



Universiteit
Leiden
The Netherlands

L'immagine di Camille Claudel nel dramma *Camille* (1995) di Dacia Maraini

Tesi del Master Literary Studies
Specializzazione Letteratura e Cultura Italiana
1 marzo 2018
Università di Leiden
Dipartimento italiano
Relatrice Dott.ssa. M.J. Otten-Heijkant
Secondo Lettore Dott. P.A.W. van Heck
Laureanda Louise Helsloot
Matricola s1308409

Indice

Introduzione	5
Capitolo I La posizione del dramma Camille nell'opera teatrale di Dacia Maraini	7
Capitolo II Analisi della struttura del dramma Camille	13
II. 1. Le azioni situate nel luogo e nel tempo	13
II. 2. Il testo e l'intreccio	21
II. 2. 1. La focalizzazione	21
II. 2. 2. I personaggi	22
II. 2. 3. La presentazione delle vicende	24
II. 2. 4. Lo spazio	24
Capitolo III L'immagine di Camille nel dramma di Dacia Maraini	27
III. 1. La socializzazione dei figli: l'educazione repressiva di Camille	27
III. 2. La sessualità: la relazione con Rodin	29
III. 3. La riproduzione: la maternità di Rose e la gravidanza e l'aborto di Camille.	31
III. 4. La produzione: l'arte scultorea di Camille.	32
III. 5. La follia	35
Capitolo IV La biografia di Camille Claudel	39
IV. 1. La giovinezza (1864-1882)	39
IV. 2. La maturità (1882-1909)	41
IV. 3. La senilità (1909-1943)	49
Conclusione	53
Bibliografia	55

Introduzione

Nel 2017 è stata organizzata nel Groninger Museum la mostra *Rodin genius at work*, introdotta da una breve biografia dello scultore, che menziona appena la scultrice Camille Claudel, la sua musa e amante per molti anni. Questa clamorosa omissione è in netto contrasto con il grande interesse per Camille Claudel negli ultimi decenni. Sono uscite varie biografie della famosa scultrice, è stato realizzato un film della sua vita e sono state organizzate varie esposizioni delle sue opere, fra cui la mostra *Camille Claudel uit de schaduw van Rodin* (2001) nel museo *Singer* a Laren.

L'argomento della mia tesi di laurea è il dramma *Camille* (1995) di Dacia Maraini, la scrittrice più importante della letteratura italiana moderna. Mi propongo di rispondere ad alcune domande fondamentali. Qual è l'immagine della scultrice rappresentata dalla Maraini? Com'è interpretata la relazione fra Camille e Rodin? Qual è la causa principale dell'internamento di Camille nel manicomio? In che senso la visione della Maraini è unica?

Nel primo capitolo mi soffermo brevemente sul posto del dramma di *Camille* nell'opera teatrale della Maraini. Il secondo capitolo è dedicato all'analisi dettagliata di questo *pièce*. Nel terzo capitolo dimostro come è costruita l'immagine di Camille in base ai vari aspetti che determinano la posizione della donna nella società. Il quarto capitolo offre una breve panoramica della biografia di Camille Claudel, che permette di scoprire l'originalità della rappresentazione della Maraini.

Capitolo I

La posizione del dramma *Camille* nell'opera teatrale di Dacia Maraini ¹

Dacia Maraini, nata a Fiesole nel 1936, è una delle più importanti scrittrici femministe della letteratura italiana contemporanea. Sua madre era di origine siciliana, suo padre era fiorentino. Fosco Maraini si trasferì con la famiglia in Giappone nel 1938, dove nel 1943 furono internati nel campo di concentramento di Kyoto. Esperienze di fame, crudeltà e violenza segnano l'infanzia dell'autrice. Finita la guerra, la famiglia ritornò in Sicilia per prendere domicilio nella Villa di Valguamera di Bagheria. Dopo il divorzio dei suoi genitori Dacia Maraini abitò con suo padre a Roma. Negli anni sessanta si sposò con Lucio Pozzi, ma il matrimonio durò solo quattro anni; in seguito aveva una relazione con Alberto Moravia, fino al 1978.

La Maraini debuttò nel 1962 con il romanzo *La vacanza* e pubblicò la prima raccolta di poesie, *Crudeltà all'area aperta*, nel 1966. Oltre a molti racconti, poesie e romanzi - fra cui va menzionato il capolavoro *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) - la Maraini scrisse quaranta opere teatrali, che sono state rappresentate in diversi paesi europei e in America. Nel 1966 iniziò a scrivere drammi per il teatro *Il Porcospino*, fondato da lei stessa insieme ad altri scrittori. Vi furono messi in scena pezzi di teatro di Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, Enzo Siciliano e Lorenzo Tornabuoni. In questo periodo uscirono *La famiglia normale* (1966), titolo piuttosto ironico per la rappresentazione di un dramma familiare, e *Il ricatto a teatro* (1967), una riflessione critica sul teatro stesso.² Dopo la chiusura del teatro, la Maraini scrisse il dramma *Recitare*, rappresentato sotto la sua regia al teatro della Fede nel Testaccio. Con la *Compagnia Blue* e il *Teatroggi* la scrittrice, desiderosa di raggiungere un pubblico più vasto della solita élite intellettuale, attribuì al decentramento del teatro. Con il teatro di strada politicamente impegnato, organizzato nelle piazze, nelle scuole e nei mercati, la Maraini cercava di far riflettere il pubblico sulla propria condizione sociale. Il dramma *Il manifesto* fu un vero testo politico, ispirato all'ideologia marxista. La rappresentazione a Centocelle, un quartiere molto povero nella periferia di Roma, fu considerata come “ il momento più intenso del bisogno di dare voce a chi non ce l'ha”.³

All'inizio degli anni settanta, Dacia Maraini aderì al gruppo radicale *Rivolta Femminile* di Carla Lonzi, un punto di riferimento per le femministe italiane. Fondamentale è stato il *Manifesto di rivolta femminile* (1970), in cui la Lonzi insiste sulla posizione subalterna della donna nella società patriarcale e fallocratica, alla quale è negata esprimersi con una voce veramente femminile.⁴ In *Sputiamo su Hegel* (1970) la Lonzi si sofferma sul contrasto assoluto fra sesso maschile e sesso femminile, cioè fra “ la donna, priva di potere, di storia, di cultura, di ruolo e ogni uomo con il suo potere, la sua storia, la sua cultura e il suo ruolo

¹ I dati di questo capitolo introduttivo sono basati su *Dacia Maraini, in Italian Novelists Since World War II, 1965-1995*, a cura di Augustus Pallotta, Detroit, Gale, 1999, pp. 189-199; Marie-José Heijkant, *Dacia Maraini, in Italiaanse literatuur na 1900*, a cura di B. van den Bossche & F. M. Mussara, Leuven, Peeters, 2004, pp. 260-261.

² Tony Mitchell, *Scrittura femminile. Writing the female in the plays of Dacia Maraini*, “Theatre journal”, 42, 1990, (pp. 332-349), p. 333.

³ Dacia Maraini, Introduzione a *Fare teatro*, vol. I, Milano, Rizzoli, 2000, p. 4-5.

⁴ Carla Lonzi, *Manifesto di rivolta femminile. Sputiamo su Hegel la donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Rivolta Femminile, 1973, pp. 11-18.

assoluto”.⁵ Le femministe, che non si riconoscevano nell’immagine della donna propagata dal *discours* maschile, protestarono contro una visione del mondo in cui il maschile rappresenta la norma e il femminile è l’*autre*.

