sua crescita in età adolescenziale). Inoltre, l'uso avanguardistico della litografia ha fatto sì che i suoi lavori entrassero facilmente in ogni casa, screditando il valore artistico della

sua opera. In un certo senso la sua sovraesposizione ha nociuto alla sua fama e ne ha oscurato i meriti artistici. Anche se il suo interesse per la figura femminile e l'uso assiduo del pastello si riconducono all'ammirazione per il maestro impressionista, Toulouse-Lautrec necessita di una rivalutazione in ambito critico. Ciò che lo ha lasciato un po' ai margini della critica è in realtà la sua caratteristica più impor-



— — — — —
A sinistra: Donna alla toilette, del 1875, un'immagine di donna un po' sognatrice ad opera di Berthe Morisot.

Eseguita con colori tenui e quasi evanescenti è ben rappresentativo delle opere della Morisot, che amava dipingere donne intente ad azioni domestiche o vanitose.

Sotto: La Rousse (o La Toilette), prostituta o modella? Toulouse-Lautrec sorprende questa giovane dai capelli fiammeggianti e la immortalata in uno dei suoi dipinti più belli (Museo d'Orsay-Parigi).

saggio, a dimostrazione del fatto che in Renoir contano più la restituzione di una sensazione, l'immediato, della costruzione volumetrica. La sua pittura evoca

delle sensazioni tattili più che visive.

Agli "umili" Monet e Renoir fanno da contraltare, anche nell'arte, i "borghesi" Manet e Degas, i due Impressionisti che hanno guardato alla donna con un occhio completamente fresco e nuovo. Sono coloro che ci hanno consegnato l'immagine della donna moderna, della donna che vive la città, di giorno e di notte, la lavoratrice, la borghese, l'attrice o l'umile stiratrice. Sono gli Impressionisti più vicini all'idea baudelairiana di modernità, che vede nella



— — — — —
Sopra: fotografia di Jane Avril, soubrette-modella preferita da Toulouse-Lautrec.



tante: l'interesse per il sociale, per gli aspetti non esclusivamente formali della pittura. Amava la vita e, soprattutto, le donne, anche umili lavoratrici, e le ha ritratte in pose inusitate, dal taglio fotografico, che indagano sulla loro condizione sociale. Donne di estrazione sociale diversa ma raffigurate con la stessa vivacità di pennello, con un uso dinamico del colore e della linea, molto incisiva e allo stesso tempo fluida, che fa annoverare l'artista tra gli esponenti dell'Art Nouveau.



— † — † —
 A sinistra: *Nana*, di Édouard Manet. In basso: *Nudo sui cuscini*, di Renoir (1907). A fronte: in nessun altro dipinto come in questo *Ballerine del 1883*, Degas presenta una simile varietà di pose e movimenti.

contingenza, nella transitorietà e nella velocità le coordinate della nuova epoca. Edgar Degas è un occhio, quasi un *voyeur* che penetra in tutti gli ambienti per restituire un'immagine fortemente dinamica della donna, in particolare nella produzione matura, mentre i suoi primi ritratti rivelano l'ammirazione per la pittura realista, anche se con una vivacità nuova dovuta al suo amore per la fotografia. Sia nei ritratti che nei quadri corali Degas non si è mai focalizzato sul "personaggio", infatti molti di questi sono somiglianti tra loro; unica eccezione, oserei dire, il famoso *Ritratto della famiglia Bellelli* (1858-1867), in cui Degas delinea fin nei minimi dettagli il volto soffe-



rente della zia Laura. Nonostante le numerose opere a lei dedicate, Degas non ha mai mostrato interesse per la bellezza o per la sensualità della donna. Nei suoi capolavori si è concentrato sulla narrazione, sulla composizione, sullo spazio e sullo studio delle potenzialità del colore e la donna gli è, per così dire, "servita", per le sue finalità prettamente artistiche, nonostante i molti studi che sottolineano nel suo lavoro una denuncia della condizione femminile (in particolare nel dipinto *Interno* del 1868-1869 al quale viene aggiunto il titolo *Lo stupro*, mai accettato da Degas, il quale considera questa opera uno studio degli effetti della luce artificiale).

Manet, chiamato da Baudelaire *peintre de la vie moderne*, è il capostipite degli Impressionisti, colui che ha iniziato la vera rivoluzione culturale ma che purtroppo morirà nel 1883 senza poter vedere gli sviluppi maturi dei suoi seguaci. A lui guardano soprattutto Degas e la Morisot ma la sua carica innovativa volta a far sposare il gusto della forma, la leggerezza del colore con contenuti completamente nuovi costituisce il suo lascito a tutta la pittura moderna. Egli eredita da Courbet l'interesse per la realtà contemporanea e il modo spregiudicato di rappresentare il nudo femminile,



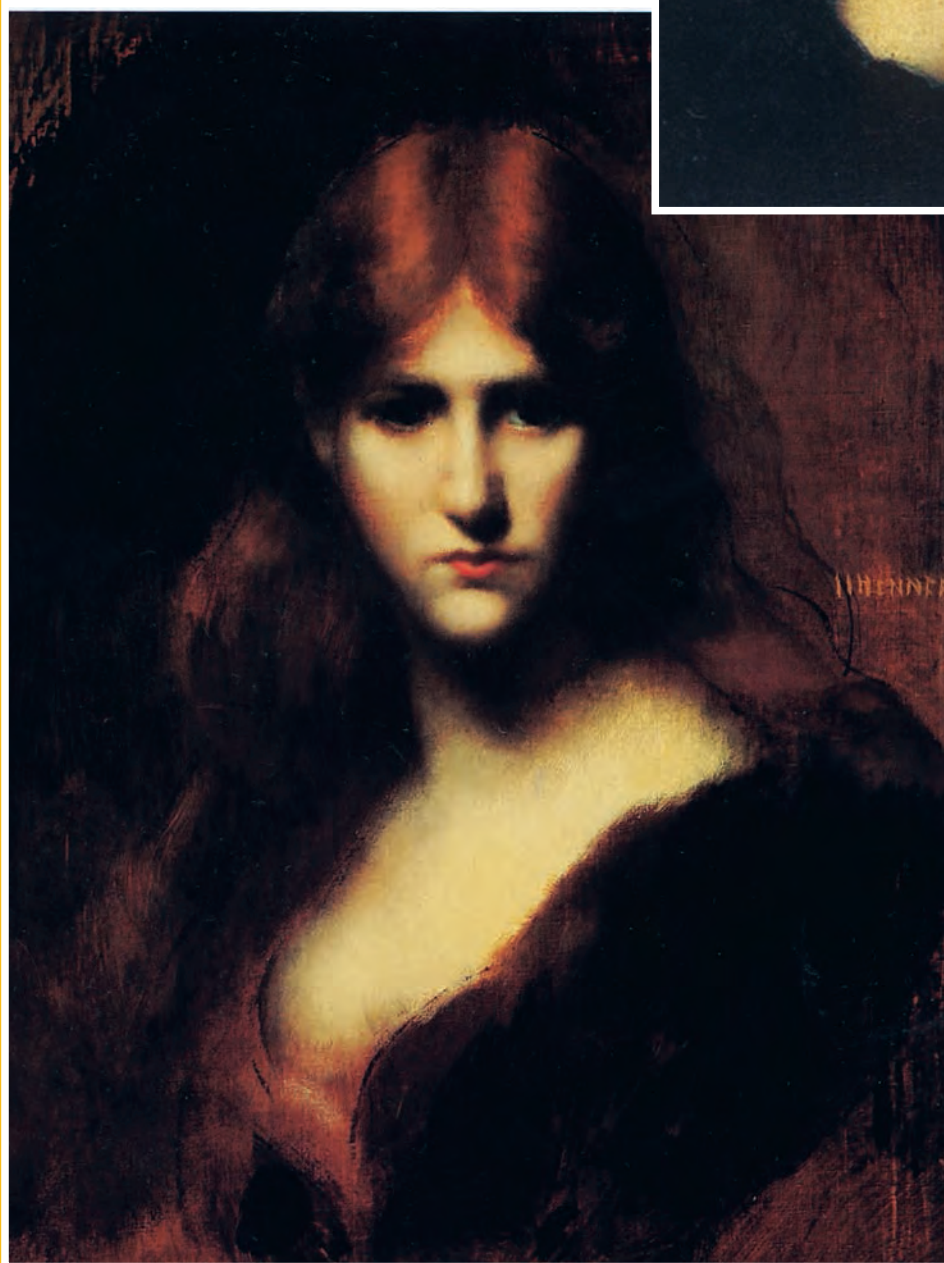
come nel famoso *Dejeuner sur l'herbe* (1863) o nell'*Olympia* (1863). Manet non lascia spazio all'immaginazione: *Nana* (1877) è una soubrette-prostituta d'alto bordo, che si imbelletta per il suo cliente, e tutte le altre lavoratrici, la donna del *Bar au Folie-Bergère* (1881-1882) o *La serveuse de bocks* (1877-1879) che dominano la fase tarda della sua pittura sono semplici figure, più o meno affascinanti, più o meno felici, che ani-

mano la vita parigina. Gli Impressionisti sono considerati universalmente prototipi dell'artista emancipato, che si crea un mercato da sé, sia per l'essere riusciti ad avere contatti con collezionisti e mercanti senza passare attraverso le istituzioni e i poteri forti, sia per aver sfidato le stesse istituzioni organizzandosi in società per esporre in comune i propri lavori. Inoltre, fatto non privo di importanza, annoverano nel proprio

gruppo più di un'artista donna. Tra queste spiccano Berthe Morisot ed Eva Gonzalès, entrambe modelle e allieve di Manet, donne attraenti dal carattere forte e dal temperamento ostinato. Sicuramente, tra le due la Morisot è la più geniale; allieva di Corot porta alle estreme conseguenze il suo tonalismo, rendendolo, in quadri che rappresentano scene di intimità familiare, estremamente vivace e denso. Nella sua pittu-

Jean- Jacques Henner

di André Morzau

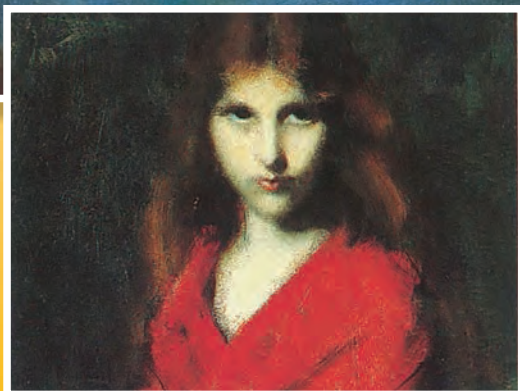
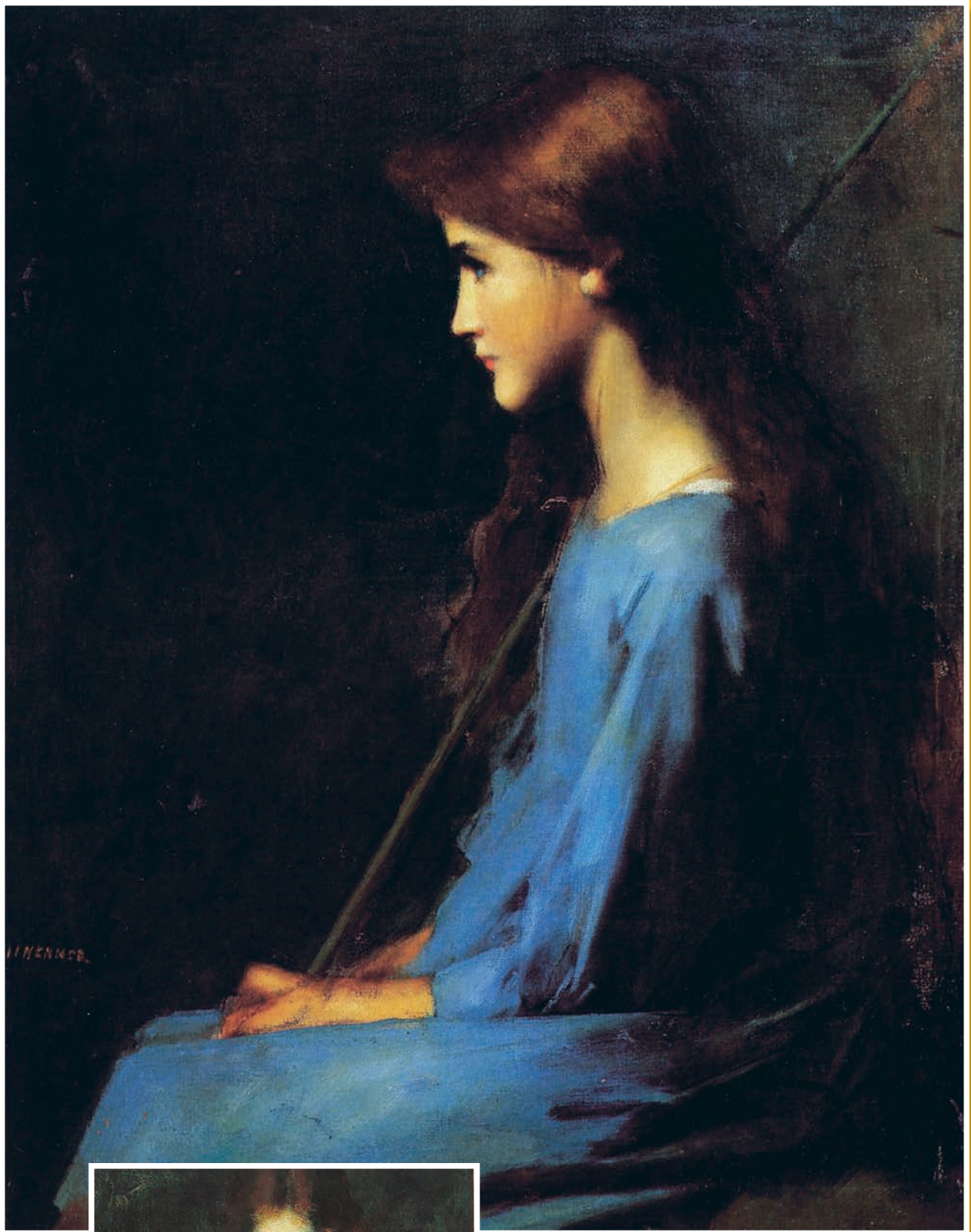


Nato a Bernweiler, in Alsazia, da una modesta famiglia contadina nel 1829, Jean-Jacques Henner manifesta precoci attitudini per il disegno. Dopo aver studiato a Strasburgo, dove riceve un'impostazione rigidamente classica, si trasferisce a Parigi e diventa allievo di Michel-Martin Drolling.

Dopo aver partecipato al Premio di Roma varie volte, lo vince finalmente nel 1857; si perfezionerà poi per vari anni a Villa Medici. Tornato a Parigi, diventa famoso come ritrattista, facendo la sua fortuna grazie alle committenze borghesi.

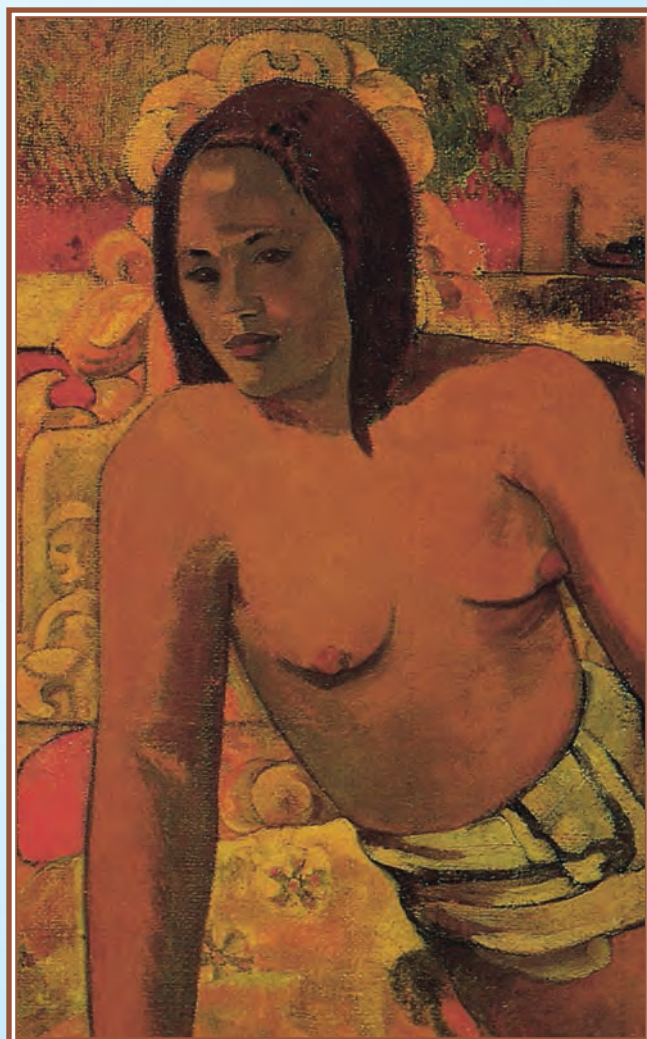
La sua tecnica è estremamente raffinata, come pure la scelta dei colori, che evidenzia la sua grande sensibilità.