La Maraini faceva parte del gruppo di scrittrici (la Cerati, la Ferri, la Guiducci) che diffusero la nuova coscienza femminile nelle loro opere letterarie:

“Maturate nel fervore delle elaborazioni ideologiche postsessantottesche, le scrittrici femministe ne riflettono, infatti, le nuove acquisizioni teoriche, facendosi portavoci del processo di trasformazione del femminismo da lotta per l’emancipazione civile a forma di interpretazione globale della condizione femminile e, indissolubilmente, della storia e della società”.⁶

Nel 1973 la Maraini fondò *La Maddalena*, insieme alle scrittrici Francesca Panza e Mariola Boggio, un collettivo di teatro che consisteva solo di donne. Il gruppo teatrale non solo produsse molti spettacoli, ma si occupò anche di cose pratiche come la luce, la costruzione e il montaggio delle scene, e la creazione dei costumi. Inoltre si organizzarono seminari sulla scenografia e sull’arte del recitare. Per questa compagnia teatrale femminile la Maraini scrisse varie opere teatrali, tra cui i capolavori *Maria Stuarda* (1980) e *Dialogo di una prostituta con suo cliente* (1978). Nel 2000 fu pubblicato *Fare teatro*, una raccolta di tutte le sue opere teatrali in due volumi. Nonostante l’età avanzata, la scrittrice è ancora molto produttiva (nel 2015 uscì il romanzo *La bambina e il sognatore*) e continua a viaggiare per essere presente alle rappresentazioni dei suoi drammi.⁷

La Maraini è stata influenzata dal teatro tradizionale di Shakespeare e Goldoni, dal teatro moderno di Pirandello, Brecht, Ionesco, Osborne, Tennessee Williams e Eugene O’Neill, ma anche dal Noh-teatro giapponese. Inoltre si è fatta ispirare da Natalia Ginzburg e da Franca Rame, la compagna del famoso drammaturgo Dario Fo. Sharon Wood ha notato un’analogia fra le loro opere e quelle di Dacia Maraini nonostante i concetti estetici molto diversi di queste scrittrici:

“ I would like to relate the very divers dramatic aesthetic of each writer – working within mainstream, political or popular theatre – to their own reflections on feminism and politics, tracing connections in their work between the aesthetic and the political as they are embodied in the dramatic form”.⁸

Lo scopo comune delle tre femministe è quello di criticare la società patriarcale attraverso la scrittura, in cui viene affrontato soprattutto il rapporto difficile fra l’uomo e la donna. La Maraini è anche stata influenzata dal regista Pier Paolo Pasolini, che nel *Manifesto* sottolinea l’importanza dell’interazione col pubblico. Pasolini era convinto che il teatro deve essere un dibattito, uno scambio d’idee, un’espressione della lotta letteraria e politica.⁹ Anche Dacia Maraini cerca l’interazione con il pubblico, come per esempio nel suo dramma più

⁵ Carla Lonzi, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura femminile italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 147-169; p.149.

⁷ Informazione biografica disponibile al sito: <http://www.daciamaraini.com/biografia.shtml>

⁸ Sharon Wood, *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame, and Dacia Maraini*, in *Women in European Theatre*, a cura di Elizabeth Woodrough, Oxford, Intellect Books Ltd., 1995, (pp. 85-94), p. 86.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo Teatro*, in *Saggi sulla Letteratura e sull’Arte*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, vol. II, Milano, Mondadori, (pp. 2481-2500), p. 2492.

famoso, *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* (1973), che fece scandalo non solo in Italia, ma anche in Belgio, in Francia, in Inghilterra e in Olanda.¹⁰ L'azione è continuamente interrotta dalla prostituta, una donna spregiudicata e sicura di sé, che interroga il pubblico sul fenomeno della prostituzione.

Dacia Maraini ha un rapporto ambivalente col teatro sperimentale. Essa non era d'accordo con la rinuncia della parola scritta a favore dell'improvvisazione da parte degli attori. Sharon Wood riassume come segue le critiche fondamentali della Maraini alla negazione dell'autorità della parola in questo tipo di teatro:

“ Theatre has lost the word. It has become deaf and dumb – an angelic paralyzing deafness. A devastating, violent muteness. Theatre now expresses itself through more sublime images which are abstract and diabolical: more and more suggestive, but less and less significant”.¹¹

D'altra parte, la scrittrice, alla ricerca di una forma personale di fare teatro, fra tradizionale e sperimentale, è stata attirata dalle innovazioni formali del teatro moderno:

“ per fortuna il mio amore per le parole e per il testo scritto era tanto profondo da reggere alla tempeste devastanti dello sperimentalismo di quegli anni. Infatti ho continuato a scrivere, usando della stilizzazione surrealistica, ma senza rinunciare alla straordinaria forza delle parole e del testo. La sperimentazione d'altro canto mi affascinava con i suoi grandi progetti di rinnovamento e certamente era salutare per lo svecchiamento del teatro tradizionale”.¹²

La scrittrice usa la tecnica alienante del dramma nel dramma e dell'interazione con gli spettatori o fa apparire un cantante o un narratore sul palco per creare un'atmosfera surrealistica. Nelle scene spesso tragicomiche e assurde appaiono personaggi dai nomi caricaturali come Crocifissa, Sifilide, Fede, Mangiagalline, che soffrono di nevrosi o ossessioni. L'influsso del Postmodernismo si vede nella mescolanza di vari generi letterari e culturali come il diario, l'autobiografia, la poesia, il libretto d'opera, la musica e gli articoli di giornale. L'*écriture féminine* si esprime in diversi modi: lo sdoppiamento dei personaggi, la decostruzione del *discours* patriarcale, l'intreccio fra realtà e sogni o fantasie, la tematica basata su esperienze fisiche tipicamente femminili come l'aborto.¹³ Tony Michell afferma, che la Maraini usa una forma di *écriture féminine* del tutto particolare e originale. La scrittrice mira a superare la scissione fra privato e pubblico, perché le eroine scoprono il sé attraverso azioni sia individuali che pubbliche:

“Most of the female protagonists of Maraini's novels and plays discover their strength and capacity for self-determination through both interior, individual and public, political action. The shift between a historical, economical, and class-based analysis of women in society in some of her plays to a more psychological and aesthetic concern with themes such as seduction and sexuality in others suggests similar dual tactics are at work in what might be defined as "scrittura femminile," a particularly Italian version of *écriture féminine*”.¹⁴

¹⁰ Sharon Wood, *art. cit.*, p. 89.

¹¹ Sharon Wood, *art. cit.*, p. 89.

¹² Dacia Maraini, Introduzione a *Fare teatro* cit., p.VII.

¹³ Marie José Heijkant, *art. cit.*, pp. 270-271.

¹⁴ Tony Mitchell, *art. cit.*, pp. 333.

Dacia Marini utilizza il processo creativo della scrittura non solo per criticare la posizione subalterna della donna, ma anche per scoprire la voce tipicamente femminile.¹⁵ Antonella del Fattore Olson osserva che la Marini, scoprendo l'autentica voce femminile nei suoi drammi, è riuscita a rompere il silenzio secolare imposto alla donna:

“ Dacia Marini ha sottolineato, [...] che nella storia del teatro la donna è stata usata più come oggetto delle vicende maschili che come protagonista e soggetto capace di intendere ed agire, [...] Nelle sue opere teatrali ha inteso effettuare il processo inverso e rendere le donne protagoniste, dando loro la parola che mettesse fine al silenzio primordiale a cui erano state (sono) relegate”.¹⁶

Nel teatro della Marini predominano i temi della denuncia politica e sociale: la schiavitù della casalinga (*Due donne di provincia*), la violenza domestica (*Passi affrettati*), l'istituto perverso del matrimonio che condanna l'uomo a far carriera e la donna a procreare (*Fede o Della perversione matrimoniale*). La Marini ha dato voce a chi è condannato al silenzio nella società patriarcale: malati, pazzi, prigionieri, prostitute, donne lesbiche, religiose, streghe. Spesso le eroine che si ribellano all'autorità maschile vengono alla fine del dramma emarginate o escluse dalla comunità: sono rinchiusi in prigione, relegate nel convento o internate nel manicomio oppure sono brutalmente assassinate, bruciate, decapitate.¹⁷

In molti drammi le protagoniste sono donne storiche dalle convinzioni stravaganti. Sono personaggi trasgressivi che, attraverso un atto politico, creativo o religioso, hanno oltrepassato le norme di comportamento femminile, imposte dalla società patriarcale: la suora e poetessa messicana Sor Juana Inès de la Cruz (*Sor Juana*), Maria Stuarda regina di Scozia e Elisabetta regina d'Inghilterra (*Maria Stuarda*), Eleonora Fonseca Pimentel, patriota, politica e giornalista durante la Repubblica napoletana (*Donna Lionora Giacubina*), l'assassina di Jean Marat (*Charlotte Corday*), la poetessa e cortigiana Veronica Franco (*Veronica meretrice e scrittrice*), la mistica Caterina da Siena (*I digiuni di Santa Catarina*), la poetessa e nobildonna Isabella di Morra (*Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce*). Alex Standen afferma che la Marini con la sua forma di dramma “biografico” offre una *réécriture* di queste figure femminili, rivelando aspetti importanti della loro vita privata:

“ Marini's plays appropriate the traditional histories and customary images of her protagonists, with the intention of re-telling their lives. They focus on the private sphere of these public figures, through their actions and lifestyles”.¹⁸

Tra questi drammi si colloca anche *Camille* (1995), sul tragico destino di Camille Claudel (1864-1943), una scultrice francese dal talento eccezionale, messa in ombra dal suo maestro Auguste Rodin. Dacia Marini rimase impressionata dal carattere “orgoglioso e ribelle” di

¹⁵ Karen Casteels, *De vrouwlijke stemmen van Dacia Marini*, “Kreatief”, 29, 1995, p.107.

¹⁶ Antonella Del Fattore Olson, *Dacia Marini e la problematica femminile nel laboratorio teatrale di italiano*, “Italica”, 81, 2004, pp. (521-524) p. 524.

¹⁷ Marie-José Heijkant, *art. cit.*, p. 270-273.

¹⁸ Alex Standen, *Telling Lives, Staging Silences: Dacia Marini's “biographical” Theatre*, in *Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, a cura di Virginia Pichiotti e Laura A. Salsini, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 154.

Camille, che fece scandalo con le sue opere d'arte in una società, che “ non apprezzava una donna artista, soprattutto se la vedeva intenta, con grinta maschile, a manipolare la creta”.¹⁹ Nel seguente capitolo analizzo questo dramma, che fu rappresentato per la prima volta al festival di Spoleto, nel mese di luglio del 1995.

¹⁹ Dacia Maraini, Introduzione a *Fare teatro* cit., vol. II, p. 328.

Capitolo II

Analisi della struttura del dramma *Camille*

Il dramma *Camille* rappresenta alcune scene importanti della vita di Camille Claudel (1864-1943), dal momento in cui la protagonista scopre la propria creatività.²⁰ Va a lavorare a Parigi come allieva dello scultore Rodin, con cui ha una relazione amorosa. Rimasta incinta, è costretta a subire l'aborto. Il suo grande talento è riconosciuto solo da pochi. La frustrazione e il rancore causano una psicosi, per cui viene rinchiusa in un manicomio.

L'opera è divisa in due atti. La storia si svolge in Nogent-sur-Seine e a Parigi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Ci sono otto *dramatis personae* (in ordine di apparizione): Auguste Rodin (scultore), Camille, Louis Prosper Claudel (padre di Camille), Louise Athenaïs Cerveau (madre di Camille), Paul Claudel (fratello di Camille); Rose Beuret (compagna di Rodin), Michel (allievo di Rodin), Claude Debussy (compositore).

Rodin ha anche il ruolo di narratore: "nessuno può raccontare meglio di me la storia di Camille" (p. 563). Le scene sono commentate dal punto di vista del famoso scultore, ormai morto, che si trova in un luogo dove tira un vento forte ("se non ci fosse questo vento a tormentarmi le orecchie" (p. 593) dall'altra parte di un fiume. Il riferimento al quinto canto dell'*Inferno* di Dante, "La bufera infernal che mai non resta, / mena gli spirti con la sua rapina" (vv. 31-32), ci fa capire che l'anima di Rodin si trova nel cerchio dei lussuriosi.

I monologhi del narratore sono stati influenzati dal teatro epico di Berthold Brecht, in cui l'azione è continuamente interrotta dal commento. Un tale metodo di rappresentazione fa appello piuttosto all'intelligenza che ai sentimenti dello spettatore, spesso con intenzioni politiche.²¹ L'attenzione degli spettatori è spostata dal narratore agli altri personaggi attraverso l'uso della luministica. Quando parla Rodin gli attori sono avvolti nelle tenebre, durante l'azione della scena la figura del narratore rimane nell'ombra.²²

Il testo secondario è molto sommario. Indica solo chi appare e chi parte, menzionando talvolta lo stato d'animo oppure gli attributi dei personaggi. Mancano le indicazioni dello scenario. Lo spazio e il tempo sono meno importanti dei conflitti psicologici e morali dei personaggi.²³

II. 1. Le azioni situate nel luogo e nel tempo

Il primo atto è suddiviso in quattro scene, che si svolgono nella casa della famiglia Claudel e nell'*atelier* di Auguste Rodin. Si può dedurre l'anno dall'età di Camille.

²⁰ Cfr. Dacia Maraini, *Fare teatro* cit., vol. II, pp. 563-618. Le citazioni seguono quest'edizione.

²¹ Cfr. Hans van Gorp, *Lexicon van literaire termen*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1991, p. 124.

²² Per l'uso della luce nel teatro, cfr. H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 124.

²³ Per le caratteristiche del dramma, cfr. Hans van Gorp, *op. cit.*, pp. 108-109.

Primo atto, scena I: si svolge nel 1882 nella casa dei Claudel a Nogent-sur-Seine.

Il narratore Rodin offre in un lungo ‘prologo’ informazioni su Camille (il nome poco adatto alla sua personalità, i genitori dalla mentalità piccolo-borghese, l’opprimente ambiente cattolico, il suo talento straordinario) e su se stesso (l’ammirazione e l’amore per Camille).

*Entrano Camille, che ha in mano un canestro coperto da un telo, e suo padre.*²⁴

1. Camille diciottenne vuole andare a Nogent per fornirsi della creta. Louis Prosper non la permette di andarci da sola. Critica sua figlia per le statuine nude e oscene, ma anche diaboliche per il movimento fin troppo realistico.

Camille parte lo stesso. Il padre getta il berretto per terra. Entra la madre col cucito in mano.

2. Louis Prosper e sua moglie si rimproverano a vicenda per il comportamento disubbidiente della loro figlia, maleducata. La madre vi contrappone la dolcezza e l’ubbidienza del loro figlio Paul, che però non parla più con Louis.

Il narratore Rodin critica i genitori troppo rigorosi di Camille, che è solo stata capita dal fratello Paul.

3. Paul porta qualcosa da mangiare a sua sorella, che è rientrata troppo tardi a casa, perché la preparazione della terracotta ha preso molto tempo. Paul, che si è innamorato di Gaston, rivela a Camille di essere omosessuale. Vuole tenere segreta l’omosessualità a sua madre, che la condanna per la sua visione rigorosamente cattolica.

Il narratore Rodin parla del rapporto affettuoso fra Paul e Camille, che sono stati separati a causa del nomadismo di lui. Considera se stesso una vittima di Camille.

4. La madre rimprovera Camille, che compie diciannove anni, ma non desidera sposarsi né avere figli. Preferisce diventare una grande scultrice. La madre condanna questa folle ansia di creatività, che le sembra una sacrilega imitazione di Dio, contrapponendovi la sacrosanta maternità.

Esce la madre. Camille canta e prepara la creta. Entra il padre.

5. Anche Louis Prosper cerca di convincere sua figlia della necessità del matrimonio per una donna della sua età. Camille ha già scelto un futuro molto diverso: si è iscritta all’Accademia a Parigi, dove avrà come maestro Auguste Rodin. Ha bisogno dell’aiuto economico di suo padre, che è disposto a darglielo a condizione che rimanga casta e lavori seriamente.

²⁴ Cito il testo secondario solo se contiene indicazioni rilevanti per la caratterizzazione dei personaggi.

Primo atto, scena II: si svolge nel 1883 nell'*atelier* di Rodin a Parigi.