Muore a Parigi nel 1905.

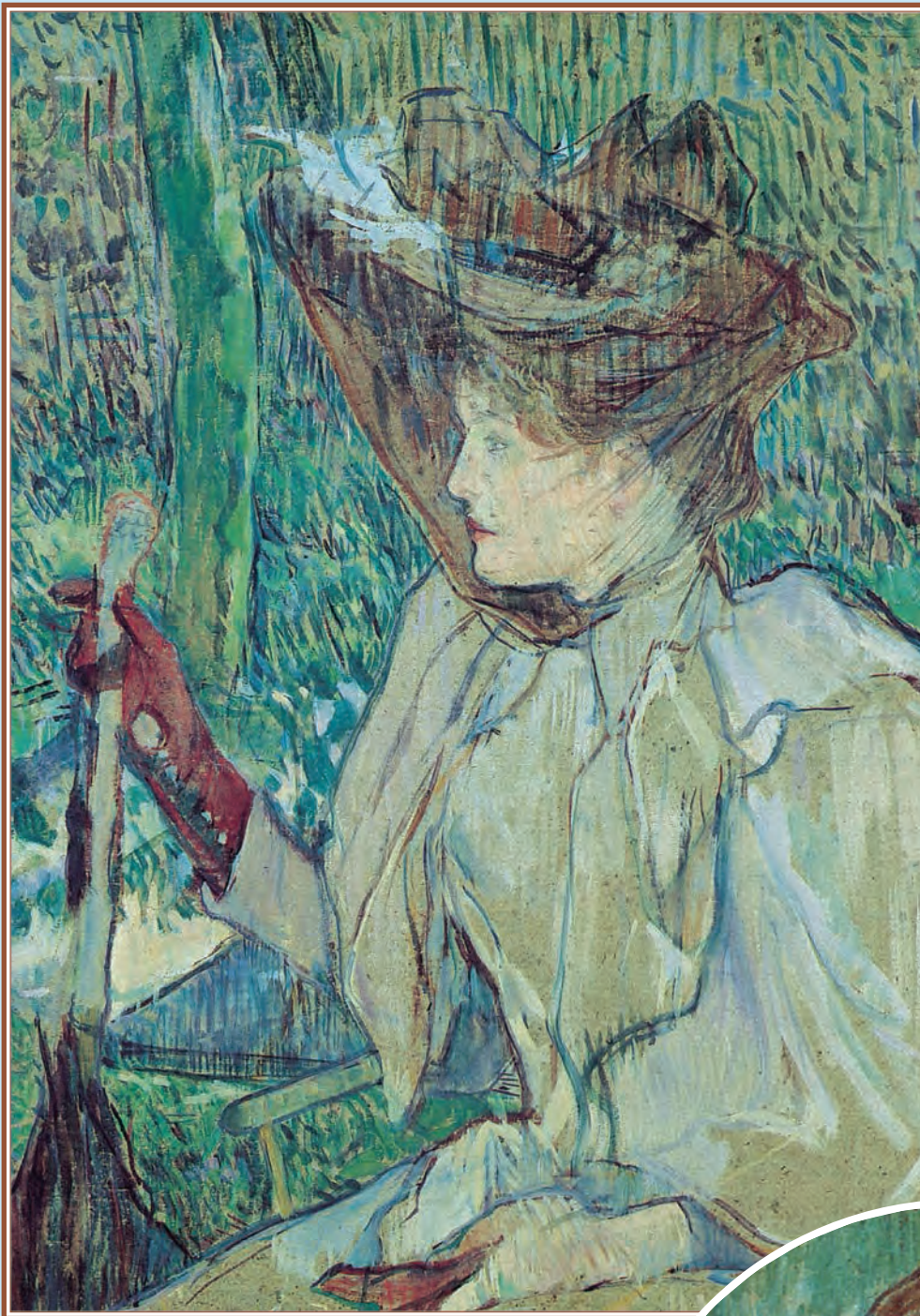


Nella pagina a fronte, in alto: *i bei visi di donna dipinti da Henner hanno una luce che sembra provenire dall'interno.*
Sotto: *Ritratto di giovane donna, Lola, un dipinto giocato sul contrasto tra toni scuri e la luminosità della carnagione.*
Qui sopra: *La Pastorella, del 1892. Un ritratto di grande finezza composto da tinte armoniose (fra cui il Tiziano prediletto dall'artista).* A sinistra: *La Frileuse, ancora un ritratto di ragazza dai capelli rossi (Mulhouse, Museo delle Belle Arti).*





Paul Gauguin. A fronte, a sinistra, in alto: Giovinetta Tahitiana con ventaglio, del 1902. Sotto: Te Arii Vahine (Regina di bellezza o La donna del re) del 1896. Dirà Gauguin in una lettera "... ho appena finito una tela di m. 1,30 che mi pare migliore di ogni altra cosa fatta sinora: una regina nuda, sdraiata su un tappeto verde... questo schizzo ne darà una vaga idea". In alto: il notissimo Nevermore del 1897. Con colori volutamente tristi e scuri Gauguin vuole in questo nudo suggerire "un certo lusso barbaro... non creato da seta o velluto, né da oro, ma dalla semplice materia, fatta ricca dalla mano dell'artista...". Qui sopra: Parau Parau (parole parole, particolare), del 1892. A destra: Vairumati (particolare), uno splendido volto femminile davanti a un motivo ornamentale tahitiano.



ciglio. Il gesto, le spalle scoperte, la presenza dello specchio dovrebbero connotare sensualmente o almeno leggiadramente la scena, invece predomina la pittura, il rifiuto della prospettiva è portato alle estreme conseguenze per far spazio al colore-non colore, tenue, delicato che ben si accorda all'immagine un po' sognante che l'artista possiede della donna. Eva Gonzalès, che presto diviene l'unica allieva di Manet, pur avendo realizzato delle opere importanti, come *Un palco al Théâtre des Italiens* (1874), non ha una grande autonomia espressiva. Nella sua pittura troppo forti sono le derivazioni da Manet, ma rispetto ai suoi maestri le sue donne sembrano sicure, consapevoli del proprio fascino. Da molti considerato l'ultimo degli Impressionisti, in realtà il primo dei post-

Sopra: Toulouse-Lautrec ritrae Honorine Platzler in questo Donna con i guanti seduta, del 1891 (Museo d'Orsay-Parigi), nel contesto del giardino Forest. Grande cura è stata riposta dall'artista nella rappresentazione dei diversi tessuti indossati da questa bella donna. A destra: particolare del dipinto Au Moulin de la Galette del 1891, di Lautrec. A fronte: La giapponese di Claude Monet, lo strano e bellissimo dipinto del 1876 che ritrae Camille Monet, con parrucca bionda e vestiti giapponesi. Forse un esercizio di stile e di abilità da parte dell'artista. Sotto: fotografie di Manet (a sinistra) e di Degas.



ra le donne sono intente ad azioni domestiche, come leggere, accudire i bambini, stendere il bucato oppure ad azioni più vanitose, come nel bellissimo *Femme à sa toilette* del 1875. Qui il volto della donna non si rivela se non per un accenno di naso e

impressionisti, che raccoglie la loro eredità e la supera di netto, Paul Gauguin è l'artista che più di tutti ha restituito un'immagine sensuale della donna. La sua storia è molto nota così come il suo amore per le donne polinesiane e il difficile rapporto con la moglie danese, che lascia in Europa ad occuparsi della famiglia. Le donne di Gauguin, esclusivamente le non europee, si connotano per una forte mascolinità; per l'artista, che non ama la donna emancipata, il loro fascino risiede nella devozione al proprio uomo e nella loro ingenuità, come egli lascia intuire nell'importante *Manau Tupapau* (1892) in cui è raffigurata Tehura, nuda, irrigidita sul divano per il timore dello spirito dei morti. Gauguin le rappresenta come divinità primitive, statuarie, disinibite. Tuttavia non sono mai completamente "esotiche" poiché l'artista ha sotto mano numerose riproduzioni di opere d'arte europea e inoltre in molti suoi lavori sono rintracciabili spunti impressionisti, soprattutto degasiani.

Madre e moglie, prostituta, lavoratrice, artista o semplice aristocratica, la donna nell'Ottocento ha iniziato a brillare di luce propria. L'inizio della sua emancipazione, che come noto partì dalla Gran Bretagna, è avvenuta nel secolo del Romanticismo, del Positivismo e del



Razionalismo. Gli artisti hanno camminato al passo con i cambiamenti sociali, a volte addirittura anticipando quella rivoluzione culturale che porta la donna in primo piano, occupandosi non più di essa come icona ma come persona. ❁



La bellezza malinconica

L'estetica del sublime nella rappresentazione della femminilità nell'Inghilterra vittoriana

di Elena Governo

Il connubio fra piacere, o diletto, e pena, nato già sul finire del Settecento in seno alla percezione di fenomeni naturali spaventosi e ostili, porta con il tempo all'associazione tra voluttà e dolore. L'estetica del sublime, prima esclusivamente espressa dall'esaltazione della terribilità della natura, si allarga e investe non solo tutte le espressioni artistiche, ma permea anche la maggior parte dei soggetti e dei temi. L'Inghilterra ottocentesca è particolarmente sensibile e ricettiva: qui si assiste alla radicalizzazione dell'idea che il piacere umano sia intriso di tristezza, idea che il poeta Shelley esprime dicendo: "I nostri più



Sopra: Monna Vanna, 1866, di D.G. Rossetti (Tate Gallery-Londra). A fronte: Isabella e il vaso di basilico, 1866/1868, di W. Holman Hunt (Newcastle U.T., Laing Art Gallery).

dolci canti sono quelli che esprimono i nostri pensieri più tristi".

Si diffonde, dunque, un gusto per la bellezza inquieta e mortale, che

fa leva proprio sull'innata paura umana per la precarietà, l'effimero, la transitorietà.

L'icona che più si presta a incarnare questo languore è, come credo sia facile intuire, la figura femminile.

Già in letteratura, all'interno del fenomeno del romanzo gotico e dei racconti della Radcliffe, di Lewis e Maturin, era nata con largo anticipo la figura letteraria della bella perseguitata, poi ripresa ed esaltata da poeti come Keats e Poe, totalmente rapiti da: "Colei che dimora con la bellezza. Sì, ma con la bellezza che deve morire".

Mai si finirebbero di citare testimonianze di scrittori romantici sull'indissolubilità di bellezza e tristezza, o





A sinistra: Ecce ancilla Domini, 1850, particolare di D.G. Rossetti, (Tate Gallery-Londra). Sotto: questo l'incantesimo di Merlino di E. Burne-Jones, del 1874, è in uno stile decorativo che mescola elementi classici e cinquecenteschi ed elementi già liberty (lo sfondo con groviglio di linee).



malinconia, o morte, e non solo in Inghilterra. Tuttavia, va detto che in pittura e scultura il tema stenta ad attecchire; bisogna attendere la seconda generazione romantica e la seconda metà del secolo. Del resto, i due pittori più conosciuti e stimati dell'Ottocento inglese sono due paesaggisti: John Constable e Joseph Mallord Willam Turner.

Sono i pre-raffaelliti gli eccelsi cantori della figura femminile vittoriana. A loro spetta il merito di aver rappresentato la donna secondo la sensibilità e l'ideale del tempo, e di aver indagato questo tema, già toccato in modo occasionale e fugace da Blake e da Füssli, in maniera costante e analitica. E' possibile spiegare questa adesione entusiastica all'estetica della bellezza malinconica, menzionando il forte amore nutrito dai pre-raffaelliti per la poesia e la letteratura: amici di poeti o poeti loro stessi, come nell'emblematico caso di Rossetti, confondono talvolta il confine fra pittura e illustrazione. Succhiano quanto possibile dalle loro letture, s'identificano in quei personaggi e poi, nel romantico tentativo di associare arte e vita,

smettono di emularli e iniziano a interpretarli. Nella letteratura, tanto in prosa quanto in poesia, la figura femminile ha un ruolo sovrano per tutto il secolo.

Una seconda particolarità va segnalata e approfondita: se negli altri Paesi la rappresentazione della donna è rimessa al genio, al gusto e allo stile del singolo artista, in Inghilterra sia l'ideale estetico che l'esecuzione risultano incredibilmente unitari. Davanti a un panorama culturale sempre più frastagliato, a cui corrisponde una varietà di gusti e di credo artistici, i pre-raffaelliti ravvisano infatti la necessità di stringersi insieme per promuovere un pensiero raffinato, lirico e visionario, riscoprendo anche il modello duecentesco di bottega e anticipando i manifesti delle avanguardie con delle vere e proprie dichiarazioni d'intenti. In nome di questo pensiero, di questo modo di concepire e di fare arte, i pittori inglesi non temono né di sacrificare i canoni dell'Accademia, né le esigenze del Vero.

Le figure femminili pre-raffaellite sono sì idealizzate, e non hanno dunque nulla a che vedere con le vigorose giovani contadine care al realismo, ma non tentano neppure d'intrappolare la misura e la regola delle fredde e giunoniche eroine mitologiche dipinte dal Neoclassicismo. Sono falene, delicate e pallide creature, fragili

e inconsistenti, enigmatiche, pronte a svanire nell'istante fugace di un battito di ciglia. La donna dei pre-raf-faelliti non rappresenta la manifestazione fortuita della bellezza nel qui e ora, e neppure il canone, bensì ella incarna la bellezza in sé e per sé come principio, come assoluto, incurante delle regole del tempo e dello spazio. Questo è vero soprattutto con la fine

A destra: Proserpina, 1874 di D.G. Rossetti. Una caratteristica che sorprende sempre delle donne preraffaellite è il collo decisamente androgino. Sotto: ancora un ritratto di Rossetti, Elisabeth Siddal, del 1853. A destra in basso: Amore d'aprile di A. Hughes 1858, dai colori straordinari (Tate Gallery-Londra).

di dipingere antico, prerinascimentale; la seconda è l'adesione a temi ambientati nel Medioevo, rappresentando personaggi stori-



del movimento e con le ultime opere di artisti come Rossetti, Burne-Jones e Waterhouse, cioè quelle opere che traggono le conclusioni del lungo e tortuoso percorso dell'estetismo. Le prime opere del gruppo, quelle degli anni Cinquanta, sono acerbi tentativi di distaccarsi dall'Accademia e dalle scuole contemporanee, tentativi che vanno in due direzioni: la prima è lo sforzo di rifarsi ai Nazareni e a un modo

ci ed eroine d'altri tempi. Particolare interesse viene mostrato per il Duecento e il Trecento e il mondo descritto da Dante e Petrarca, come nei dipinti *Il Salotto sul Prato* e *Il Primo Anniversario della Morte di Beatrice*. La bellezza femminile qui rappresentata non riesce a emanciparsi dalla contingenza: la donna è un personaggio di un'epoca ben precisa, ormai trascor-





sa e finita, ma presa come modello e rimpianta perché fonte di valori e virtù. In *Ecce Ancilla Domini* appare evidente l'interesse nei valori della semplicità, della sobrietà, della purezza: quasi come se dipingere fosse una questione etica. Il rifugiarsi in un'epoca trascorsa equivale a una fuga da un presente insoddisfacente, caotico, frustrante. In un'Inghilterra in piena espansione industriale, teatro di cruciali rivoluzioni sociali, scienti-

fiche, culturali, un Paese dal volto non più amico, ma cinico e incurante delle classi più deboli, l'insorgere prepotente di un rifiuto del presente e dell'utopia della fuga è del resto più che comprensibile. Tuttavia, già da subito alcuni dipinti lasciano intuire uno sviluppo futuro dell'estetismo. Il miglior esempio in questo senso è certamente l'*Ophelia* di Millais. L'opera è datata 1852 e ha come soggetto una famosa scena

— — — — —
Sopra: *Ophelia*, di J.E. Millais, 1851/1852, particolare. L'effetto reso dalla trasparenza dell'acqua, dalle alghe e dai rami di salice, unitamente a un senso di pace e serenità, sono ciò che più colpisce in questo dipinto, forse il più conosciuto del periodo preraffaellita, ispirato alla scena di una tragedia di Shakespeare.

di una tragedia di Shakespeare. Con una forza che non ha nulla da invidiare ai versi, e uno spessore che la allontanano decisamente dalla pura illustrazione, l'opera esprime tutto l'incanto e insieme l'orrore dell'inconsapevole fallo della fanciulla, così descritto da

Shakespeare: "Un salice cavalcava il ruscello, specchiando le foglie canute nella vitrea corrente, ella passava con fantastiche ghirlande di ranuncoli, ortiche, margherite e quelle lunghe orchidee rosse a cui i pastori danno un nome più volgare, ma che le nostre fanciulle chiamano dita di



Sopra e a destra: Il primo anniversario della morte di Beatrice, dipinto e particolare di D.G. Rossetti (Tate Gallery di Londra e Ashmolean Museum di Oxford).

Percy Bysshe Shelley

di Maria Giulia Baiocchi



Il tuo sguardo d'amore ha il potere di calmare la più tempestosa passione della mia anima; le tue parole gentili sono gocce di balsamo nella coppa troppo amara della vita;" (A Harriet).

Shelley dedicò questi versi a Harriet Westbrook, che aveva sposato nel 1811, lei appena sedicenne. La famiglia del giovane, ricca e nobile, non accettò il matrimonio e lo ripudiò per sempre. Il loro idillio, che Shelley voleva basare sull'amore libero, non durò a lungo, infatti, nel 1813 il poeta, innamoratosi di Mary Godwin, abbandonò la moglie e i due figli; Mary e Percy si sposarono tre anni più tardi, dopo il suicidio di Harriet. Considerato dalla critica il prototipo del Romanticismo inglese e non un suo esponente, Shelley sosteneva che l'amore fosse l'essenza di tutte le cose, tanto da identificarlo con l'Essere stesso. Nel suo *Prometeo Liberato*, l'eroe è reso libero grazie all'Amore che si diffonde per tutto l'Universo rigenerato dalla sua forza.

Predominava in Shelley il desiderio di immergersi nella natura e di fondere in essa la sua anima; egli ricercava un linguaggio

capace di scoprire l'invisibile e il suo pensiero era pregno di un'immaginazione cosmica.

Dotato di un carattere appassionato e impetuoso, amò diverse donne prediligendo la ricerca della *Bellezza intellettuale*.

In Jane Williams, moglie dell'amico fratello Edward, con il quale condivise la morte in mare, aveva invece trovato un ideale di donna ricco di dolcezza e sensibilità.

A lei dedicò molti versi, sempre colmi della selvaggia bellezza della natura: *"Che Calma! Era quivi il silenzio legato ad una catena sì forte che anche il picchio operoso col suo suono faceva più tranquilla l'inviolata quiete; né il nostro tranquillo respiro, con il suo dolce moto, turbava la calma che ci cresceva intorno."* (A Jane: la rimembranza).

Come una meteora, Shelley attraversò il suo tempo morendo, a soli 30 anni, nel cuore di una tempesta sul mare, in prossimità di Viareggio. "Il mondo è tetro, ed io sono molto stanco di andare pellegrinando senza te, Mary": aveva scritto alla moglie nel giugno del 1819. Tre anni più tardi tutto era finito.

morto; lassù, arrampicatasi per dedicare i suoi diademi di prato ai ramoscelli penduli, un giunco invidioso si spezzò, e quei trofei d'erba ed ella stessa caddero nel ruscello piangente. Le sue vesti si sparsero e si gonfiarono per sostenerla, una sirena, mentre ella intonava arie di vecchie canzoni, come inconsapevole della sventura, o come creatura nata e vissuta in quell'elemento, ma non a lungo, e le vesti, appesantite dall'acqua, la trassero giù, infelice, dal suo mormorio melodioso al fango".

Il pittore rappresenta Ofelia con gli occhi ancora aperti, un istante prima che l'abisso la reclami. Forse è già morta, o forse sta solo cercando di scorgere il blu del cielo fra l'intrico dei rami; comunque sia, il suo destino è segnato. Descrizione

naturalistica minuziosa e idealizzazione estetica si sposano in una composizione delicata. Tutta la vicenda di quell'infelice è suggerita allegoricamente dai fiori che la circondano e che gareggiano con la sua bellezza: il salice, l'ortica e la margherita ci raccontano dell'amore abbandonato, del dolore e dell'innocenza; il papavero preannuncia la morte e le olmarie appassite condannano l'inutilità del suo sacrificio.

Eppure, per quanto triste, ineluttabile e terrificante sia la tragedia, la scena è pervasa da un dolce sentimento di pace e serenità, come se la morte esaltasse la bellezza di

Sotto: un soggetto straordinariamente romantico di John William Waterhouse, *La belle dame sans merci*, del 1893 (Darmstadt Hessisches Landesmuseum).





Ofelia, anzichè violarla. E così Ofelia si spoglia del ruolo di personaggio teatrale e assurge a icona di bellezza malinconica. Il re del-

l'orrore Edgar Allan Poe è autore di alcuni saggi fondamentali per capire ulteriormente la poetica pre-raffaellita, e non è un caso che

questi nascano proprio mentre il pittore Rossetti cura le illustrazioni per l'edizione inglese de *Il corvo* ed altre poesie a metà degli

Sopra: La dama di Shalot di W. Holman Hunt, uno dei soggetti più affascinanti della scuola preraffaellita (Wadsworth Atheneum, Hartford U.S.A.)



A sinistra: questa Dama di Shalot, del 1888, è invece di John William Waterhouse. Di questo soggetto, di atmosfera e finitura eccezionali, esistono altre due versioni di cui uno studio.

goniste diventa interna alla pittura stessa. Si susseguono modelle diverse, ma i tratti finiscono per assomigliarsi tutti e i soggetti diventano vaghi, senza storia né tempo. Un esempio grandioso in questo senso è la *Scala d'Oro* di Burne-Jones: una pura esibizione di grazia e bellezza. Né il tema, né la narrazione sono importanti: non sappiamo chi siano queste diciotto giovani donne, non sappiamo dove stiano andando... il pittore non ci vuole aiutare perché non concede riferimenti e si è sempre categoricamente rifiutato di spiegare il dipinto, ogni qualvolta un critico incuriosito abbia tentato di indagare. La *Scala d'Oro* ci sta davanti imponente, elegante e muta. Ne possiamo apprezzare l'armonia dei temi, l'infinita fantasia di rappresentazione di pose ed espressioni, l'indiscutibile splendore delle fanciulle... e così, mentre lo sguardo scivola da un piacere all'altro, gli interrogativi si dileguano, il ragionare stesso si annulla. Acquistano un significato più preciso le parole di Rossetti, secondo cui "in ogni caso, un quadro andrebbe giudicato prima in sé". Burne-

anni Cinquanta. In *Il principio poetico*, Poe afferma che l'arte deve avere il proprio fine in se stessa e che deve opporsi alla storia, in quanto deve avere come scopo la ricerca del piacere e non la ricerca della verità. Questa teoria ammette il senso estetico come unico fine dell'arte, il nuovo fronte ideologico che i pre-raffaelliti, dopo aver sciolto il gruppo iniziale, promuovono con la Lega Oxoniana del 1857. Poe è ancora più radicale in *Filosofia della Composizione*, ove scrive: "Ora io dichiaro la bellezza l'unico spazio della poesia ed il tono più alto della bellezza è la malinconia. Fra tutti gli argomenti malinconici, secondo il concetto universale dell'umanità, la morte è il più forte, più malinconico ancora se relazionato alla bellezza. Quindi la morte di una bella donna è l'argomento

più poetico del mondo e le labbra più adatte a raccontarlo sono quelle dell'amante privato dell'amata". Una coincidenza vuole che sia Poe che Rossetti fossero davvero due amanti privati dell'amata: della moglie Virginia Clemm il primo, della modella Elizabeth Siddal il secondo. A proposito delle ingerenze autobiografiche nell'arte di Rossetti, lo storico d'arte Timothy Hilton scrive: "La tristezza ipnotizzante delle tele impregnate dal desiderio e dalla sensazione delle cose perdute o irraggiungibili richiama con chiarezza gli eventi della sua vita: di quella vita in cui l'adorazione e il fine di esprimere la bellezza erano le sole reazioni possibili ai suoi pensieri tormentosi". Dolore ed estasi si intrecciano indissolubilmente sulla via del

Decadentismo. Con il passare degli anni, i pittori si prendono sempre più libertà nei confronti dei testi letterari, e la genesi di nuove prota-

Sotto: fotografia di Burne-Jones. A fronte, in alto: *Laus Veneris* di B. Jones. In fondo alla pagina: *Sogno a occhi aperti*, di D.G. Rossetti.



Jones è il primo, tra i pre-raffaelliti, a seguire soltanto la visione che ha in mente, immaginando una realtà sospesa, atemporale, basata su valori mitici, puri, vergini. Seguendo le orme di Burne-Jones, William Waterhouse conclude la parabola artistica pre-raffaellita, incarnando la massima ed estrema posizione dell'estetismo. Santa Cecilia, tradizionalmente rappresentata come la protettrice della musica, viene dipinta da Waterhouse con la massima eleganza. La musica nell'Ottocento era, tra le arti, la più venerata, perchè in grado di sintetizzare l'elemento reale e l'elemento spirituale, di esprimere dunque l'Assoluto.

Waterhouse riesce a esprimere il senso di estasi, di rapimento, di riconciliazione con l'infinito, rappresentando la santa in completo abbandono, nell'atto di ascoltare il concerto di due angeliche fanciulle. Tuttavia, se non leggessimo il titolo, e se le due violiniste non avessero così candide ali, sarebbe estremamente difficile capire l'esatto soggetto del dipinto. La donna dagli occhi chiusi non ha davvero nulla della santa: la sua bellezza è troppo fisica, il suo abbandono troppo sensuale. Il suo pallore insinua nella mente il sospetto che abbandono, sonno e morte siano in realtà una condizione sola. In Waterhouse si respira



come non mai la volontaria autoesclusione dalla produzione contemporanea.

Il Giardino incantato del 1916 è il testamento di un'epoca, il risultato di una corrente di gusto che, distillandosi e raffinandosi, è sfociata in una dimensione elitaria, a cui pochissimi possono accedere.

Nel '16, i tempi non sono decisa mente propizi: il primo conflitto mondiale sta ancora imperversando: rumori di esplosioni, terre dissacrate e

abusate e una gran paura palpabile. Il momento in cui il mondo abiura la bellezza.

Contemporaneamente, a un anno dalla morte, Waterhouse dipinge l'ennesimo incantesimo: un magnifico giar-

dino fiorito, con dame e cavalieri.

L'albero, forse un albero di pesche, piega i rami sotto il peso dei fittissimi frutti, i fiori e l'erba sono rigogliosi e sgargianti. La composizione è squisita, i colori si esaltano e si richiamano l'un l'altro, ogni dettaglio, ogni corpo dà un'idea di floridezza. Non c'è un riferimento preciso a un soggetto; la scena è tanto affascinante quanto misteriosa, soprattutto per quella figura che di spalle, nell'ombra, sorveglia con la spada l'ingresso al paradiso. Fuori cade la neve. Con una minuziosa resa del reale, Waterhouse rende credibile uno spazio irreali, in cui il tempo e le stagioni sono sospese e da cui bruttura e vecchiaia sono bandite. ❁



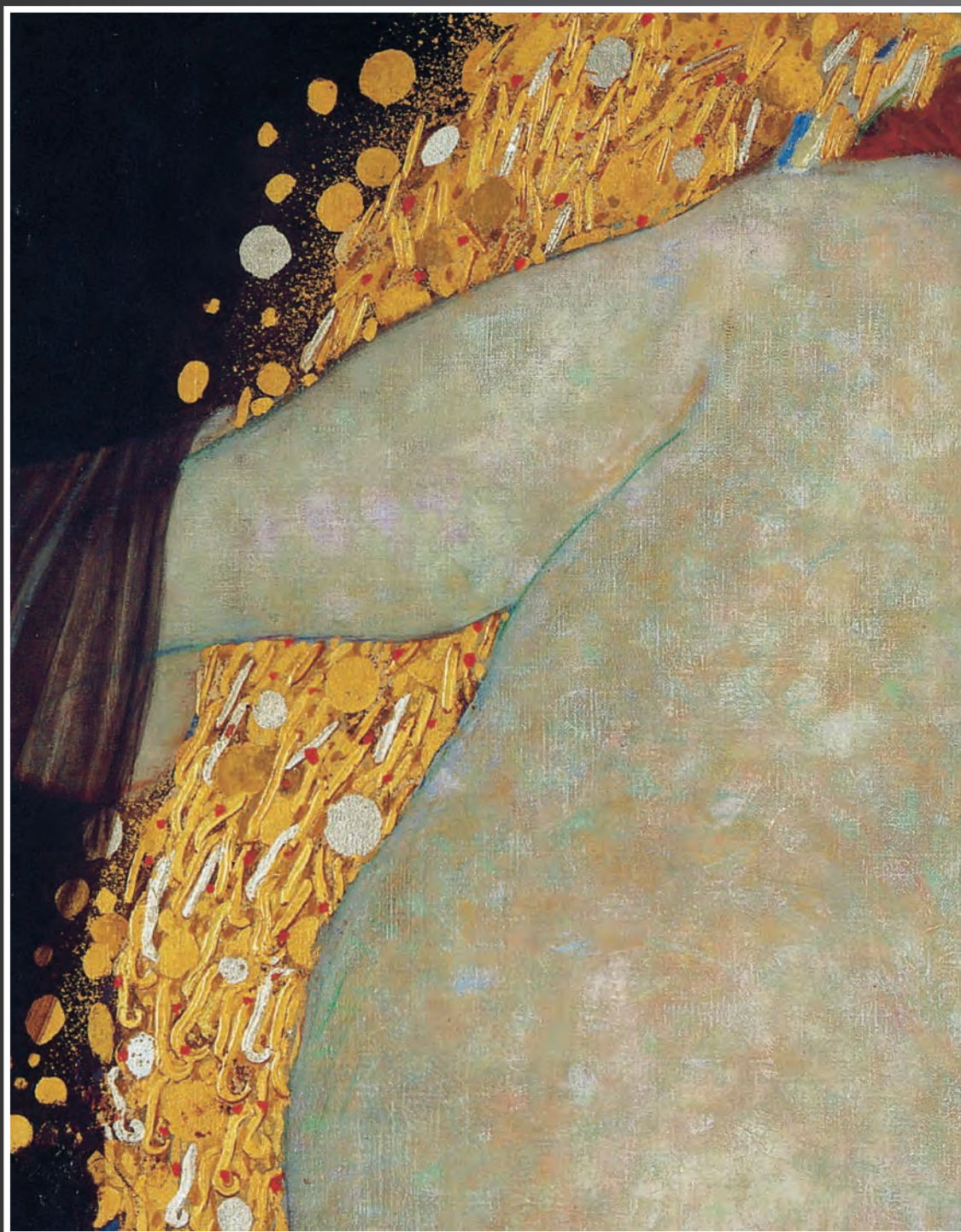
Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, la vecchia Europa tocca la sua apoteosi: un clima di generale benessere, di accettazione delle regole e delle convenzioni sociali e di accrescimento generale dell'istruzione si proietta nell'utopia secessionista della *sacra primavera*. In realtà l'apoteosi è anche il canto del cigno di un'epoca che muta rapidamente, troppo rapidamente, e che nasconde la propria crisi sotto il pesante maquillage della Belle-Époque e del tenore di vita borghese. Il regime monarchico dà soltanto un'apparenza di sicurezza, ma dalle province remote dell'impero arrivano pesanti segnali, presagi sinistri dei colpi di pistola che esploderanno nel giugno 1914, scatenando la Prima Guerra Mondiale e frantumando il mondo della Mitteleuropa borghese. Regina assoluta di questo mondo è Vienna: la città di Freud, Musil, Mahler e Schönberg, di Klimt e Kubin. E' la città della psicanalisi, delle polemiche, della musica dodecafonica: un centro culturale pulsante che riesce con straordinario anticipo a mettere a fuoco tutte le problematiche che caratterizzano la travagliata storia europea sino alla Seconda Guerra Mondiale.