Il narratore Rodin riflette sul primo incontro con Camille, presa ingiustamente come una provinciale ingenua innamorata dell'arte.

Camille entra nello studio di Auguste Rodin.

1. Camille si presenta a Rodin, dimostrandogli la testa di Paul. Rodin è disposto ad insegnarle le tecniche dell'arte scultorea ma a certe condizioni. Camille lavorerà per lui senza contratto e senza ricevere uno stipendio sotto la supervisione di un altro apprendente suo, Michel. Camille è tutta presa dalla bellezza di un pezzo di marmo rossiccio proveniente da Carrara.

Camille esce saltando per la gioia.

Il narratore Rodin ammette di aver scoperto troppo tardi il talento di Camille. Era troppo preso dalla presenza delle persone che gli giravano intorno: la compagna Rose rimasta incinta, gli assistenti e le modelle, di cui abusava.

Entra Rose col pancione

2. Rose disturba Rodin, che sta lavorando, per dirgli che aspetta un maschio. Rodin, irritato per la visita poco opportuna, reagisce con indifferenza a questo messaggio. Rose si lamenta della propria situazione, perché è quasi sempre sola a casa. Rodin la manda via, dopo averle promesso di non venir meno ai suoi doveri, anche se non sono sposati.

Rose esce camminando lentamente col pancione bene in vista.

Il narratore Rodin riflette sul bambino, chiamato Augustin, e sulla maternità di Rose.

3. Camille e Michel parlano del duro lavoro nell'*atelier* senza riscaldamento. Michel è impressionato dal fanatismo di Camille, che sta lavorando già dieci ore per scolpire una mano con molta perizia. Le sue mani però sono fredde e Michel offre di scaldarle. Mentre stanno ridendo insieme, appare Rodin.
4. Rodin manda via Michel, perché non vuole amoreggiamenti nel suo studio. Prende la bellissima mano scolpita da Camille, senza esprimere un giudizio positivo. Prima nega che lei l'abbia fatta da sola, poi afferma che è un'imitazione dell'arte del suo maestro. Infine critica la fantasia istintiva di Camille, perché bisogna lavorare col cervello. Secondo Rodin la mano andrebbe distrutta, ma Camille vuole tenerla per sé. Rodin si sente attratto dal profumo di erbe del corpo di Camille. Quando le chiede un bacio, Camille gli offre la sua verginità. Rodin si accontenta però del bacio. Se ne va lasciandole la gestione dello studio, perché partirà il giorno dopo con Rose e il bambino.

Rodine se ne va con furia, entra Michel.

5. Michel rivela a Camille che Rodin ha guardato con grande ammirazione la mano creata da lei. Michel le dichiara il suo amore, ma Camilla lo respinge, confessando di essere innamorata di Rodin. Michel è convinto che Rodin la farà soffrire: è troppo vecchio, fa l'amore con tutte le modelle, ha già una moglie e vuole approfittare del suo talento. Per consolarlo Camille gli dà un bacio prima di metterlo al lavoro.

Il narratore Rodin confessa che, follemente innamorato di Camille, non voleva fare altro che usarla come modella e scolpire il suo corpo.

6. Camille mostra a Rodin la statua di marmo bianca, che sta per finire. Anche questa volta il maestro non crede che lei l'abbia fatta da sola. Camille accetta con riluttanza la richiesta di posare come modella, ma solo se Rodin le permette a sua volta di fare il suo ritratto. Rodin desidera fare l'amore con lei, ma prima le denuda il dorso per scolpire il suo corpo con la creta, mentre Camille canta una canzone d'amore.

Il narratore Rodin confessa di essere stato ossessionato dal corpo di Camille.

Primo atto, scena III: si svolge nel giardino della casa dei genitori di Camille.

1. Camille vestito di bianco aiuta sua madre ad apparecchiare la tavola per la cena con Rose e Rodin per festeggiare l'ingresso di Camille nell'atelier del famoso scultore. Lamentandosi dell'ignoranza di sua figlia, Louise l'insegna dove mettere secondo l'etichetta le cose e le persone invitate. Critica il vestito bianco di Camille, che rifiuta di portare il vestito rosa di sua madre, anche se è stato aggiustato per lei. Quando Camille se ne va, sua madre s'inginocchia per pregare per lei.

La madre si alza, facendosi il segno della croce, per andare incontro agli ospiti.

2. Louise accoglie Rose e Rodin, a cui presenta con orgoglio suo figlio Paul, che è nominato primo segretario d'Ambasciata a Roma e sta per sposarsi con una signorina di buona famiglia. Suo marito entra poco dopo, lamentandosi di non essere stato avvertito. Louise non ha voluto disturbarlo, mentre stava facendo i conti. Tutti si siedono a tavola, quando Camille entra con una zuppiera fumante. Rodin si mette al capotavola, ignorando l'etichetta, perché ha bisogno di spazio. Camille saluta Rose, lodando la bellezza della compagna di Rodin.

Il narratore Rodin commenta la scena apparentemente cordiale della cena, definita una "farsa" per la gelosia di Camille, la cecità dei suoi genitori e il disagio di Paul. Parla dell'influsso benefico dell'amore sulla sua arte, diventata più sensuale secondo i critici, su Rose, diventata più felice, e su Camille, diventata più bella e più creativa.

Primo atto, scena IV: si svolge nell'*atelier* di Rodin.

Camille, vestita di bianco con un grembiule sopra la veste, entra chiamando Rodin per il suo nome di battesimo, il che non gli piace. Camille vuole mostrargli come abbia cambiato il braccio di una statua di marmo, ma Rodin è convinto che non gli piacerà. Camille vuole abbracciarlo, ma Rodin rifiuta di farlo nello studio. Ha comprato una casa, dove potrà amare Camille con più libertà. Il suo senso di responsabilità non gli permette, però, di lasciare Rose e il figlio. Dopo aver baciato Camille, la mette in posizione di abbraccio e corre via per andare a prendere la creta. Mentre sta aspettando Rodin, Camille desidera scolpire la testa dell'amante, che rifiuta di farle da modello.

Secondo atto

Il secondo atto è suddiviso in undici scene, che si svolgono nella casa di Rodin a Folie Neubourg, nella casa di Camille, nello studio di Rodin, nella casa di Rose e nella Maison de Santé di Ville Evrard.

Secondo atto, scena I: si svolge in parte nel 1889 nella casa a Folie Neubourg.

Il narratore Rodin si ricorda dei rendez-vous con Camille nella casa comprata proprio per gli incontri clandestini. Arrivava sempre per primo per poter spiare l'amante, mentre entrava.

Camille, che va avanti e indietro eccitata, s'immagina di presentare a sua madre la bambina che porta nel grembo. Quando Rodin entra con la notizia che hanno accettato una scultura di Camille al museo, gli dice subito di essere incinta. Rodin le propone di abortire, perché lei ha appena venticinque anni, non ha risorse economiche e dovrebbe smettere di scolpire. Lui non potrebbe sostenerla, dovendo già mantenere la sua famiglia. È disposto ad accompagnarla dalla levatrice. Camille protesta contro il suo egoismo ed esce sbattendo la porta.

Il narratore Rodin afferma che ha portato Camille dalla levatrice per abortire, un fatto che lei non gli ha mai perdonato. Si era, invece, lasciata incantare dalla musica di Debussy.

Secondo atto, scena II

Camille vestita da bianco sta seduta di fronte a Debussy e lo guarda bere un tè.

Debussy loda la bella voce di Camille, che ha il suono cristallino di una campana. Camille gli parla di una statua creata da lei, una donna anziana che sembra muoversi appena è lasciata sola. Debussy invita Camille a venire al suo concerto o ad accompagnarlo a Bagdad, ma lei si sente troppo stanca. Desidera prima finire la statua di bronzo intitolata *Valse*. Camille rifiuta di dargli un bacio, perché ha le labbra troppo secche. Dichiaro che Rodin ormai è morto per lei, ma si rende conto di essere morta insieme a lui.