Insomma, una società in seria difficoltà, in cui la crescente venera-

Virtù

nell'immagine femminile

I mille volti della donna di Gu

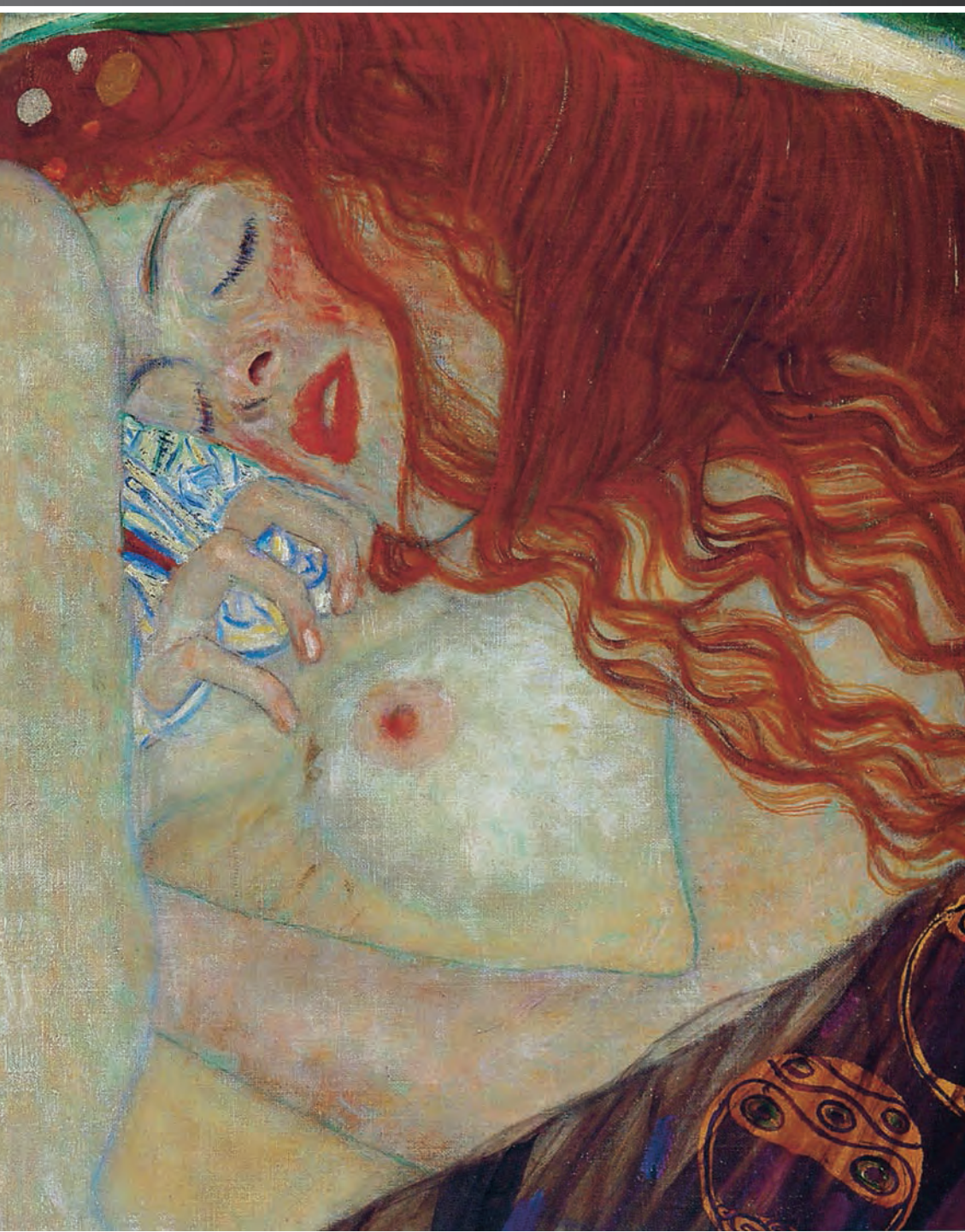


e Vizio

femminile in Austria

Gustave Klimt

di Elzsa Governo



zione per la mascolinità, di cui Nietzsche si fa araldo, porta come conseguenza un diffuso atteggiamento misoginno. La misoginia, da intendersi in questo caso non come odio nei confronti della donna in quanto soggetto, ma come rifiuto e censura dell'elemento femminile nella società, si accompagna mano nella mano con il suo opposto: l'idolatria. Questo altalenarsi di attrazione e repulsione diventa l'habitus mentale della classe intellettuale europea, soprattutto nel mondo austriaco. Con la vittoria economica e morale delle classi borghesi, l'eros - identificato con il libertinaggio sfrenato della corte e dell'*Ancient Régime* - viene sempre più represso e mortificato; non dimentichiamo che questi sono gli anni dei processi a *Madame Bovary* e a *Les Fleurs du Mal* processi che denunciano il carattere fortemente censore della società borghese. Ma proprio quando la censura avrebbe potuto mettere al bando tutti i prodotti culturali, letterari o artistici in grado di denunciare il malessere contemporaneo, ecco che le scienze psichiatriche, culminanti con la psicanalisi di Freud, svelano la fragi-

A sinistra: un particolare del sensualissimo dipinto di Gustave Klimt del 1907/1908, *Danae* (Galerie Würtble, Vienna). Un corpo raggomitolato di donna con il volto arrossato dal piacere.

I propositi della Secessione



Sopra: Giuditta II, del 1909, conservato nella Galleria di Arte Moderna di Venezia. A destra: Klimt nel giardino del suo atelier.

Gustave Klimt si fa inizialmente conoscere per l'abilità tecnica e il gusto sofisticato di cui infonde alcune decorazioni murali eseguite con il fratello Ernst e l'amico e compagno di studi Franz Matsch. Si tratta per lo più di fregi decorativi per teatri municipali a Vienna, Fiume, Karlsbad e altre città dell'impero.

Nella monarchia austro-ungarica, l'attività teatrale, musicale e operistica viene costantemente sovvenzionata e promossa, mentre la pittura è considerata piuttosto come la Cenerentola delle arti. La committenza pubblica e privata predilige i temi tradizionali ed è, per di più, ostile a influssi esterni: alla multietnicità e al carattere internazionale della città non corrisponde certo una situazione artistica altrettanto aperta, per lo meno fino a quando, unendosi a un manipolo di pittori, scultori e architetti in egual modo insoddisfatti, Klimt trentacinquenne dà vita alla Società degli Artisti Austriaci

della Secessione. Nella primavera del 1897 nasce lo Jugendstil, e con esso molte cose cambiano, non tanto a livello formale quanto di approccio mentale. Lo scopo principale della Secessione non è minare le tendenze stilistiche accademiche dominanti, bensì cercare di rivitalizzare il mondo artistico viennese, promuovere esposizioni migliori, più originali, instaurare un dialogo con gli altri Paesi, incoraggiare gli artisti giovani e soprattutto rivendicare il ruolo intellettuale delle arti figurative. In modo ancor più sottile, la Secessione decide di agire attraverso la stampa, fondando la rivista "Ver Sacrum" con cui, grazie ai contributi grafici e letterari, si porta l'arte del libro alle

vette più alte. La Secessione non è, inoltre, un'iniziativa di soli giovani, bensì di artisti giovani e meno giovani, di orientamento sia moderno che conservatore, intenzionati a bandire dall'arte viennese quel sordo autocompiacimento in cui si era rinchiusa.

Il successo che essa ottiene risiede proprio nel fatto che riesce ad accogliere nella pittura, e quindi a far accettare al pubblico, tematiche e problematiche attuali.

Il rapporto uomo-donna è il fulcro della riflessione degli artisti secessionisti e, in genere, degli artisti dell'area tedesco-scandinava in merito alla società contemporanea e, soprattutto, è il fulcro della poetica di Gustave Klimt.



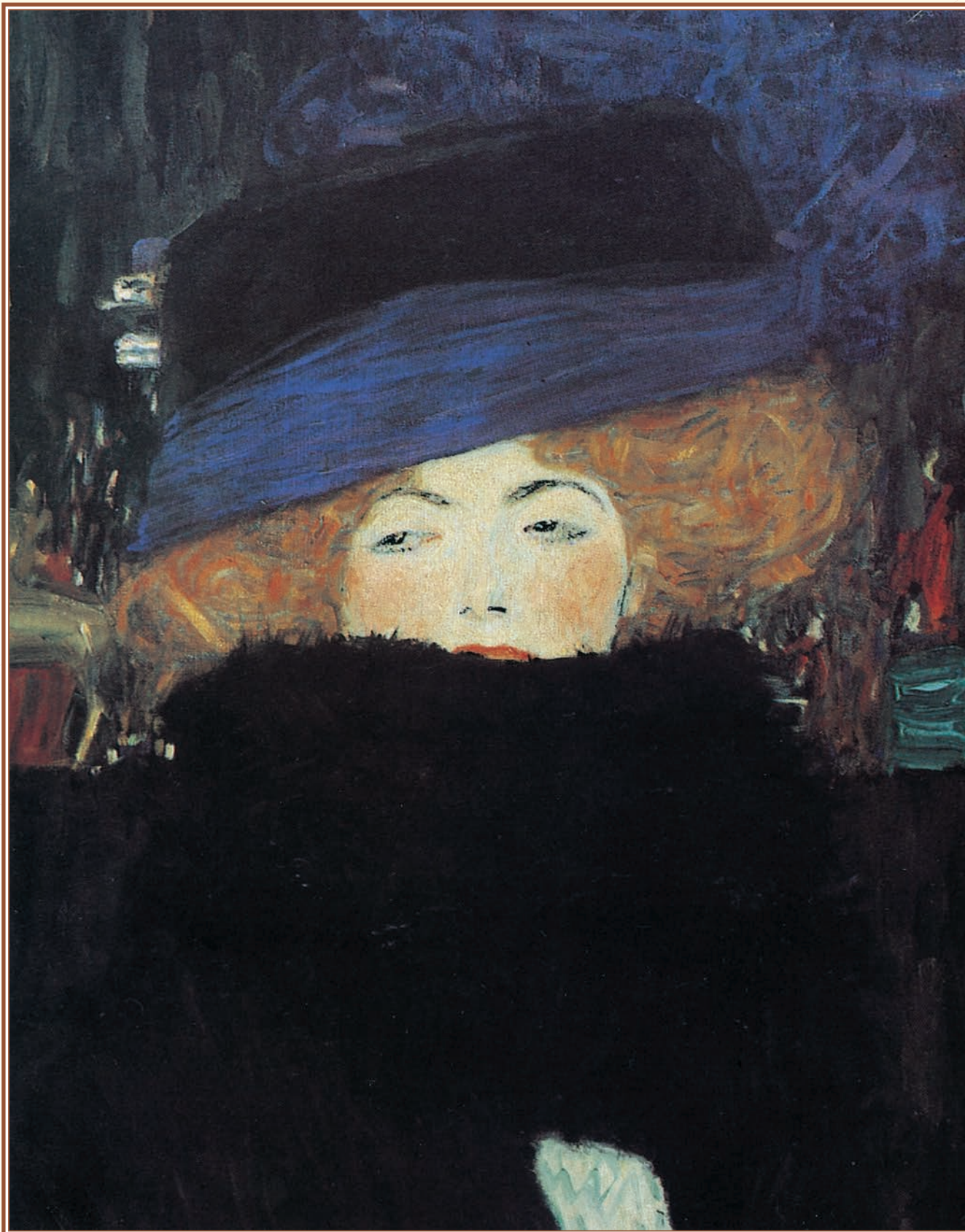
lità della volontà cosciente e la potenza del rimosso e della psiche. L'opinione pubblica deve dunque improvvisamente prendere coscienza dei problemi connessi all'eros e alla sessualità, pro-

blemi di cui purtroppo la donna viene vista come fonte. Sono questioni legate alla natura stessa dell'uomo, al suo essere animale, più antiche della stessa civiltà, che affiorano - come avrebbe detto

Jung - "cariche di memorie arcaiche dal profondo". Ed ecco un'opera come *Il Peccato* di Franz von Stuck rendere in un'immagine di torbida bellezza la dinamica oscura del desiderio:

una donna fatale emerge dall'abisso, avvolta nell'ombra, e ci scruta con occhi di brace.

Il corpo stupendo, pallido e seducente, è drappeggiato da un enorme serpente nero che con occhi vitrei,



non meno penetranti, ci scruta a sua volta. L'eterna tentatrice lancia il suo irresistibile richiamo all'uomo, simile al richiamo fatale che le pulsioni dell'inconscio lanciano alla coscienza.

L'immagine del peccato affonda le proprie radici molto lontano, in seno alla religione, ma si propaga e si perde anche nei meandri della mitologia e della letteratura, evocando i nomi di grandi

icone femminili: Pandora, Lilith, Medusa, Iside, Elena, Astarte, Eva, Maddalena e poi, in epoca simbolista, assumendo i tratti della *Salomè* di Moreau, della *Giuditta* di Klimt, di *Istar* di

— — — — —
 Sopra: *Gustave Klimt, particolare del dipinto Signora con cappello e boa di piume, del 1909.*

Khnopff e del *Vampiro* di Munch. Vale la pena definire il clima sessuofobico di questi

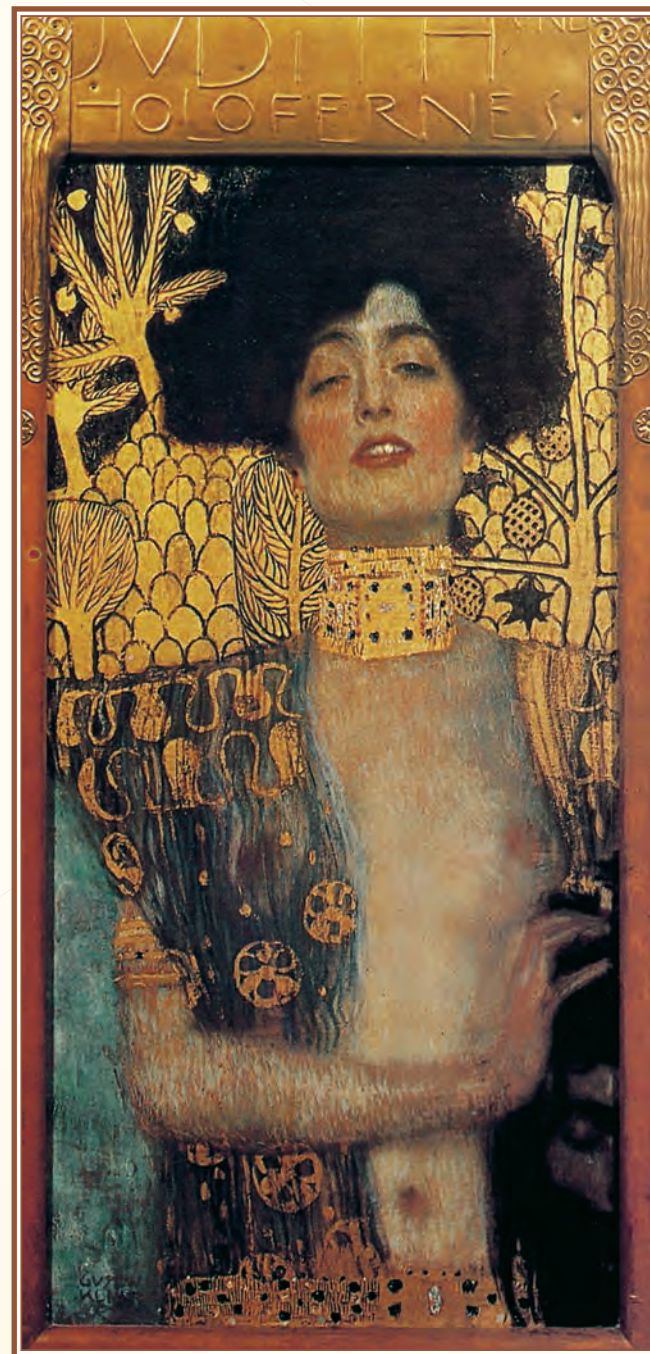


A sinistra: Il peccato, di Franz Von Stuck, 1893.

Sotto: Giuditta I, del 1901. Emblema della donna fatale, Giuditta, viene metaforicamente decapitata da una decorazione d'oro in cui sfondo e monile sono un tutt'uno.

Klimt e il riscatto della figura femminile

La donna è l'enigma, proprio a causa della molteplicità di ruoli a lei attribuiti, richiesti o imposti dalla società: strega, amante, prostituta, sirena, moglie, madre, vergine, martire. Klimt percepisce questa sorta di schizofrenia insita non nella donna, ma nel modo in cui ella viene vista, e decide di ritrarre molti personaggi femminili



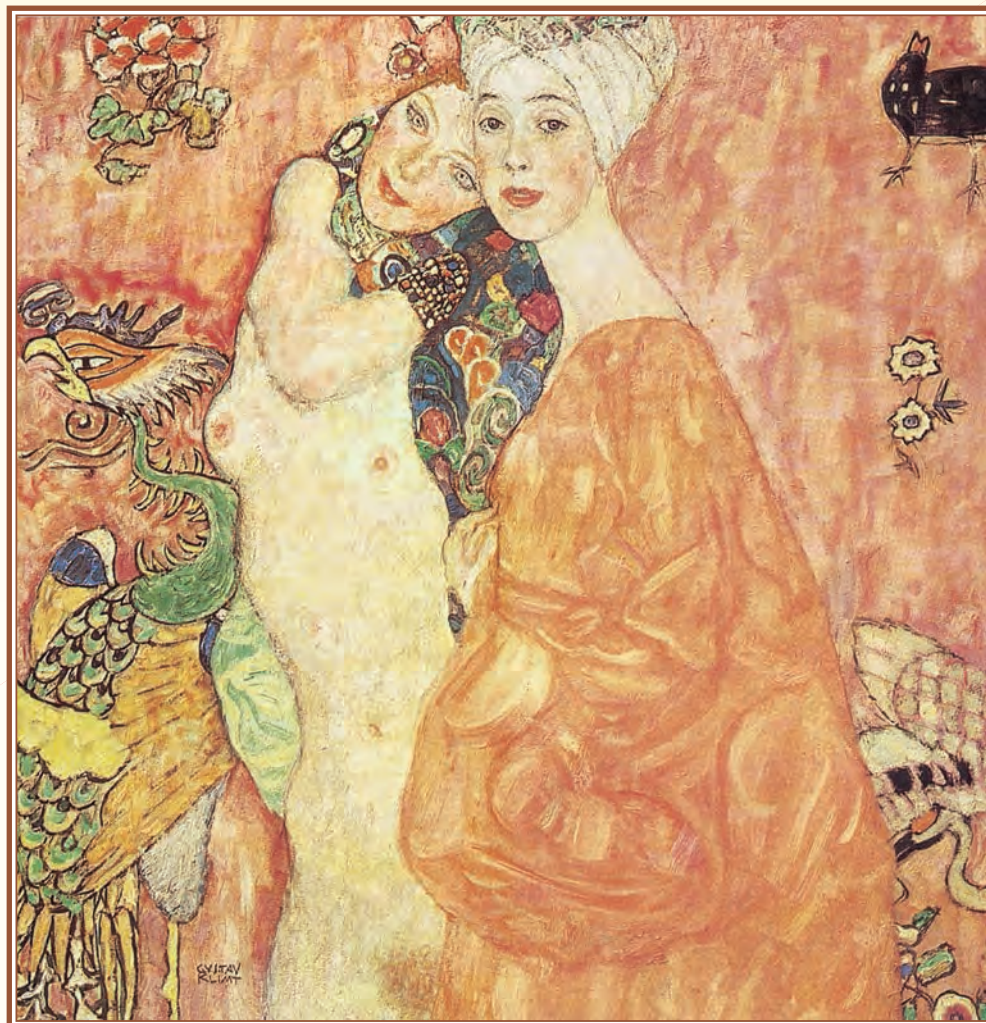
anni, terreno fertile per le speculazioni freudiane e per il trattato di Otto Weininger *Sesso e Carattere*.

A questi due casi famosi è sotteso poi tutto un sottobosco parascientifico che supporta la mistificazione della donna, generalmente studiata ipertrofizzando la funzione erotica, come nello studio di Guglielmo Ferraro e Cesare Lombroso *Donna come criminale e prostituta: studi antropologici basati sulla biologia e sulla psicologia della donna normale* (1894), o come nel pamphlet divulgativo *Sulla fisiologica debolezza mentale della donna* (1900) del medico tedesco Paul Moebius.

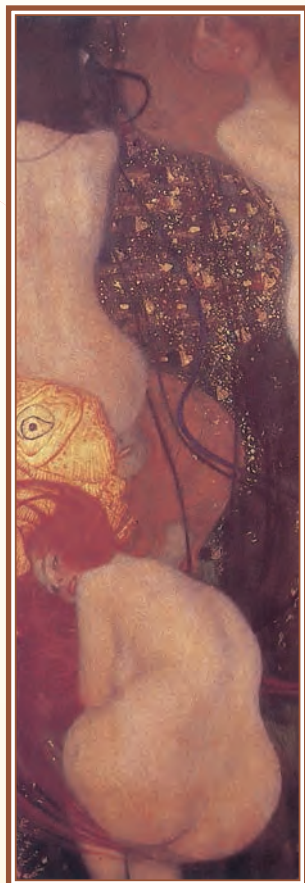
Tuttavia, tutto ciò che sembrerebbe giustificare il disprezzo e il ripudio nei testi antropologici dell'epoca, nell'arte viene ribaltato. La donna è motivo di idolatria e alcune opere, come le rappresentazioni beffarde di Rops o *Pesci d'Oro* di Klimt, più che guardare alla fisiologica debolezza della donna, scherniscono la debolezza dell'uomo che non riesce a controllarsi. Proprio Klimt è il pittore, ma anche l'intellettuale, più significativo dell'ambiente austriaco e dell'intero periodo. Non va dimenticato che l'Europa intera guarda a Vienna come il luogo deputato a una cultura dell'avanguardia, raffi-

in ruoli ambigui e controversi: madri con occhi spenti, eroine mitologiche spiccatamente androgine, vecchie avvizzite con le orbite segnate e le pupille fisse. In realtà, Klimt, dipingendo, non sta osservando direttamente le donne, ma la società e il riflesso che essa, al pari di uno specchio, restituisce di loro. E' forse il primo a comprendere l'esistenza di fantasmi femminili nella mente maschile, spettri usciti dalla sfera della fantasia e finiti a turbare il piano della realtà. Peter Altenberg, condividendo in sostanza l'intuizione klimtiana, dichiara apertamente: "La donna è diventata un nostro stato d'animo"; la figura femminile viene trasfigurata dalle fantasie dell'uomo e la realtà viene coperta da un pesante modello immaginario. Così, la conturbante Giuditta, emblema della donna fatale, viene metaforicamente decapitata da un'incredibile decorazione d'oro in cui sfondo e monile sono tutt'uno; vale a dire che la donna viene decapitata dall'ambiente stesso in cui vive e respira. Alle spalle di questa scelta di un fondo d'oro in stile dichiaratamente bizantino, non sta soltanto la folgorazione estetica subita dal pittore a Ravenna, ma anche una tradizione antica che assimila il gioiello al simbolo primario del femminile.

Arcaicamente, le pietre sono spesso intese come acqua solidificata, che



mantiene però la propria trasparenza e il



proprio potere riflettente, mentre i metalli vengono ritenuti come l'energia dell'universo addensatasi nel grembo della Terra Madre. Klimt sfrutta molto questa "metallizzazione" dello sfondo, approdando a un interessantissimo connubio di figurazione e astrattismo sul piano formale, e soprattutto, sul piano tematico, alla conclusione che la bellezza femminile denuncia allo stesso tempo il trionfo e la prigione della donna. Klimt manifesta nei confronti della femminilità una palese ammirazione, che non si limita all'aspetto estetico. Non a caso, decide di rappresentare la speranza come una donna gravida. Alla tenerezza che

Sopra: *Le amiche*, del 1916/1917 allude al tema delle amicizie particolari in modo abbastanza esplicito. A sinistra: in *Pesci d'oro*, del 1901/1902, è evidente il richiamo erotico delle sirene, provocanti e con sguardo tentatore (Solothurn Kunstmuseum).

ispira quel corpo latteo, con un ventre vistosamente prossimo al parto, e quegli occhi pieni di attesa e timore, si contrappongono volti mostruosi, deformi e malvagi. La donna è quindi esaltata per la sua capacità di procreare e di dare al mondo creature pure e innocenti, un ricambio d'ossigeno per favorire il migliorarsi della società. La vera minaccia è rappresentata dal mondo esterno, che attende al varco que-



st'importante evento. Si può affermare con una certa sicurezza che tutte le rappresentazioni femminili di Klimt nascano sotto l'egida di Pallade Atena, la fiera dea della saggezza, rivestita con lo scudo di Medusa, che il pittore disegna e dipinge già all'inizio dell'attività espositiva dello Jugendstil, e che pone come sigla ed emblema del movimento nei suoi assunti e nelle sue motivazioni. Pallade viene rappresentata non come una scultura ben dipinta, come avrebbe voluto la tradizione, bensì come una donna reale, resa vagamente inquietante da una posa rigidamente ieratica e un aspetto arcaicizzante che sottolinea l'aspetto mitico dell'elemento femminile. Nel quadro acquista un'importanza significativa quella testa vagamente buffa, che è comunque la riprodu-

—+—
 Fregio di Beethoven, del 1902, un complesso dipinto di Klimt che ha come tema il momento della liberazione dalle forze ostili e il raggiungimento dell'estasi amorosa.

zione fedele di una metopa del tempio di Selinunte, dipinta sulla corazza d'oro della dea: il volto della Medusa. La presenza della Medusa posta a difesa di Pallade con il suo sguardo pietrificante è stata letta da una corrente molto nutrita di critici come la volontà di scongiurare la minaccia dell'Altro, dell'irrazionale e della follia; un elemento che andrebbe a rafforzare ulteriormente il significato della piccola Nuda Veritas che la dea tiene in mano. Secondo l'iconografia tradizionale, Pallade reggerebbe una piccola statua di Nike, ma Klimt opta per un piccolo nudo di donna viva, reale, con i capelli e il pube rossi come il colore di un'apocalittica meretrice, che tiene in

mano uno specchio. Come nota Eva di Stefano: "...lo specchio è uno dei temi chiave del simbolismo fine secolo, dove al motivo di Narciso si sovrappone il motivo di Dorian Gray; come il ritratto di Dorian, lo specchio contiene e rivela l'io segreto e guardarsi riflessi equivale a gettare la maschera sociale per riconoscersi nella propria intima verità". Lo specchio che la Nuda Veritas regge in mano è però rivolto verso gli spettatori, verso i visitatori contemporanei che guardano l'opera. Ancora una volta, l'artista tratteggia un universo femminile positivo e punta l'indice severo sulla società. Riempita di senso, l'ideologia estetico-erotica klimtiana mostra una

forte componente critica, analitica e attenta all'attualità. Inoltre, l'assiduità con cui il pittore dipinge scene d'amore e di baci lascia supporre che egli abbia anche proposto una soluzione, o un tentativo di soluzione, all'empasse del difficile rapporto uomo-donna: il momento della liberazione dalle forze ostili coincide nel *Fregio di Beethoven* con il raggiungimento dell'estasi amorosa, e il regno ideale con l'abbraccio della donna. E' dunque estremamente limitativo leggere la pittura di Klimt come sfarzoso, luccicante e semplice paravento decorativo dell'inabissarsi politico e sociale dell'Austria e dell'Europa. In essa c'è lo sforzo di analizzare il proprio tempo e di creare, propositivamente, attraverso l'arte, una trasformazione del mondo. ❁

Una lunga e seducente capigliatura

La capigliatura femminile diventa, per gli artisti e i poeti di fine Ottocento, un'ossessione, un vero e proprio feticcio. Preziosa per le valenze simboliche e allegoriche, interessante da un punto di vista decorativo, la chioma è un elemento di grande spicco nell'opera di molti artisti, anzi spesso è ciò che rende riconoscibile lo stile di un pittore piuttosto che di un altro: impossibile non riconoscere la paternità delle teste di rame dai riccioli fitti di Klimt, o quelle fulve e lisce di Rossetti, per non parlare dell'intrico di ciocche disegnato da Mucha con un lavoro minuzioso da orafo. Se pensiamo alle affiches per le rappresentazioni teatrali o ai frontespizi letterari di Alphonse Mucha, notiamo come i capelli, sempre lunghissimi, assumano pose antinaturalistiche, si complichino in volute serpentine, in acconciature che sfidano l'architettura; essi sono indistinguibili dagli elementi ornamentali dello sfondo. E' il massimo dell'ambiguità simbolista: il gusto nato in opposizione

all'Impressionismo si fonde con quello che i contemporanei battezzano significativamente Art Nouveau (Modernismo) e, in Italia, Liberty. L'interesse per la natura si spinge verso l'astrazione. Chiome, pavoni, sfingi, farfalle, fiori e tralci arborei sono la nota su cui creare una sintassi musicale fluida e fluttuante, composizioni delicate e precise in cui concertino linee sinuose ed eleganti con figurazioni modulari, spesso reiterate. Con i suoi dipinti incentrati sul tema dei pesci-donna, Klimt trasforma i capelli in correnti marine, in vortici e onde. I capelli hanno avuto nella mitologia un certo rilievo: Dalila privò Sansone della sua forza tagliandogli una ciocca di capelli, Salomè si innamorò dell'oro dei ricci di Battista e ne chiese la testa, Lorelei fece naufragare i naviganti del Reno pettinandosi, e così, spesso, facevano le Sirene. Inoltre, nel corso del tempo, si sono stratificate delle valenze simboliche ben precise connesse al colore dei capelli, sfruttate sapientemente dall'i-



Due immagini di affiches ad opera di Alphonse Mucha, dove le ciocche di capelli formano intrichi che sfidano l'architettura e sono indistinguibili dagli elementi dello sfondo.

conografia pittorica e letteraria. I capelli rosso fuoco, memori del peccato carnale della Maddalena, si legano al male e alla follia, rappresentando l'emblema del demone e del fuoco; inoltre, rossi sono, per tradizione, i capelli delle streghe, delle seduttrici, delle Sirene, delle fate e degli idoli pagani. Al contrario, la capigliatura corvina,

nera, rimanda ad Ecate e ai suoi domini: il regno della morte, quello del sogno e il concetto dell'eternità, dell'innamovibilità del tempo; si ricordi a questo proposito la celebre *Gioconda* di Leonardo "più antica delle rocce tra cui siede, immagine d'una vita perpetua" (Walter Pater, 1873). Infine, i capelli biondi, attribuito degli angeli e della Vergine, rimandano all'eroismo della virtù, alla vittoria del Bene sulle forze del Male, al sole, alla purezza, alla santità e alla perfezione; biondi sono i capelli di San Giorgio che sconfigge il drago, del Cristo sulla croce e di tutti gli eroi mitologici che, soprattutto in epoca neoclassica, vengono dipinti per incarnare e insegnare virtù e valori civici.

La donna dipinta

SUGGERIMENTI DI UN VIAGGIO

di Davide Ghèrardi

L'Ottocento è il secolo delle rivoluzioni in campo culturale. La borghesia imbriglia l'arte con cui celebra il proprio mondo, fedele alla tradizione e all'utilitarismo che soffoca la voglia di nuovo. Tuttavia, gruppi di artisti si ribellano, ponendo le basi per la successiva rivoluzione. In Italia, la ricerca dei Macchiaioli, gruppo nato a Firenze tra gli artisti che frequentano il Caffè Michelangiolo a metà degli Anni '50, è affine a quella degli Impressionisti francesi, con cui hanno contatti diretti. La febbre dell'innovazione contagia tutte le maggiori città italiane. Firenze, ma anche Livorno, Napoli, Venezia, conoscono un periodo di grande fermento. Si rompe con il chiaroscuro della tradizione; si scopre che la realtà è percepita attraverso macchie di colore più o meno denso, che la luce e l'ombra si compongono secondo infinite variazioni che

l'occhio del pittore sa e deve cogliere. Laddove riesce a svincolarsi dalla committenza borghese, l'artista raggiunge una libertà che gli consente la sperimentazione di nuove rappresentazioni dello spazio e del movimento. Inoltre, soggetti inediti occhieggiano dalle tele, e nuove suggestioni esotiche spirano da luoghi lontani come l'Oriente. Le figure, che si era abituati a vedere frontalmente, in pose rigide, conquistano libertà di gesti e atteggiamenti apparentemente spontanei, fino ad allora banditi dalla rappresentazione.

La donna resta uno dei soggetti privilegiati della pittura; rappresentata nella sua realtà di madre, di amante, di vergine, avvolta da atmosfere esotiche o immersa in una realtà sociale che la vede sempre più protagonista, simbolo di una realtà ultraterrena o emblema della modernità, a volte semplice,

affascinante pretesto per la ricerca dell'artista, ella regna incontrastata nell'immaginario artistico dell'Ottocento, offrendo sempre l'occasione per assaporare, ancora oggi, emozionanti suggestioni. Ammirando le opere dell'epoca, spesso straordinariamente moderne, capita di lasciarsi trasportare in un viaggio immaginario tra i soggetti che le ispirarono...

Nel *Rougeurs de soir* del 1889 la sfuggente figurina del toscano Torello Ancillotti, quasi come in un sogno, seduta sulla riva del fiume, lascia spaziare lo sguardo verso l'infinito, rendendo il coloratissimo tramonto l'ideale cornice per i suoi pensieri. Desideri e speranze dell'animo umano che si perdono nei colori accesi, nella lontananza del paesaggio che sa suggerirci il lungo tempo della vita.

A destra: *Rougeurs de soir* (1889), eseguito a Parigi da Torello Ancillotti con eccezionale delicatezza.







Sopra: Una visita al mio studio (1872), di Odoardo Borrani. Sotto: La Siesta (1884) di Francesco Netti.

Non meno fascino emana la protagonista di *Una visita al mio studio* del 1872 di Odoardo Borrani, colta e appassionata d'arte, mentre nello studio del pittore ammira con competenza e reverenza il dipinto *Lungo il mugnone*. E' un quadro meraviglioso, dove l'eleganza della figura di questa visitatrice viene quasi inghiottita dal fascino dell'ambiente circostante; dipinti, colori, oggetti come in una moderna camera delle meraviglie, che conserva dunque l'anima del pittore, non presente come figura ma attraverso le proprie opere. E' affascinante immaginare che l'artista, colpito dalla bellezza della sua ospite, si sia messo, non visto, a ritrarla, rac-

chiudendola nel proprio mondo: il suo atelier.

Straordinaria per intensità di sguardo e d'atteggiamento la studentessa sulla panchina del livornese Vittorio Corcos in *Sogni* del 1896. In questo dipinto, la bellezza si cala nella realtà, non meno affascinante di un classico scorcio pittorresco, di un angolo minore di giardino.