Il narratore Rodin afferma che Camille non è mai andata a Bagdad, perché non si è più ripresa dall'aborto. Camille e Paul cercavano di consolarsi a vicenda.

Secondo atto, scena III: si svolge nella casa di Camille.

1. Nella sua camera molto fredda Camille sta scrivendo una lettera a suo fratello per chiedergli dei soldi. Fa un elenco delle statue fatte per conto suo. Sono piccole terracotte di gruppi di persone molto teatrali, fra cui dei bambini che ascoltano un violinista. Ha intenzione di mandare questo pezzo al salone di Bruxelles.

Il narratore Rodin rivela che la statua non fu accettata, perché Camille era considerata solo come una sua allieva. Lui ha continuato a seguirla da lontano, mandandole anche dei soldi a nome di un anonimo compratore.

Paul, che ritorna da New York con le valigie in mano, è abbracciato da Camille.

2. Camille, tutta contenta di rivedere Paul, è molto agitata e nervosa. Poiché non vede più Debussy, avrebbe voglia di andare a Bagdad con suo fratello, ma lui è stato nominato console a Shangai e sta per sposarsi. Camilla gli rivela molte cose preoccupanti: sogna cose strane, ha distrutto il gruppo di bambini e vorrebbe distruggere anche Rodin, sua madre, persino suo fratello. Paul le promette di non partire, finché non l'avrà guarita.

Il narratore Rodin afferma che Paul è ripartito per Shangai due giorni dopo, senza lasciare soldi alla sorella. Nonostante le sue lettere di raccomandazione, i dirigenti del museo di Châteauroux hanno rifiutato di mettere in mostra la statua intitolata *Sekoutala*. Poiché faceva scandalo ai critici e ai cittadini, l'hanno messa nelle cantine del museo.

Secondo atto, scena IV: si svolge nell'atelier di Rodin.

Camille entra rabbiosa e isterica, perché vuole parlare con Rodin, che non si fa vedere. Camille lo odia, perché è convinta che la *Sekoutala* è stata deposta nelle cantine per colpa sua. Cambiando tono, si ricorda delle cene nella cucina di Folie Neuberg, dove Rodin finiva sempre per disegnarla tutta nuda. Prega Rodin di venir fuori per farsi abbracciare ancora una volta, ma quando nessuno risponde comincia ad insultarlo. Prende un piccone e comincia a rompere tutto.

Il narratore Rodin afferma che non era presente, quando Camille ha perduto la testa.

Secondo atto, scena V: si svolge nel 1894 nella casa di Camille.

Entra Paul vestito da viaggio

1. Camille, vestita di viaggio, è contenta di andare a Venezia con suo fratello. Paul trova sua sorella trentenne molto cambiata, invecchiata, rabbiosa, sciatta. Camille farnetica,

soffrendo di chimere e di paranoia. Gli propone di fare un bambino insieme e di insegnargli a mangiare le mele. Pretende di aver creato poco fa delle belle statue, il *Perseo*, la *Valse*, *Clotho*, ma in realtà da due anni non produce più niente. Vorrebbe fare un ritratto di Paul e poi smettere. Desidera distruggere tutte le sue opere, prima che siano distrutte da Rodin. È diffidente pure nei confronti di Paul e insulta sua moglie. Paul l'accompagna con tristezza alla carrozza.

Il narratore Rodin descrive la propria inerzia, causata dalla separazione da Camille. Non riusciva più a fare una statua vivace di lei.

Secondo atto, scena VI

Rose sta scrivendo una lettera a Paul, che tornerà da Shangai fra un mese. Ha bisogno di un consiglio, perché è stata abbandonata da Rodin per una ragazza americana dopo vent'anni di vita in comune. Essendo derubata dalla casa e dai suoi beni, desidera sapere quali siano i suoi diritti.

Il narratore Rodin confessa di non aver mantenuto la promessa fatta a Rose, perché si era invaghito di Jennifer, bella, ricca, ma senza cuore.

Secondo atto, scena VII: si svolge nella casa di Camille.

Camille maledice Rodin, che non vuole più vedere. È convinta, che lui sia entrato di notte nel suo *atelier* per rubare il marmo. Con gelosia l'immagina a letto con Jennifer, mettendola incinta. Spera che l'americana sarà punita o che sarà costretta ad abortire. Arriva Paul, che rimane sconvolto dalla sporcizia della casa di Camille. La sorella rifiuta l'aiuto domestico, convinta che le donne di pulizia siano spie di Rodin. Reagisce con rabbia alla notizia che è morto suo padre, maledicendolo per la sua avarizia. Cambiando tono si ricorda anche dei bei momenti, quando Louis accompagnava i figli all'Opera. Camille pensa che sua madre abbia ucciso il marito e che essa desideri uccidere anche Paul. È disposta a difendere se stessa, magari uccidendola con un coltello. Paul, molto preoccupato, convince la sorella a farsi portare a un manicomio, dove sarà curata.

Paul se ne va tristemente. Camille prende una accetta e comincia a distruggere tutti i suoi gessi, le sue crete facendoli a pezzi.

Il narratore Rodin racconta che Paul ha portato Camille alla Maison de Santé de Ville-Evrard, dove è rimasta rinchiusa dentro per tutta la vita.

Secondo atto, scena VIII: si svolge nel 1914 nella Maison de Santé de Ville-Evrard

Camille, vestita da manicomio, canta una canzone desolata, patetica. Entra la madre, fa per abbracciarla ma la figlia la respinge.

Dopo dieci anni Louise Claudel visita per la prima volta Camille nel manicomio. Camille è ostile verso sua madre, che si lamenta della propria solitudine. Il marito è morto, la figlia è impazzita, Paul è diventato ambasciatore in Cina. Mentre Louise desidera morire per liberarsi dei dolori, Camille ormai insensibile si sente già morta e sepolta. Dopo molte critiche e rimproveri a vicenda, Louise annuncia che è stata organizzata una mostra delle sculture di Camille. Il catalogo, in cui è inserito un saggio di Paul, è stato pagato dalla famiglia. Louise chiede a Camille un favore. Per non danneggiare il fratello deve dichiarare di essere entrata volontariamente nel manicomio. Camille la manda via furibonda.

Il narratore Rodin spiega che secondo diversi giornali Camille era stata sequestrata con la forza dai Claudel. Rodin legge ad alta voce un articolo sulla legge del 30 giugno 1838, che permette di sbarazzarsi delle persone importune, facendole internare nel manicomio con un certificato medico. Rodin non ha mai avuto il permesso di visitare Camille.

Secondo atto, scena IX: si svolge nella casa dei Claudel

Paul è agitato per l'accusa ingiusta dei giornalisti, che non conoscono la pessima condizione psichica di Camille. La madre lo complimenta per aver scritto un saggio commovente sulla scultura di Camille e si raccomanda di non reagire alle insinuazioni. Paul teme che Camille sia trattata male nel manicomio del dottor Lardeau, a cui hanno mandato dei soldi senza controllarne l'uso. Secondo un giornale Camille si sarebbe lamentata della mancanza di nutrimento e di fuoco in un biglietto, fatto uscire di straforo. Per Louise sua figlia è una criminale, che si merita la punizione.

Secondo atto, scena X: si svolge nel manicomio fra 1914-1918.

1. Camille scrive una lettera a sua madre, pregando di liberarla dal manicomio. Per mancanza di soldi si trova in una pessima condizione, soffrendo per la fame, il freddo e la solitudine. Non ha più contatti con Paul, la cui moglie aspetta il quinto figlio.

Rodin si rivolge con un lungo monologo a Camille, che si è ridotta male. Rodin ha scritto una lettera a Paul con la richiesta di liberarla, ma la risposta è stata negativa. Il direttore del manicomio l'ha proibito di visitare Camille. Poiché Parigi è occupata dai tedeschi, Rodin è andato in esilio a Londra insieme a Rose, che è morta poco dopo. Spera di rivedere Camille dopo la guerra.