Un'intellettuale che, fiera della propria bellezza, del suo abito, del suo cappellino e dell'ombrellino alla moda, sa coniugare intelligenza e curiosità. Un dipinto modernissimo, emblematico nel rappresentare, attraverso un'eccellente qualità pittorica, lo spartiacque tra





un mondo romantico che sta sparendo e il mondo nuovo, in cui le donne divengono sempre più protagoniste nella vita politica e sociale della neonata nazione italiana. Il pugliese Francesco Netti, in *La siesta*, ritrae una donna nell'abbandono del sonno. La scena sembra pervasa da un sensuale

mistero che ci riporta all'Oriente, e l'artista sembra indugiare sui lineamenti della sua creatura, forse nella segreta speranza d'indovinarne i sogni. Più frizzante il nudo del romano Camillo Innocenti di *La Sultana* del 1913, che ritrae un corpo di donna già riprodotto con la tecnica del divi-

sionismo, che ci proietta in una modernità ormai novecentesca. Un omaggio a una bellezza femminile più delicata e malinconica, è quello del dipinto *Le due bambole* del romano Antonio Mancini. In questo quadro l'evanescente e dolcissimo soggetto di una bambina vestita "da gran-

Sopra: *Sogni*, un dipinto di straordinaria finezza (1896) di Vittorio Corcos.

de", con in braccio la sua bambola mentre gioca a fare la mamma, ci accompagna in un mondo segreto e affascinante; la bambina sogna di essere già adulta, senza conoscere, nella sua innocenza, l'ineluttabile scorrere



Sopra: La sultana, di Camillo Innocenti, opera di tecnica divisionista che sprigiona notevole sensualità ed erotismo. A sinistra: Le due bambole, dipinto di Antonio Mancini.

del tempo. Di certo, il pittore più emblematico in tema di bellezza femminile è Giovanni Boldini, definito spesso "il più parigino dei pittori italiani". Figura di spicco nel panorama artistico del secondo Ottocento, è attivo dal 1855 al 1930 e il suo lavoro esprime un misto di fedeltà alla tradizione

e nuove tendenze. La critica è contrastante nel giudizio di questo "pittore di donne", in quanto il carattere dell'individuo e la sua grande fortuna come pittore alla moda ne hanno spesso messo in ombra le qualità. In *Hyde Park* l'artista tuttavia abbandona i soggetti raffiguranti nobildonne vestite di sete fruscianti e di piume per eseguire un capolavoro, usando la sua modella-convivente Berthe. La ragazza siede su una panchina fra il verde con sguardo dolce e



sereno, in un contesto generale che sembra inneggiare alla serenità e alle gioie della vita,

probabilmente trovandosi l'artista in un momento di speranza e innamoramento. ❁

✦ ————— ✦
Sopra: Hyde Park (1872). È uno dei capolavori di Giovanni Boldini e una delle prime opere eseguite dall'artista dopo il suo trasferimento a Parigi. In esso traspare l'onda commossa del pittore che si esprime attraverso l'uso di tutta la tavolozza.

Fosca

La donna-vampiro

di Barbara Iglasi

«**T**u non sai cosa voglia dire per una donna non esser bella. Per noi la bellezza è tutto. Non vivendo che per essere amate, e non potendolo essere che alla condizione di essere avvenenti, l'esistenza di una donna brutta diventa la più terribile, la più angosciata di tutte le torture [...] Non vi è che la maternità che possa compen-sarla qualche volta della privazione dell'amore, ma questa ne è il frutto, ed è spesso negata alla bruttezza.»

Così scrive di sé Fosca, la protagonista di uno dei romanzi più affascinanti e tormentati, non solo della Scapigliatura, ma della letteratura italiana di fine Ottocento. Igino Ugo Tarchetti (il secondo nome è omaggio al Foscolo), piemontese d'origine ma milanese d'adozione, fu uno

degli scrittori più prolifici del movimento. Morì a trent'anni di tisi; il suo talento si consumò in pochi anni. Dal 1865 al 1869 scrisse cinque romanzi e una ventina di racconti. Molto amato dalle donne, animò la vita culturale di Milano attraverso i salotti e i cenacoli letterari. Più nota è la sua vena fantastica, meno quella legata alla denuncia sociale e alla protesta politica. Tarchetti partecipò alla polemica antimilitarista; il suo romanzo *Una nobile follia* lo rese un po' invisibile agli ambienti più conservatori, ma lo fece oggetto d'ammirazione nelle caserme di tutta Italia. Il 21 febbraio del 1869 venne pubblicata la prima puntata di *Fosca* sulla rivista "Il Pungolo" dell'editore Leone Fortis. Un mese dopo, Tarchetti si spense, senza aver terminato il



romanzo; il capitolo in cui si racconta della definitiva caduta del protagonista verrà scritto dall'amico Salvatore Farina.

Scrivendo *Fosca*, Tarchetti realizzò quell'ideale simbiosi tra Arte e Vita, centrale nella poetica scapigliata. Ormai allo stremo delle forze, scriveva in preda alla febbre, chiuso nella sua stanza. Molto di questo tormento fisico e psicologico si è riversato tra le pagine indimenticabili del romanzo, che narra la vicenda di Giorgio, un capitano che a Milano condivide un amore appassionato e gioioso con Clara, una donna sposata. Ma il giovane viene richiamato presso una cittadina di provincia. Nella casa del colonnello dov'è alloggiato, aleggia una misteriosa presenza

Sopra: *l'inquietante Madonna di Edward Munch, della fine dell'Ottocento.*

femminile, Fosca, la cugina del colonnello, una donna solitaria e ammalata. Il giorno in cui Giorgio conosce colei che lo porterà alla rovina, egli resta basito di fronte alla bruttezza della donna, non tanto dovuta a qualche deformità, quanto alla consunzione del male che la rende spettrale. Fosca s'attacca a lui dapprima con profferte d'amicizia, poi con un folle amore, cui Giorgio decide di non sottrarsi per pietà. Tuttavia, l'attaccamento di Fosca diviene ogni giorno più asfissiante. Sottrarvisi diventa faticoso. Ogni volta che Giorgio, pur non volendo, ferisce la sensibilità della donna, questa

subisce violente crisi di nervi, che potrebbero ucciderla. La pietà si trasforma in odio. Il medico intima al giovane di trasferirsi; già in lui il dottore ravvisa i primi segni di quello che può diventare un male mortale. Giorgio si risolve a partire definitivamente, sottovalutando però la potenza di Fosca...

* * *

Clara e Fosca: due donne in cui, a più di un secolo di distanza, possiamo ravvisare le due anime dell'Ottocento. Da un lato, la solarità della bella e sana Clara ci riporta al neoclassico, all'Illuminismo, alla filosofia

positivista; dall'altro, Fosca richiama l'anima più nera del secolo, quella che, secondo un'ideale congiunzione, trascorre dal Romanticismo, alla nuova letteratura dell'orrore, all'emergere, infine, dell'inconscio. Dualismo che ricorda quello di Dr. Jekyll e Mr. Hyde; non a caso, in molti hanno osservato come la dialettica tra le due figure rappresenti quella tra i due volti dell'Io, tematica ben presente nella scapigliatura milanese. Fosca è uno dei personaggi femminili meglio riusciti della letteratura moderna. Parte della sua efficacia è da individuare in quel luogo, che

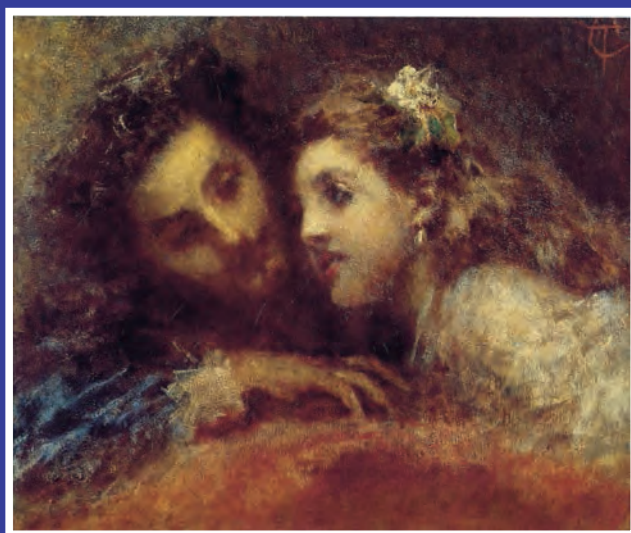
solo i grandi scrittori sanno esplorare, tanto più affascinante quanto più sfugge alla volontà dell'artista; quel luogo che rende un'opera eterna. In Fosca noi leggiamo un simbolo dei fermenti culturali più profondi che vivificarono la fine dell'Ottocento.

Ella è brutta, sgraziata, ammalata nell'anima e nel corpo. Le uniche parti dotate di qualche attrattiva sono i capelli "neri, folti, lunghissimi" e gli occhi: "Tutta la sua vita era ne' suoi occhi che erano nerissimi, grandi, velati - occhi d'una beltà sorprendente"; parole che richiamano tanta icono-

grafia femminile dell'Ottocento. Fosca è la donna-vampiro che, suo malgrado, succhia il sangue dall'oggetto dei suoi desideri. E' immagine di quella "metà oscura" che tanto attraeva molti autori europei, e che verrà sondata e scientificizzata da Freud. Fosca è l'ossessione, l'incubo, l'ombra di fragilità che sta dietro ai propositi pur saldi di razionalizzare la realtà: come non ravvisare in essa un timido embrione, ancora legato saldamente al Tardo Romanticismo, ma pulsante di quel germe d'angoscia e dubbio che influenzerà tanta parte del Novecento? *

LA SCAPIGLIATURA

Il termine Scapigliatura si riferisce a un movimento d'avanguardia, prevalentemente letterario, che si accese ed esaurì in circa un ventennio, tra il 1860 e il 1880, a Torino e a Milano. Il nome è dovuto al titolo di un romanzo del 1853 di Cletto Arrighi, che così traduceva il francese *bohème*, nel quale si racconta la vicenda di un gruppo di giovani irrequieti che, animati da una salda fede antiaustriaca, muoiono durante il moto mazziniano del 6 febbraio 1853. Gli scapigliati incarnavano la ribellione antiborghese della generazione degli anni Sessanta, che viveva sulla propria pelle l'agonia dell'ideale romantico, ridotto a vacuo sentimentalismo, e la delusione dell'Italia postunitaria. Infastiditi dall'ingombrante opera manzoniana, che aveva imposto una forma al romanzo italia-



Sopra: Attrazione (1874), di Tranquillo Cremona. L'artista fu tra gli innovatori e i capiscuola della pittura lombarda.

no, attratti dal maledettismo francese, aperti alle ondate di novità che spiravano da Francia, Inghilterra, Germania, essi puntavano alla originaria esigenza di riscoperta del Vero. Tuttavia, la loro arte spesso non si esplicò in ambito stretta-

mente realista, sebbene essi avessero ben presente quello francese, bensì nel mondo del fantastico, del grottesco, dell'orrido, attraverso cui tentavano una rivoluzione stilistica che non furono tuttavia in grado di produrre. La forma prescelta era quella

narrativa, sebbene molte prove interessanti riguardarono anche la produzione in versi. Per molto tempo, la critica si è soffermata solo sulla scapigliatura milanese; solo nella seconda metà del Novecento, il grande studioso Gianfranco Contini ravvisa una Scapigliatura piemontese in un gruppo di scrittori (Faldella, Calandra, Sacchetti e altri), più scanzonati, ironici e avvezzi a uno stile espressionista, nonché meno legati alla realtà politica e sociale dei loro fratelli milanesi. Gli scapigliati scrivevano sulle riviste, s'incontravano al caffè per discutere di politica e letteratura, eccedevano nell'uso di droghe e alcol, tanto che in molti morirono in giovane età. Il loro merito è aver cavalcato l'ondata di novità che travolse l'Europa, e aver contribuito a svecchiare la cultura italiana.

Le dive del bal

di Barbara Iglasi

Il termine "classico", associato alla danza, evoca ariosità, leggerezza, corpi tesi a sopravanzare la propria materialità per creare visioni quasi puramente spirituali; fu grazie alla gloriosa epopea del balletto romantico, che tale icona si consolidò definitivamente nell'immaginario collettivo.

Tuttavia, simile alla fatica delle danzatrici per vincere le resistenze del corpo e trasfigurare la materia in quella levità che ci incanta e ci commuove sulla scena, fu quella della danza, che in poco meno di un secolo passò dall'essere semplice ornamento virtuosistico delle grandi opere, a disciplina con dignità di arte autonoma. Di più: in un'Europa attraversata dal soffio rivoluzionario del Romanticismo, nonché dai tumulti sociali e politici seguiti alla Rivoluzione francese, si sviluppò quella che gli storici definiscono "ballettomania", una vera e propria ossessione per il ballo, le cui protagoniste furono anche le grandi ballerine. Un nugolo



Sopra: la stampa raffigura le dive del balletto Taglioni, Grahn, Grisi e Elssler nel Pas de Quatre. A fronte: particolare de La Stella (1876/77) di Edgard Degas (Museo d'Orsay, Parigi).

di novelle Tersicori invase il Vecchio Continente, avvolgendolo in un'aura di seduzione e magia. Il pubblico le idolatrava; amanti e mariti, spesso nomi legati alla danza, studiavano per loro le coreografie che avrebbero influenzato tutta l'arte coreutica successiva.

Grande merito va a questi uomini, e agli altri che con dedizio-

ne, attraverso il lavoro sul campo e l'impegno teorico, traghettarono il balletto verso il culmine della propria realizzazione, che talvolta sfiorò quella totalità dell'arte tanto cara ai contemporanei: Noverre, Angiolini, Didelot, Viganò, Blasis, Bournonville, per citarne alcuni. Il giornalismo nascente spese fiumi d'inchiostro su di loro; il pubblico

partecipò con passione alle dispute accese tra uno e l'altro.

Tutto ciò non sarebbe stato possibile senza il mecenatismo dei regnanti, che nel ballo trovarono uno dei propri segni distintivi. Era l'epoca delle grandi Accademie, dei sontuosi teatri dell'Opera, nei cui palchi si consumavano intrighi politici e amorosi. Il principe era l'unico che poteva esigere la replica di un'intera opera nella stessa serata, come fece Leopoldo II con *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. A corte impazzava il valzer, affiancato più tardi dalla polka boema. Mentre fuori infuriava la tormenta, nei teatri e nelle grandi sale l'armonioso intreccio di musica, danza e teatro condensava gran parte delle passioni contemporanee, e l'Europa si fondeva in un armonico volteggiare di corpi allacciati nel ballo. I grandi avvenimenti dell'epoca riecheggiarono sul palcoscenico. La Rivoluzione Francese, l'Illuminismo, nonché il lesto avanzare della modernità, sia tecnologica che culturale, si rifletterono inevitabilmente sull'arte, e così

Illetto romantico

sul balletto. Nel Settecento, questo si limitava a puntellare con il proprio virtuosismo i grandi racconti eroici o mitologici di moda. Alla corte di Re Sole, la coppia Molière-Lulli contribuì a nobilitare

gli inserti danzati nei drammi, creando il primo embrione dei grandi spettacoli ottocenteschi: il *comédie-ballet*. Ma il sogno dei teorici e dei coreografi andava oltre; essi volevano fondere tecnica ed espressività, conferire senso narrativo all'esecuzione ballata. Così teorizzava nelle sue



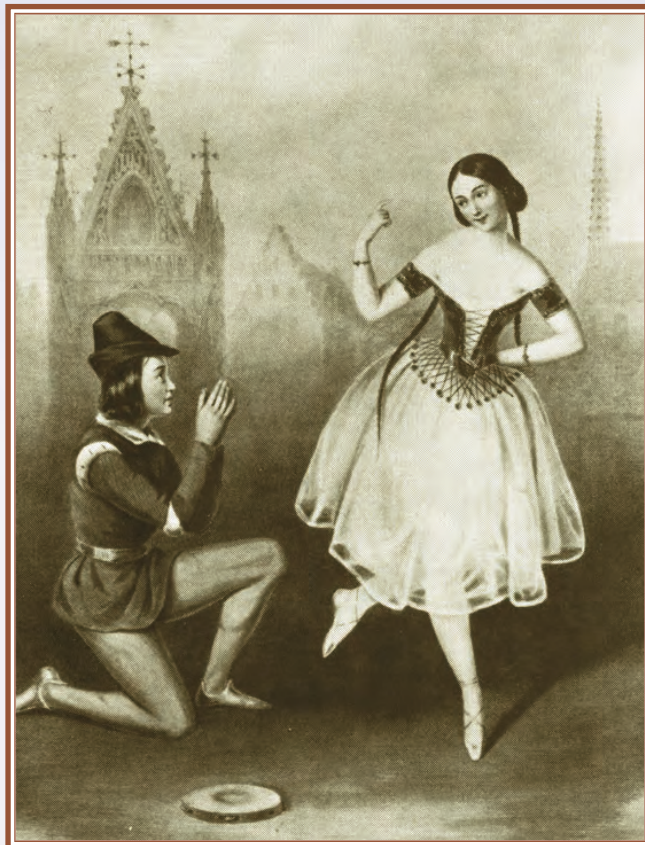
Lettres sur la dance J. G. Noverre. A lui si contrappose il coreografo illuminista Gaspare Angiolini, lamentando il suo eccessivo accademismo; in realtà, nonostante l'accesa querelle seguita con interesse dagli intellettuali, entrambi erano mossi da simili istanze riformatrici, che Angiolini

realizzò direttamente sulla scena con il *ballet d'action*. Il suo *Don Juan*, rappresentato nel 1761 al Burgtheater di Vienna, impressionò e commosse gli spettatori fino alle lacrime.

Progressivamente, si tolsero le maschere ai ballerini, si alleggerirono i costumi, si diede coerenza drammatica alle coreografie. Emersero i solisti, la cui fama attraversava rapida l'Europa in una simbolica fusione che travalicava i confini nazionali. I nuovi costumi delle danzatrici stuzzicavano la

lità; annota un recensore della storica esecuzione londinese del *Pygmalion* di Marie Sallé, già nel 1734: "Ella ha osato presentarsi in questa entrée senza crinolina, né gonna, né corpetto, e con i capelli sciolti; non portava un solo ornamento in testa. Oltre al corsetto e alla sottoveste indossava una semplice veste di mussola drappeggiata addosso alla maniera di una statua greca." Sul volgere del secolo, nel coreodramma di Salvatore Viganò, musicista, poeta, danzatore, ma soprattutto coreografo, si raccolsero tutte le

istanze dei suoi predecessori.



Viganò girò l'Europa danzando con la moglie spagnola Maria Medina, la cui provocante bellezza sedusse e scandalizzò la corte viennese. Pare che addirittura un politico in vista perse il posto a causa di un'ammirazione un po' troppo spinta... Lo stesso Beethoven scrisse una composizione per la celebre coppia. Il *Prometeo* di Viganò andò in scena a Milano nel 1813. Fu un trionfo; ancora, dopo dieci anni, lo stesso Stendhal ne ricordava la meraviglia. Presto, l'espressione "alla Viganò" divenne corrente. Il suo attaccamento al lavoro e l'esercizio massacrante cui costringeva i danzatori, erano noti quanto l'effetto spettacolare dovuto alla magniloquenza delle scenografie, grazie

Sopra: una stampa che mostra Carlotta Grisi. A sinistra, in basso: Lucile Grahn in *La Cachucha* (Copenaghen, 1838). A fronte: Carlotta Grisi e Lucien Petipa in *Giselle* (1843).

anche alla preziosa collaborazione di un Sanquirico a Milano, nonché alla cura dell'effetto d'insieme che prefigurava il successivo realismo; superando la tradizione, Viganò frantumava l'esecuzione collettiva in singole coreografie che, svolte in contemporanea, rendevano più mosso e ricco l'insieme.

In quel periodo, sulla scena s'affacciarono personaggi comuni, come nella *Fille mal gardée*, capolavoro di Dauberval e, da allora, non ne scenderanno più, presto seguiti da uno stuolo di creature fiabesche, elfi, folletti,



silfi, villi, streghe. Alla mitologia classica si affiancava quella nazionale, attinta dalla fiaba. A tutto ciò si accompagnò un'ulteriore evoluzione della tecnica coreutica; il salto e l'elevazione rubavano il campo all'acrobazia e alla camminata pantomimica.

Era una sera del 1796. Il King's Theater di Londra era gremito. Quella sera si rappresentava *Flore et Zephire* di Didelot, allievo di Noverre e uno dei fondatori del balletto russo. Per la prima volta, il pubblico vide comparire le ballerine quasi volando, sostenute da strategiche funi. Lo stile volante, o *aérienne*, aveva fatto il suo ingresso trionfale sul palco.

Una grande fucina di talenti, soprattutto

femminili, fu l'Accademia scaligera.

Carlo Blasis giunse a dirigerla in piena epoca romantica, insieme con la moglie Augusta Ramazzini; dalla sua scuola uscirono stelle come Lucile Grahn, giunta dalla Danimarca apposta per studiare con lui, o Carlotta Grisi, prima memorabile esecutrice della *Giselle* e grande amore di Teophile Gautier. Nello studio di Blasis convergevano la mai sopita aspirazione alla classicità, così come gli stimoli offerti dal genio di Leonardo; il ballerino si faceva sintesi di scienza, arte, morale. Blasis conferì al balletto quell'assetto metodologico cui tuttora esso è debitore.

Tuttavia, la vera essen-



za del balletto romantico fu la carica seduttiva delle sue protagoniste.

Inizialmente, come nel

Sotto: una scena di ballo in una stampa di L. Schmuuzler.

Valzer e polka erano i balli più in voga in quel momento.





Qui a sinistra: Adele Dumilatre come Myrtha in Giselle, che danzò con Fanny Elssler nei panni di Giselle.

Sotto: ancora una stampa che raffigura la Elssler in scena. A fronte, in alto: Fanny Elssler nella Danza dell'ombra. In basso: Lucile Grahn (a sinistra) e Fanny Cerrito.

teatro, i ballerini erano tutti maschi.

Pare che qualche danzatrice sia comparsa ad Amsterdam già nella metà del XVII secolo, sebbene il primo ingresso di una donna sulla scena venga comunemente attribuito al *Trionfo dell'amore* di Lulli (1681). Un secolo dopo, già s'imponavano figure come la Sallé o la rivale Camargo.

Nell'Ottocento, i ruoli apparivano invertiti; le ballerine più in voga divennero veri e propri idoli di fama mondiale. Scrive Charles De Boigne di Jules Perrot: "Perrot fu l'ultimo ballerino maschio a cui fu perdonato di danzare".

La creatura femminile catalizzava su di sé quanto di più profondo e ancestrale si muoveva tra le acque inquiete del Romanticismo.

L'immagine evanescente della ballerina che sfida le leggi fisiche involandosi verso un altrove fantastico, in bilico sulle punte e

avvolta da una nuvola vaporosa di tulle, appariva come una figura di sensualità rarefatta, sacerdotessa eterea e armoniosamente plastica di quel mondo ideale in cui gli istinti più carnali si elevano e sublimano in un respiro magico e spirituale.

La ballerina divenne incarnazione del goethiano eterno femminile (*ewigweibliche*), celebrato nel *Faust*;



era l'incarnazione dell'*hubris* dell'eroe romantico e della sua melanconia. Il piacere estemporaneo era solo un'eco breve che aumentava, più che soddisfare, il desiderio e l'aspirazione alla Bellezza assoluta; il volteggiare della dan-

zatrice, sospesa tra cielo e terra, dove solo per un attimo si posa, realizza per un attimo quella tensione infinita e dolente.

Il nuovo utilizzo delle lampade a gas aggiunse meraviglia alla rappresentazione. Così accadde per il *Balletto delle Monache*, pezzo danzato per l'opera di Meyerbeer *Robert le Diable*: il pubblico rimase a bocca aperta di fronte alla scena notturna in cui il chiarore delle lampade si rifletteva sui costumi bianchi dei ballerini evocando quell'atmosfera gotica e lunare in cui il popolo di creature fiabesche da sempre si muove.

E' la sera del 12 marzo 1832. All'Opéra di Parigi va in scena *La Sylphide*, coreografia elaborata sul libretto di A. Nourrit da Filippo Taglioni per la

in scena con un costume appositamente creato per lei da Eugene Lamy, una vaporosa gonnellina di candida mussola, il cui ondeggiare nel soffuso chiaroscuro del palco aggiungeva incanto alla magia del balletto. Si raccontava l'amore irrealizzabile tra un mortale e una creatura di sogno. James, un giovane borghese, s'innamora di una silfide, creatura portata dall'aria, mortale ma priva di anima. Sedotto, egli la segue fin dentro il bosco; di continuo tenta di possederla ma invano; la creatura gli sfugge sempre. Allo stesso modo che una visione onirica, la silfide può solo offrire momenti di estasi incompiuta che alimentano lo struggimento del giovane. Quando, con una sciarpa donatagli da una strega, il giovane riesce nel suo intento, la silfide non può che morire.

Per molto tempo, la Taglioni rappresentò l'emblema stesso del balletto romantico. Sulla scorta di questa fama approdò a Milano nel 1841. Il pubblico scaligero impazzì per la sua *Sylphide*; la sera della prima l'intera orchestra si trasferì sotto le finestre del suo albergo per offrirle un concerto-serenata. Pare inoltre che un ammiratore russo pagò una fortuna per avere le sue famose scarpette, che cosse e mangiò in occasione della parten-

za da Milano della diva. Non è un caso se a lei per prima viene attribuito l'uso della tecnica della punta. In realtà, a Vienna la Taglioni si era mostrata un po' perplessa di fronte alla grande Amelia Brugnoli, a cui lo sforzo per elevarsi sulle punte rendeva innaturali i movimenti. A quel tempo, le ballerine rinforzavano alla bell'e meglio le scarpette e salivano sulle punte per pochi secondi. Fu il padre di Maria, Filippo, che intuì la portata di quello stile, soprattutto avendo in mente l'esile grazia della figlia: la caratteristica per cui gli ammiratori la esaltavano, e i detrattori la deprecavano.

In quel periodo, il pubblico godeva di un grande potere nei confronti degli artisti.

Capitava spesso che le rappresentazioni più sgradite finissero in una baranda di fischi e insulti; il giorno dopo venivano affissi avvisi dove l'artista di turno rendeva pubbliche le sue scuse. Alimentare rivalità tra le personalità in voga andava moltissimo di moda, complici le penne, spesso illustri, dei recensori. Quando la Taglioni giunse a Milano, prima ballerina della Scala era Fanny Cerrito (1817-1909); subito, il pubblico si divise. La bionda napoletana contrapponeva alla sottigliezza eterea della Taglioni una figura morbida, generosa, piena di brio. I suoi ammiratori ne esaltavano la sensualità e la vivacità, lamentando l'eccessiva freddezza della sua rivale. Della



Cerrito il grande scrittore di fiabe Andersen scrisse: "Dev'esserci gioventù, e l'ho trovata in Fanny Cerrito! E' stata una cosa incomparabilmente bella, è stata il tuffo di una rondine nella danza, un divertimento di Psiche, un volo!" Una sera del 1843, dopo la rappresentazione dei *Lombardi alla Prima Crociata* di Verdi, le due stelle si prestarono a un vero e proprio agone sul palco scaligero, che finì con lancio di fiori, corone e

gioielli. Fanny è pure il nome di un'altra divina della danza, la Elssler, che legò il proprio nome alle danze nazionali. La sua cachuca fece subito tendenza. In diverse immagini dell'epoca la danzatrice compare alla maniera spagnola, con nacchere e veste lunga. Nella danza "a terra", sostituendo un abile *tacqueté* ai balzi aerei, la bruna Elssler infondeva la propria energia terrigna di donna passionale, dal temperamento forte.



Così scriveva di lei Teophile Gautier: "La danza di Fanny Elssler non potrebbe essere più lontana dalle concezioni accademiche... La sua non è la grazia aerea, virginale della Taglioni, è qualcosa di molto più umano che fa appello più acutamente ai sensi... Fanny Elssler è una ballerina interamente pagana. Ci ricorda la musa Tersicore con il tamburello e la veste spaccata a mostrare la coscia e fermata da fibbie d'oro. Quando si piega temerariamente all'indietro proiettando dietro di sé le braccia voluttuose, si ha una visione..." E ancora: "Per la prima volta, ella ha introdotto all'Opéra la foga, la petulanza, la passione, il temperamento..." La Elssler, altrettanto osannata che le sue rivali, fece molto parlare per la relazione con un politico austriaco in vista. Per lei, gli adoratori giunsero a sostituirsi ai cavalli della sua carrozza, e studiarono meccanismi con cui farle piovere addosso amori e grazie alla fine degli spettacoli. Fece furore anche negli Stati Uniti, dove restò due anni, nonostante avesse preventivato un soggiorno di due settimane; la leggenda vuole che, a causa della sua presenza a Washington, il Congresso dovette riaggiornare la seduta per il numero elevato di assenze! Memorabile omaggio alle divine fu il *Pas de*

Quatre del 1845 all'Her Majesty di Londra. Tra il pubblico c'erano anche la Regina Victoria e il Principe Albert. Fu Jules Perrot a comporre una coreografia pensata per quattro stelle del momento: Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Maria Taglioni. Si trattava di un *divertissement* in cui le danzatrici interpretavano se stesse. Quella fu anche l'occasione per una simbolica riconciliazione tra la Taglioni e la Cerrito, la quale alla fine dello spettacolo raccolse una ghirlanda lanciata dal pubblico e incoronò la rivale; era la prima, indimenticata Giselle che omaggiava la storica Sylphide.

Tra le spire di quella ghirlanda il cerchio del balletto romantico prometteva di chiudersi.

Dopo pochi anni, le grandi della danza si sarebbero ritirate, chi prima, chi più tardi, dalle scene, ma non solo: di lì a poco, Francia e Italia avrebbero lasciato lo scettro coreutico al nascente balletto russo, che con Julien Petipa avrebbe raccolto l'eredità romantica per sviluppare la grande tradizione del balletto classico.

Non a caso, proprio lì sarebbero nate le scarpette rinforzate col gesso, tuttora inseparabili compagne delle ballerine classiche e simbolo eterno di grazia e seduzione. ❀



Giselle, debole di cuore ma amante del ballo, vive un amore intenso con il giovane contadino Loys; non sa, tuttavia, che egli in realtà è il principe Albert, già promesso a una nobildonna. A smascherare il principe è il guardiacaccia Hilarion, segretamente innamorato di Giselle. La scoperta dell'inganno stronca la giovane, uccisa da una violenta crisi cardiaca. Poco prima, un sogno ne aveva rivelato il destino alla madre; ella si sarebbe trasformata in Willi, come accadeva alle giovani morte prima del matrimonio a causa di un amore infelice. La stessa notte, mentre Hilarion vigila sulla tomba dell'amata, ecco apparire le Willi con la loro regina Myrtha, che lo costringe a danzare fino allo sfinimento. Nel frattempo, Albert sfoga il proprio dolore sulla tomba di Giselle. Attratto da una visione della giovane, la segue all'interno della foresta, dove Myrtha si prepara a fargli fare la stessa fine di Hilarion. Sarà l'amore di Giselle a salvarlo. Ella danza con lui fino all'alba. Con le prime luci, il potere delle Willi svanisce ed esse devo-

no tornare alle proprie tombe. L'amore salvifico di Giselle lascia Albert vivo, ma lei è costretta a seguire le Willi nel suo tragico destino.

L'opera segna il culmine del balletto romantico. L'idea di rappresentare la storia delle Willi viene a Teophile Gautier grazie a *De l'Allemande* di Heinrich Heine. Sedotto dalla tragica vicenda delle Willi, lo scrittore francese ne immagina subito una riduzione teatrale, come scrive con entusiasmo allo stesso Heine. La sua fervida fantasia impregnata di Romanticismo già vede il bianco delle loro vesti accendersi sul palco, volteggiare immerso nell'atmosfera lunare evocata dalle descrizioni dei paesaggi di Heine. Il tema dell'amore delle Willi per la danza viene a Gautier da un altro autore, Meyer, il quale chiarisce che le Willi sono giovani vampire che, per vendicarsi dell'oltraggio amoroso subito in vita, usano danzare intorno alla vittima fino a provocarne la morte. La stessa suggestione si trova in altre opere del periodo, tra cui una composizione in versi di Hugo, autore che Gautier ama molto, e che difende strenua-

Giselle

“Elle aimait trop le bal,
c’est ce qui l’a tuée”

V. Hugo

mente nella polemica seguita alla prima dell'*Hernani*. In quel poema, si narra di una giovane stroncata dal gelo del mattino, nel momento in cui lascia la sala da ballo dopo aver danzato tutta la notte; un'immagine tragica e poetica, che rende bene la passione delle giovani donne scatenate nelle danze alla moda. Gautier era dotato di una sensibilità acuta, di una mente fervida, nonché di un grande talento visivo; per il suo balletto immagina scenari e atmosfere, ma gli manca un collante narrativo. Inizialmente, sulla scorta di Hugo, lo scrittore aveva pensato a un Primo Atto che si svolgesse in una sala da ballo. All'improvviso, sulla scena irrompono le Willi, prima fra tutte Myrtha, la quale avrebbe infuso tra gli invitati una smodata voglia di danzare; ma Gautier si rende conto che la trama non regge. A fornirgli lo spunto decisivo è l'amico Saint-Georges, incontrato una sera all'Opéra. E' lui a immaginare la storia dell'amore infelice tra Giselle e Albert, a causa del quale Giselle muore, per abbracciare, nel Secondo Atto, il suo destino di Willi. Il libretto in pochi giorni

è finito, come le musiche di Adolphe Adam il quale utilizza con disinvoltura l'elemento del leitmotiv. Un dettaglio tutt'altro che trascurabile è la scelta della protagonista. Una sola donna, tuttavia, avrebbe potuto



Qui sopra: *Teophile Gautier*. In alto: una scena di *Giselle*.

incarnare per Gautier l'affascinante, sfortunata Giselle... La figura di Teophile Gautier è una delle più affascinanti e controverse del Romanticismo, di cui esalta l'esperienza estetizzante che avrebbe influenzato tanta cultura successiva. Pittore mancato, scrittore e poeta di scarso successo, finisce per lavorare come giornalista e, come spesso acca-



de, i suoi articoli e le sue recensioni avranno un'importanza decisiva, e non solo nella storia della critica. Gautier aderisce alla rivoluzione romantica con entusiasmo legato all'insoddisfazione per tutto ciò che riguarda lo stile di vita borghese, l'utilitarismo dell'arte, il realismo positivo. Baudelaire nutrirà per lui una stima appassionata e svilupperà fino alle estreme conseguenze l'idea della "Bellezza per la Bellezza". Anche dal punto di vista personale, lo scrittore non è più fortunato. Sposerà infatti la sorella della donna di cui è pazzamente innamorato, tanto da morire con il suo nome tra le labbra: Carlotta Grisi, una tra le stelle più luminose del balletto. La Bellezza, per Gautier, passa dai sensi; l'icona estetica non è che una sublimazione dell'eccitazione sensuale, che in se stessa trova la propria ragione; Giselle aggiungerà carnalità e passione all'eterea Sylphide. Tutto questo trova nella Grisi Gautier; egli resta incantato di fronte all'avvenenza della giovane, in cui ritrova la sottile grazia della Taglioni, combinata

con la sensualità della Elssler. E' inevitabile che, scrivendo *Giselle*, avesse in mente lei. Purtroppo, la Grisi all'epoca è sposata con Jules Perrot, pregevole ballerino, poi coreografo di successo, nonché... amico di Gautier. Dato che a quell'epoca Perrot non è ingaggiato dall'Opéra, la coreografia deve essere affidata a Jean Coralli, che acconsente tuttavia a lasciargli la cura quasi totale delle coreografie della Grisi. Non trascorrono molte settimane, che Giselle può finalmente calcare le scene: la sera della Prima, il 28 giugno del 1841, è un trionfo. Carlotta Grisi, che danza insieme con Julien Petipa e Adèle Dumilatre, assurge a vette simili a quelle toccate dalla collega Taglioni solo nove anni prima. Presto *Giselle* farà il giro del mondo, dall'Europa, alla Russia, agli Stati Uniti fino al 1868. Da allora, per quasi sessant'anni, sparirà dalle scene, per poi tornarvi e non allontanarsene mai più.