2. Michel, vestito da soldato, visita Camille nel manicomio. È riuscito a scappare dai tedeschi, che lo avevano imprigionato, e sta lottando con l'esercito per liberare la zona. Si è sposato ed ha quattro figli. Purtroppo non è in grado di liberare Camille dal manicomio. Le informa della morte di Rose e di Rodin. Per Camille Rodin è sempre vivo, un fantasma venuto a spiarla. Avendo molta fame, chiede a Michel di portarle un pesce arrosto. Rimasta sola, Camille s'immagina le buone cose che vorrebbe mangiare.

Entra un uomo che le consegna una lettera. Camille legge mentre si sente la voce di Paul.

3. Finita la guerra, Paul aveva l'intenzione di liberare Camille, ma i medici gliel'hanno sconsigliato. Poiché Camille non è ancora guarita, Paul ha paura della sua violenza. Egli manda mille franchi alla direzione e un pacco con coperte, guanti e calze di lana.

Il narratore Rodin afferma che nessuno è riuscito a tirare Camille fuori dalla prigione. Si sente molto in colpa, perché avrebbe dovuto rapirla e riportarla a Folie Neubourg.

4. A Camille appare la madre, morta di polmonite la sera prima. Le informa che Rodin dopo trenta anni di convivenza aveva sposato Rose, morta poco dopo di polmonite. Per testamento Rodin ha lasciato tutte le sue sculture allo stato. Camille s'arrabbia, quando sua madre ammette di non aver scritto una lettera per farla uscire. Quando sua madre le chiede di pregare per lei, la manda all'inferno. Camille, rimasta sola, cerca di capire quando e perché ha perduto la testa.

L'ultima scena visionaria è ambientata in un bar a Parigi

Rodin e Camille, seduti l'uno di fronte all'altra, decidono di ordinare una cioccolata con panna. Camille ha freddo e non riesce a scaldarsi.

II. 2. Il testo e l'intreccio

II. 2. 1. La focalizzazione

Una caratteristica del testo teatrale, fatto per essere rappresentato, è la mancanza del narratore. Il dramma tradizionale è basato sull'azione e sui dialoghi dei personaggi.²⁵ Nel dramma della Maraini l'aspetto verbale è ben più importante dell'aspetto mimetico. Parlano soprattutto Rodin e Camille, che sono anche i principali focalizzatori. A Rodin è assegnato il ruolo di narratore, che narra e commenta i fatti dalla prospettiva maschile. È un'autorità che spesso accusa se stesso. Vi si contrappone la prospettiva femminile di Camille, la protagonista con cui il pubblico s'immedesima. Nel teatro lo spettatore ha l'illusione di osservare un'azione reale e concreta:

“I described focalization in verbal and written narrative as the point from which (or the eyes through which) you are given the illusion of seeing the action. It commonly, but not invariably, includes traces of the sensibility – the thought and emotion – of the chosen viewer. In drama, there is of course no illusion of seeing since what you see is empirically real, a narrative embodied by actors who perform largely in real time.”²⁶

Per la costruzione dell'immagine dei personaggi sono importanti, oltre alle azioni, anche i dialoghi, i monologhi e le tre lettere, recitate ad alta voce dalla mittente (Camille, Rose) o dal destinatario (Paul). Nei dialoghi sono affrontati diversi temi come l'educazione

²⁵ Hans van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers. Inleiding in de dramatheorie*, Muiderberg, Coutinho, 1983, pp. 25-33.

²⁶ H. Porter Abbot, *op. cit.*, pp. 123-124.

repressiva, la vocazione artistica di Camille, l'omosessualità di Paul, la maternità di Rose, l'aborto di Camille, l'amore e la sessualità, la malattia psichica.

II. 2. 2. I personaggi

Camille è molto bella, nel primo atto, per il corpo liscio e rotondo, la bocca delicata, i capelli riccioli bruni, i piedi piccoli e leggeri, la pelle profumata, ma le sue mani sono robuste. È una ragazza caparbia, appassionata, indisciplinata, che porta la madre alla disperazione: “abbiamo lasciato che nostra figlia diventasse una selvaggia...sporca, malvestita, spettinata, e fa solo quello che le piace...” (p. 566). È anche una ragazza fragile, delicata, portata alle esaltazioni nervose. Rodin fa notare il suo umore instabile: “di una delicatezza così cruda a tagliente da trasformarsi facilmente in tempesta” (p. 564). Non è vanitosa (non si guarda mai nello specchio) e porta vestiti semplici, provinciali. Rodin nota il suo talento “maestoso e straziante” (p. 564).

Nel secondo atto Camille è cambiata. È stanca e prostrata dopo l'aborto. Paul nota che è invecchiata, rabbiosa, sciatta. Si veste come una mendicante, trascurando il proprio corpo. È gelosa, diffidente, collerica. Ha perduto la gioia di vivere. Ricoverata nel manicomio, Rodin la descrive come segue: “Mia bella Camille, come ti hanno ridotta! Con quel cappellaccio di paglia sempre calcato in testa ... quel vecchio mantello tutto sdrucito, quelle scarpe da contadina ... la bocca senza denti, gli occhi opachi e offesi” (p. 614).

Louis Prosper Claudel, suo padre, è un uomo timido e autoritario, vecchio di animo e di spirito (secondo Rodin). Rimprovera sua moglie per il comportamento recalcitrante di Camille: “Non hai saputo educare tua figlia” (p. 566). Nonostante tutto ama sua figlia, che grazie al suo aiuto finanziario può andare a Parigi.

Louise Athanaïs Cerveau, sua madre, è secondo Rodin una “tignosa casalinga”, tutto il giorno “a cucire, a tagliare, a rammendare” (p. 563). È molto severa, conformista, rigorosamente cattolica, bigotta, convinta che i peccatori sono puniti da un Dio “corruciato e vendicativo” (p. 571). Camille non riesce ad amare una donna che ha “trasformata libertà in disciplina e spirito poliziesco” (p. 570). Si ricorda però che sua madre non è stata sempre così rigida e severa: “Mamma, io potrei amarti tanto, sai...è che ti trovo così irrimediabilmente piccola e deforme...se tu potessi resuscitare quella parte di te che hai messo a dormire...io amo quella ragazza che sei stata e hai ucciso, probabilmente come vorresti uccidere me...”(p. 571). Si domanda quando Louise, dalla bella donna col sorriso pacifico e gentile che era, si sia trasformata in un “lupo”(p. 617).

Louise non capisce il carattere intraprendente di Camille, tutta presa dall'arte e contraria al destino femminile di moglie e madre: “non prendi insegnamenti da nessuno, credi di sapere già tutto, a diciotto anni, rifiuti i consigli, gli aiuti, ti regoli da te, fai e disfai, sempre con quella orribile creta in mano che ti sporca i vestiti, ti secca la pelle; hai le mani di una vecchia contadina, piene di tagli e di rughe. Disprezzi il matrimonio, non vuoi pensare al tuo futuro di madre, ho paura per te Camille; sai ho proprio paura” (p. 570). Secondo Louise una donna non può fare a meno della protezione dell'uomo: “una donna senza marito è come un passero senza nido. Non resiste a lungo in nessun posto, anche un gattino di passaggio può

mangiarselo e addio” (p. 570). Louise preferisce il figlio Paul, tanto remissivo, alla figlia troppo orgogliosa e indipendente.

Paul Claudel, suo fratello, poeta famoso, primo segretario d’Ambasciata a Roma, console a Shanghai, ambasciatore della Francia in Cina. È ubbidiente, disciplinato, intelligente, ambizioso, ma anche codardo. Nonostante l’omosessualità si sposa e ha cinque figli. Ama viaggiare, perché si sente un nomade. Il suo attributo è, infatti, la valigia. Paul ha un rapporto molto affettivo con la sorella.

Secondo Rodin Camille e Paul sono due anime fragili che si amano, ma non sono stati capaci di tenersi vicini, perché lui amava andare all’estero e lei non aveva il gusto per le civiltà diverse. Paul rimane profondamente sconvolto, quando trova la sorella psicotica nella sua casa: “Mia povera Camille, che ti hanno fatto? ...ma ora sono qui, con te, non ripartirò finché non ti avrò guarita (p. 601). Si sente però molto in colpa di averla costretta ad essere internata nel manicomio. Poiché è troppo debole per affrontare i medici, non riesce a liberarla da quel posto infernale.

Auguste Rodin, scultore famoso, è brutto, grosso, ricco, autoritario, egoista, un donnaioolo nonostante l’età avanzata. Ha i capelli grigi e le mani piene di rughe. Secondo Camille assomiglia a Vulcano “un dio notturno e aggrondato” che, piccolo e storto, batte il ferro dentro la montagna (p. 582). È un “vecchio babbeo” (p. 582) dal carattere infido (secondo Michel), un vecchio scorbutico (secondo Debussy).

Rodin stesso ammette di aver abusato sessualmente delle modelle che posavano per lui. Rose è stata la sua modella, prima di diventare la sua compagna fissa. Camille diventa non solo la sua modella, ma è anche la sua musa, perché grazie a lei la sua scultura diventa “più sensuale, più giocosa, più felice”. La verità della frase “credo di non avere mai più scolpito come allora...” (p.591) è confermata dal fatto che non riesce più a lavorare dopo la loro separazione. Rodin è un voyeur. Gli piace osservare Camille a distanza “con i pori dilatati e le emozioni sciolte” (p. 565). Confessa di non aver amato nessuna donna come lei: “neanche la morte ha saputo sollevarmi dalle grande illuminazioni di quell’amore che ha bruciato tutte le esperienze precedenti come se non fossero mai esistite” (p. 586).

Rose Beuret, compagna di Rodin, madre di Augustin, è bella, sensuale (secondo Camille), ingenua, gentile, devota, affettuosa (secondo Rodin), allegra. Si contrappone a Camille come la bonaccia alla tempesta (secondo Rodin).

Michel, giovane allievo di Rodin, innamorato di Camille, è gentile, affettuoso, fatto per l’amore.

Claude Debussy, compositore, innamorato di Camille, di cui ama la voce e le mani.

II. 2. 3. La presentazione delle vicende

Di solito il drammaturgo si limita all'essenziale per quanto riguarda lo spazio, il tempo, i personaggi e gli eventi, perché deve mettere l'accento sull'essenza dell'azione.²⁷ Fondamentalmente importante per il dramma è il conflitto fra comportamenti contraddittori (valori morali, caratteristiche, interessi), che causano tensioni.²⁸

Nel dramma della Maraini la relazione complessa tra la protagonista Camille e l'antagonista Rodin porta a una crisi, che sfocia nella follia dell'eroina. Molta attenzione è dedicata agli eventi primi e dopo la crisi, che sono presentati in un ordine cronologico. Nei monologhi di Rodin si nota la reversione, perché il narratore parla in base alla sua memoria. Nel primo atto si tratta di un processo di miglioramento: nonostante la resistenza di sua madre Camille sceglie per l'arte e diventa l'apprendista, la modella e l'amante di Rodin, che compra una casa in cui possono essere insieme. Il suo talento straordinario si rivela nelle sculture, ammirate da Rodin, Michel e Debussy. Il secondo atto è un processo di peggioramento: Camille rimane incinta, si fa abortire, tronca i legami con Rodin, distrugge le sue opere ed è rinchiusa in un manicomio.

II. 2. 4. Lo spazio

Il testo secondario offre poche indicazioni per quanto riguarda lo spazio. Il giardino della casa paterna ha come accessorio la tavola, che, secondo Louise, non è apparecchiata bene da Camille. Camille entra con la zuppiera, che allude all'azione del cucinare. Forse un'allusione ironica alla convinzione che l'uomo si prende per la gola?

Il testo drammatico menziona poche indicazioni spaziali indirette. La casa a Folie Neubourg, chiamata da Rodin "la casa del desiderio appagato", ha le "stanze dal soffitto alto" e i "muri scrostati" (p. 593). Camille si ricorda della cucina, dove Rodin ha mangiato ben cinque costole di maiale. Paul rimprovera Camille, perché la sua casa "è ridotta un porcile", dove fa troppo freddo per la mancanza di legno (p. 606). Molto negative sono le descrizioni della Maison de Santé de Ville-Evrard. Non è un'istituto umano per i pazienti psichiatrici, ma "una prigione" secondo Rodin (p. 614), una "galera" secondo Camille (p. 616), un "campo di concentramento" secondo un giornale (p. 614).

Camille è completamente isolata, perché raramente le è permesso di ricevere visitatori e non può mandare delle lettere. In un biglietto inviato clandestinamente dal manicomio, la protagonista afferma di essere trattata come un criminale. Non solo è privata della libertà ma anche delle esigenze primarie. Durante la guerra Camille è "declassata", perché Paul non invia più soldi. In un monologo la protagonista enumera ciò che mangia: una zuppa di 150 grammi (pasta del mezzogiorno), una zuppa di 30 grammi di formaggio e 40 grammi di legumi (cena), un dolce alla crema (solo la domenica); il vino sa di aceto, il caffè è fatto con la cicoria (p. 613). Camille dice a Michel che le danno da mangiare solo "patate, lardo e acciughe salate" (p. 616). Il direttore dell'ospedale psichiatrico è corrotto e intasca i soldi mandati dalla famiglia per l'internamento della paziente. Finita la guerra, viene arrestato per collaborazione coi tedeschi.

²⁷ Hans van den Bergh, *op. cit.*, p. 29.

²⁸ Cfr. Hans van Gorp, *op. cit.*, p. 109.

Rodin fa uso dello spazio metaforico per indicare la differenza tra lui e Camille. Lei cammina con i piedi leggeri in un hortus conclusus, in cui “zampillano sorgenti di sangue fresco” e l’aria profuma di fiori e di merda, mentre lui cammina con i piedi curiosi e robusti fuori dai giardini “lungo strade affollate” (p. 563). In sintonia con questa immagine Rodin paragona Camille a un “fiore giallo, dall’odore forte e stucchevole” (p. 564). Rodin chiama la provincia d’origine cattolica di Camille “un deserto senza un solo filo d’erba”, come contrasto al giardino (p. 546). Dalla differenza fra sfera privata e sfera pubblica nasce la differenza fra prospettiva femminile e prospettiva maschile, come afferma Serena Anderlini:

“ The centrality of a female figure is the point from which subjectivity proceeds; the observing eye is hers. The masculine eye and the feminine eye are different for historic reasons. There is also a biological difference, but I don't believe it's important. Historical experience is what counts. A man has a completely different historical experience. A woman leads a *closed*, internal *life*. Through the centuries, woman has looked at the world through a window. Her point of view is from the inside to the outside. Man usually looks outward, because he is *on the street*, in the field, in battle, at war; he's always outside the house”²⁹ (il corsivo è mio).

Camille sogna durante la gravidanza sempre lo stesso spazio: “ una camera luminosa senza finestre con un paniere da frutta sospeso che fa pensare a una culla” (p. 594). Dopo l’aborto sogna di nuovo questo spazio, ma guardando nel paniere scopre che è vuoto “come un dente cariato” (p. 600).

²⁹ Serena Anderlini et al., *Interview: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine*, “Diacritics”, 21, 1991, pp. 148-160: p. 150.

Capitolo III

L'immagine di Camille nel dramma di Dacia Maraini

Secondo Juliet Mitchell quattro elementi determinano la posizione della donna nella società: la produzione, la riproduzione, la sessualità e la socializzazione dei figli.³⁰ In questo capitolo vediamo come questi aspetti si riflettono nel dramma di *Camille*. Dedichiamo particolare attenzione all'educazione di Camille nel paragrafo sulla socializzazione. Concludiamo il capitolo con un paragrafo sulla follia, che è la conseguenza della repressione dei desideri e del talento della protagonista.