“In una litografia della Taglioni vediamo un sogno; in un quadro di Degas, una ragazzina che sogna di ballare”.

di Barbara Iclasi



Sopra: Esame di danza, un pastello del 1874. Sotto: Ballerina esausta, pastello del 1885 circa.

A i tempi di Degas, l'iconografia della danzatrice è diffusissima nella società borghese. Stampe, illustrazioni, lampade, tabacchiere, oggetti di ogni tipo ci riportano l'immagine della ballerina romantica, spesso attraverso i volti delle stelle di allora. Ma le ballerine di Degas non si muovono tra scenari fantastici; i loro vaporosi tutù non ci trascinano in quella foresta onirica dove alberga la Bellezza.

Nel tardo Ottocento, l'illusione romantica stenta a vivere, intrapolata nei suoi stessi stereotipi. Degas rifiuta di asservire il proprio sguardo a qualsiasi elemento esterno che non sia contenuto nella stessa realtà, e nello stesso segno artistico che la ritrae. Eppure, anzi proprio per questo, la sua arte esprime una mimesi molto più profonda di quella dei cosiddetti realisti.

Degas è com-

pletamente immerso nella società borghese, eppure contribuisce a rivoluzionarne lo sguardo. Le sue ballerine si spogliano di leggerezza e femminilità. Esse sciogliono i muscoli tesi, attendono il proprio turno a lezione, sorridono dopo un trionfo a teatro. Eppure, sebbene non vogliono figurare

altro che se stesse, ci restituiscono un mondo.

L'arte di Degas evoca la nascente fotografia, anzi va oltre. Quasi, l'occhio di Degas prefigura quello di un'altra arte che di lì a poco avrebbe mosso i



primi passi: il cinema. Le sue composizioni mosse, apparentemente disordinate, quasi sproporzionate, il gusto del frammento, l'ossessione nel cogliere un gesto, nell'isolare un movimento, l'abilità nel definire una scena attraverso il colore, sono in realtà il risultato di uno studio metodico. Ogni opera presuppone decine di bozzetti, prove, studi dal vero, che Degas eseguiva durante le lunghe ore trascorse in teatro o in Accademia.

Le sue ballerine sono quanto di più lontano da una Sylphide... Eppure, quanta grazia e quanta tenerezza ritroviamo in questi giovani corpi. In una litografia della Taglioni vediamo un sogno; in un quadro di Degas, una ragazzina che sogna di ballare.

Les Merveilleuses

LA BELLEZZA FEMMINILE NELL'ARTE EUROPEA DEL PRIMO OTTOCENTO



di Adriana De Angelis

1800

allungata su una neo-classica *méridienne*, nel ritratto che David non portò mai a termine (Parigi, Museo del Louvre), Juliette Récamier saluta il nuovo secolo, confermando la tesi dei fratelli Goncourt che videro nel periodo successivo alla morte di Robespierre la vittoria incontrastata della donna. A ulteriore conferma di tale affermazione, ecco apparire nei Salon parigini degli anni immediatamente seguenti altre bellezze indimenticabili dell'epoca: Mme Tallien, Joséphine de Beauharnais, Mme D'Arjuzon, Mme Régnault de Saint-Jean-d'Angely e Mme Hamlin, solo per citare alcune tra le più celebri. Pittori quali Gérard, Boilly, Appiani, Isabey e scultori come Canova e Chinard facevano a gara nel ritrarle, traendo a loro



In alto: Mademoiselle Rivière di J.A.D. Ingres (1805 circa). Sopra: l'Imperatrice Giuseppina, un dipinto del 1805 di P.P. Prud'hon che anticipava il Romanticismo (Museo del Louvre-Parigi).

volta fama da tali esecuzioni. La loro bellezza ed eleganza affascinarono la Francia intera, raggiungendo i confini più lontani. Erano dette a giusto titolo *Merveilleuses* e il termine da solo bastava a descriverle. Persino la nemica Inghilterra non seppe resistere al loro charme, tanto che Adam Buck, nell'illustrare un'edizione di inizio secolo del *Tom Jones* arrivò a rappresentarne l'eroina come una contemporanea, eterea e audace *Merveilleuse* in barba alla modestia imposta dall'autore nel 1749, data di uscita del romanzo. Se la moda maschile inglese, Lord Brummel in testa, aveva influenzato gli uomini francesi e non solo, *les Merveilleuses*, contraltare gallico e femminile del famoso *arbitre* d'oltre Manica, imposero al mondo la moda francese. Abbigliate in impalpabili e trasparenti abiti a vita alta "alla greca", il più



A sinistra: Madame Récamier di Jacques Louis David (1800 circa).
In basso: la nota scultura conservata a Roma alla Galleria Borghese, Paolina Borghese Bonaparte come Venere vincitrice di Antonio Canova (1804-1808).

delle volte bagnati per rivelare in modo inequivocabile le forme che si volevano come quelle di una colonna, con scapigliate acconciature, spesso delle parrucche, bionde per il mattino e nere per la sera, queste rappresentanti della cosiddetta "gioventù dorata" derivavano il loro fascino soprattutto dalla loro indiscutibile personalità, che permetteva loro di affrontare e sfidare con grande sicurezza il giudizio del pubblico, mettendo sapientemente in risalto quanto in loro vi era di particolare, facendo dimenticare eventuali difetti fisici e il passare del tempo. Un nuovo ideale di bellezza, quindi, magistralmente reso da Ingres nel suo *Mademoiselle Rivière* (1804-06, Parigi Museo del Louvre) dove la perfezione, quasi per magia, si raggiunge attraverso l'irregolarità. Cantate ed amate da poeti e scrittori del calibro di Chateaubriand, si sentivano ed erano protagoniste e come tali si comportavano, consapevoli e sicure del loro ruolo. Capaci di suscitare vere e proprie

scene di isteria da parte dei loro numerosi ammiratori, come quelle provocate da Mme Récamier a Londra, si disse che il loro apparire faceva il giorno e la notte: il giorno per loro e la notte per gli altri. Una corte di uomini illustri e potenti le seguiva continuamente, affollando i loro celebri salotti dove si esponevano opere d'arte, si ballava, si faceva musica, teatro, letteratura, cultura, politica e si decidevano i destini del mondo. Figlie di quell'*Ancien Régime* da cui, malgrado la Rivoluzione, derivavano, forse, soprattutto nella seconda parte del Consolato e durante l'Impero, non ebbero - come lamentava Elizabeth Vigée-Lebrun al ritorno, nel 1802, in Francia dal suo volontario esilio - quella libertà di pensiero già conosciuta dalla donna nel XVIII secolo, ma sicuramente seppero farsi interpreti di quella sete di vita e di quel vento di novità che contraddistinse il periodo e favorì nelle donne affermazioni in domini fino ad allora negati e che portò una di loro, Mme de

Staël, a divenire universalmente nota in campo letterario. Le donne impararono ad osare, ad allargare gli orizzonti, ad uscire dai confini precostituiti, a farsi valere per quello che veramente erano, ad essere belle non solo per il loro aspetto fisico. Quanto lontana dalle *Merveilleuses* appare la *Maja desnuda* o *vestida* di Goya (1800, Madrid, Museo Nacional del Prado)! Al loro confronto, la bellezza tradizionale della spagnola, pur se esuberante e senza reticenze, ci appare vuota come quella di una bambola, prigioniera consenziente di uno stereotipo come confermato dalle *Majas al balcone* (1810,

Collezione privata), splendide dame di ascendenza orientale con tanto di veli e grandi occhi bistrati, protette come in un harem dalla ringhiera a sbarre del balcone della loro casa che chiude l'orizzonte. Eppure, quell'orizzonte era stato ormai aperto. In quegli stessi anni, nel 1805, Caspar Friedrich eseguì, infatti, due *Vedute dalla finestra* (*destra e sinistra*) del suo atelier di Dresda (Vienna, Österreichische Galerie Belvedere). Il motivo, simbolo della soglia tra interiorità e mondo esterno, tra mondanità e spiritualità, tra il mondo conosciuto e l'ignoto, fu ripreso più volte nella sua arte dove, per la prima volta, si metteva a confronto l'umanità con l'infinito. E per umanità non si intendevano soltanto gli uomini, padroni della scena mondiale fino a quel momento, ma anche le donne che stranamente di spalle, abbigliate fino all'inverosimile, non bisognose di esibire volti e corpi più o meno piacenti, esprimevano tutta la



loro incredibile bellezza che emanava unicamente da quell'interiorità da sempre loro negata in favore di una bellezza più terrena, la sola che venisse loro riconosciuta. Desiderio di infinito e di pienezza irraggiungibile in questa vita, quindi, che rende bello chiunque e che ritroviamo intatto sia in *Due sorelle sul terrazzo* (1820, San Pietroburgo, Museo Ermitage) che in *Luna nascente sul mare* (1821, San Pietroburgo, Museo Ermitage) e in *Donna alla finestra* (1822, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie). Donne emananti quella inesprimibile e imperante *Sehnsucht* descritta da Rosenthal: "...come uno stato d'animo di misterioso desiderio di viaggi in regioni non segnate sulla carta che può essere geografica, spirituale o l'una e l'altra insieme", che troverà nell'avanzato '800 pieno riconoscimento nell'opera di un'altra donna, bellissima nella sua interiorità: Emily Dickinson. Donne capaci di pensare, di interrogarsi, belle perché libere dentro e intenzionate a porsi al di sopra delle parti. Ecco perché anche Jane Austen, nei disegni di sua sorella Cassandra, ci appare di spalle, spavalda-mente incurante del pensiero dello spettatore, immersa unicamente in quello che ha davanti a sé. Nuovo che avanza che, cominciato con la Francia, pur se timidamente e attraverso tante indecisioni, confermate da opere successive come *Sulamith e Maria o Italia e Germania* (1811, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek) di Overbeck – dove, nella ricerca tutta nazarena di religiosità, silenzio e calore si esalta ancora la bellezza classica delle donne

di Olevano Romano, apprezzata da tedeschi, danesi e pittori nordici in genere che in essa ravvisavano le madonne di Leonardo - portò Aleksej Gavrilovic Venecianov ad esaltare sulla tela le contadine russe, splendide perché dignitosamente impegnate nel lavoro dei campi (1820, San Pietroburgo, Museo Russo). L'800, iniziato con la sicura e raffinata figura di Juliette Récamier, procedeva in bilico tra la speranza del

Sotto: particolare di *Luna nascente in riva al mare* (1822), di Caspar David Friedrich. Le due figure femminili indossano costumi che all'epoca erano vietati, in quanto ritenuti troppo "liberali".



nuovo e una concezione di vita diversa e la coscienza della solitudine di fronte al tutto. Ecco, quindi, nascere *Donna al tramonto del sole* (1818, Essen, Museo Folkwang) dove una giovane, raffinata-mente vestita, con passo incerto, ma a braccia aperte verso l'universo, da sola prosegue nel suo cammino verso l'ignoto. Quale immagine può restituirci meglio di questa tutta la profonda bellezza e quell'innegabile soffio di modernità insito nella donna del XIX secolo, che era stata capace di appropriarsi dei dettami della Rivoluzione, che invocavano libertà ed uguaglianza? ❁

Desiderio d'ali

di Maria Giulia Baiocchi



Sopra: il noto dagherro-
tipo di Emily Dickinson.

La necessità incontenibile di ricercare nuove visioni dentro di sé percorre l'opera di molte scrittrici consegnate alla fama dall'unicità del loro essere. Un filo invisibile, sottile ma forte, lega fra loro le emozioni nate da sensibilità accese ed esasperate, rese eterne dalla parola scritta. "...Non so cosa mi abbia fatto salire alla gola mentre leggevo la lettera; una tale insofferenza (...) un così forte desiderio di ali, (...) mi è sembrato che qualcosa di interiore si espandesse in modo sorprendente dentro di me..." così scriveva alla fedele amica Ellen un'inquieta Charlotte Brontë, serbando nell'animo una voglia prepotente di evadere, di iniziare un viaggio che la conducesse lontano. Charlotte desiderava essere padrona del suo tempo per poter nutrire lo spirito affamato di conoscenza che era in lei. Sia Charlotte, sia le sorelle Emily ed Anne erano maestre nell'arte di scavare, dentro se stesse, sentieri di luce che andassero al di là dei confini terreni. Viaggi fantastici che compiono sin dai loro primi scritti creando mondi immaginari, dove l'ingresso ad altri era vietato. Per Emily

Dickinson, continuamente in viaggio dentro e fuori di sé, camminare a volte sull'orlo dell'abisso, altre su quello del sogno, era usuale; ella fu creatrice d'immagini ardite, capace di tessere sogni profumati con l'immortale essenza della sua parola. "E la misura di questa mia vita - /che i saggi chiamano "piccola" -/dilatò nel mio petto gli orizzonti - e fra me stessa a quel "piccola" irrisi!" (271). La strega-bambina ruppe più volte il cancello della carne per fuggire lontano; inseguirla significava inciampare nell'orlo dorato di quel confine posto sulla soglia di una visione della vita pregna d'incanti. "Privatemi di tutto, ma lasciatemi l'estasi" (1640). Anche Mary Shelley fu sempre alla ricerca di visioni che potessero aiutarla a ritrovare il suo grandioso terreno del piacere attraverso emozioni di cui la sua esistenza abbondò e che lei seppe cogliere e disseminare nelle sue opere.

Anna Held

Nascita di una stella



di Barbara Iglasi

«Il nome di questa ragazza è diventato famoso in America quanto quello del Presidente!»: ecco come, un anno dopo il suo arrivo, il *New York World* celebrava Anna Held. Ma, come tutte le dive, Anna nascondeva un passato tormentato: quando Ziegfield la conobbe nel 1896, aveva già una carriera ben avviata e un buon numero di errori e sventure alle spalle. Nonostante si proclamasse parigina, Anna, di francese, aveva solo la mamma. In realtà, nacque a Varsavia, ufficialmente nel 1873, sebbene alcuni sostengano che avesse qualche anno in più... Costretta a fuggire a Parigi nel 1881 a causa delle sue origini ebraiche, la Held si ritrovò a tu per tu con la miseria. Per arrotondare, ogni tanto cantava per le strade. Morto il padre nel 1884, si trasferì a Londra, dove debuttò nel mondo dello

spettacolo. Tornata in Francia, sedusse il pubblico parigino con la sensualità e la stravaganza delle sue esibizioni. L'amore travolgente col giocatore d'azzardo Massimo Carrera le lasciò una figlia, Laine, ma presto i due si separarono, e la bambina crebbe in convento. Fu a Londra che Anna conobbe l'uomo che avrebbe impresso la svolta decisiva alla sua vita. Si trovava al Palace Music Hall, quando il produttore americano Florenz Ziegfield Jr. s'infilò nel suo camerino, proponendole cifre da capogiro per diventare una stella del musical. Anna accettò senza esitare. I primi anni della loro vita insieme furono una rapida ascesa verso il trionfo. Complice una stampa compiacente, Ziegfield stesso ebbe buon gioco nel fare di Anna la star più famosa degli Usa. Fu lui a metter in giro la voce che Anna amasse bagnarsi nell'latte. Il pubblico

impazziva per la sensualità della sua figura minuta e sinuosa, per i suoi occhi neri e il suo accento francese; a lei, Florenz dovette il successo clamoroso delle Ziegfield

Follies. Più tardi, tornarono le difficoltà, ma in quel volgere di secolo Anna, finalmente ricca, amata e osannata dal pubblico, conobbe, forse, la felicità. ❁



NUMERI ARRETRATI DISPONIBILI

ordinare a: **DELTA EDITRICE**

B.go Regale, 21 - Tel 0521 287883 - fax 0521 237546

e-mail: deltaed@iol.it - www.ottocentoromantico.it

a €8.3 cad. (spese postali comprese)



2



3



4



6



7



8



9



10



11

Il secolo romantico continuerà
prossimamente con:
Sogno di Primavera

un altro appuntamento con l'umano sentire