III. 1. La socializzazione dei figli: l'educazione repressiva di Camille

La donna è fisicamente predestinata alla maternità, che alla fine del diciannovesimo secolo è considerata come la sua vocazione principale.³¹ In generale non ha la scelta di diventare madre oppure no. Strettamente collegata con il compito materno è l'istituzione civile della famiglia. La maternità è vista come un sostituto del lavoro e della creatività, come un'attività in quale il bambino è considerato come un oggetto creato dalla donna. Il bambino non è una persona autonoma, ma il possesso dei genitori. Tutte le sue azioni indipendenti costituiscono una minaccia per la madre, che si è sacrificata per la famiglia. Benché la madre eserciti il controllo emotivo sul bambino, ambedue sono sottomessi al padre dal punto di vista economico e giuridico. Il culto sociale della maternità si unisce all'impotenza socio-economica della madre.³² Il "destino" biologico della donna-madre è strettamente collegato alla sua vocazione culturale come educatrice dei figli. Anche questo deriva da una condizione fisiologica: l'allattamento dei bambini. Durante l'infanzia del bambino la madre ha una funzione sia strumentale che affettivo-espressiva: lo premia o lo punisce ed è la fonte principale di amore e cura. In seguito, però, diventa più importante il ruolo del padre nella vita dei figli.³³

Molte femministe si sono opposte alla netta divisione di gender fra uomo e donna, basata sulla differenza sessuale. Nancy Chodorow, in particolare, ha criticato la socializzazione della bambina, indirizzata esclusivamente al ruolo affettivo-espressivo:

"Girls are thought to be mothers, trained for nurturance, and told they ought to mother. They are wrapped in pink blankets, given dolls and have their brothers trucks taken away, learn that being a girl is not as good as being a boy, are not allowed to get dirty, are discouraged from achieving at school, and therefore become mothers."³⁴

³⁰ Juliet Mitchell, *Woman's estate*, New York, Pantheon Books, 1971, p. 101.

³¹ Cfr. Henri Marion, *Psychologie de la femme*, Paris, Colin, 1900. Per la critica femminista del suo concetto della famiglia basata sulla subordinazione della donna, cfr. Nicole Mosconi, *Henri Marion et l'égalité dans la différence*, "Le Télémaque", 41, 2012, pp. 133-150: p. 149.

³² Juliet Mitchell, *op. cit.*, pp. 106-109.

³³ Juliet Mitchell, *op. cit.*, p. 115.

³⁴ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalyses and the Sociology of Gender*, Berkley, University of California Press, 1999, p. 31.

Juliet Mitchell ha notato che tanti difetti femminili, fra cui l'instabilità emotionale, sono dovuti all'educazione repressiva:

“ What does our oppression within the family do to us women? It produces a tendency to small mindedness, petty jealousy, irrational emotional and random violence, dependency, competitiveness selfishness and possessiveness, passivity, lack of vision and conservatism.”³⁵

Le idee tradizionali del ruolo della donna nella società patriarcale determinano l'educazione di Camille Claudel. La socializzazione della protagonista vien fuori nei dialoghi fra Camille e suo padre (I. 1), fra Camille e sua madre (I. 4, III), fra i suoi genitori (I. 2) e nei commenti di Rodin (I. 3).³⁶ Camille è di natura spontanea, libera, attiva e ambiziosa, caratteristiche che non sono in armonia con l'ideale della donna dolce, ubbidiente e passiva nella società borghese della fine dell'Ottocento. Louise Claudel, ritenuta responsabile dell'educazione della figlia, cerca di correggere con forza il comportamento recalcitrante di Camille. Non è una madre amorosa e premurosa, ma un mero strumento della Legge del Padre. Nel primo atto (I. 3), in cui Camille e sua madre apparecchiavano la tavola per la cena con Rose e Rodin, vien fuori che Louise tiene molto all'etichetta. Per lei è importante sistemare le cose con ordine e mettere le persone al posto giusto. La madre cerca in tutti i modi di imporre i valori piccolo-borghesi a Camille, che non ci tiene per niente: “ Ma guarda che sciagurata, hai messo il coltello a sinistra del piatto e la forchetta a destra! con questi criteri non concluderai mai niente di buono nella vita...” (p. 587). Al suggerimento di Camille di mettere Rodin a capotavola, essa risponde: “ L'ospite d'onore? no bambina, starà alla mia destra, come vuole l'etichetta, E la signora Rodin, alla destra di tuo padre (p. 586). Louise chiama Rose “ la signora Rodin” con molta ipocrisia, sapendo che non è sposata con lo scultore: “ Non mi interessa, Camille. Lui la presenta come sua moglie e come tale io la invito. Altrimenti non potrebbe sedere alla mia tavola. Qui tu, qui io e qui il maestro Rodin” (p. 586).

Louise, tutta casa e famiglia, rispetta rigidamente le norme e i valori della religione cattolica, praticata in modo ossessivo. Infatti, Rodin la caratterizza come segue: “Louise Athanaïs Cerveau? La tignosa casalinga attaccata al suo dovere come una cozza alla sua roccia? Tutto il giorno a cucire, a tagliare, a rammendare, io l'ho conosciuta, povera signora Louise Athanaïs Cerveau, quando non cuciva stava col naso dentro il catechismo e se alzava gli occhi era per condannarti” (p. 563). Louise terrorizza i propri figli, minacciandoli con gravi punizioni fisiche (la perdita di un braccio, di una gamba o la testa), se si comportano in un modo peccaminoso. In nome di Dio la bambina Camille viene costretta a mangiare il cibo sputato: “ Non ti ricordi che io sputavo e tu raccoglievi quello che avevo sputato e me lo rimettevi in bocca? Perché dovevo “ mangiare tutto” e ringraziare il Signore” (p. 610). Louise insiste che sua figlia accetti il tradizionale destino femminile di moglie e madre. Quanto pesi il sacrificio sacrosanto alla famiglia, risulta dal cambiamento di Louise stessa. Camille si ricorda sua madre giovane come una donna bella, gentile e ben vestita, che nel corso del tempo è cambiata in una persona rigida, insensibile e amareggiata: “ Mamma, io potrei amarti tanto, sai...è che ti trovo così irrimediabilmente piccola e deforme...se tu

³⁵ Juliet Mitchell, *op. cit.*, pp. 151-163: p. 162.

³⁶ I numeri si riferiscono alle scene dell'analisi strutturalistica del cap. II.

potessi resuscitare quella parte di te che hai messo a dormire...io amo quella ragazza che sei stata e hai ucciso, probabilmente come vorresti uccidere me” (p. 571).

Camille viene criticata anche per la sua ambizione ‘snaturale’ di diventare scultrice: “non prendi insegnamenti di nessuno, credi di sapere già tutto, a diciotto anni, rifiuti i consigli, gli aiuti, ti regoli da te, fai e disfai, sempre con quella orribile creta in mano che ti sporca i vestiti, ti secca la pelle; ai le mani di una vecchia contadina, piene di tagli e di rughe...Disprezzi il matrimonio, non vuoi pensare al tuo futuro, di madre, ho paura per te Camille; sai ho proprio paura...” (p. 570). Louise cerca di imporre alla figlia la prospettiva ‘naturale’ della maternità: “Ogni madre lo fa, con l’aiuto di Dio...oscuramente, meravigliante; che bisogno hai tu di costruire corpi di marmo quando potresti costruire uno di carne, tanto più tenere e gentile? Qualcosa che si addice a una donna, così naturale, vero...” (p. 571). Louise è convinta che la donna non può fare a meno della protezione dell’uomo: “una donna senza marito, Camille è come un passero senza nido. Non resiste a lungo in nessun posto, anche un gattino di passaggio può mangiarselo e addio...” (p. 570). Teme inoltre, che la ribellione della figlia, possa avere effetti catastrofici, farla “finire fra le fiamme” o farla “perdere la testa” (p. 571). Camille deve distaccarsi dalla madre per sviluppare il proprio talento. Quanto sia difficile per una donna troncarsi il rapporto simbiotico con la genitrice, - che è il modello della sua identità - è notata da Camille stessa: “la più dura a rompersi è la mamma ” (p. 601).

L’imparità dei sessi si evidenzia nell’educazione molto diversa di Paul. Fin dall’inizio, nel dialogo col marito, è chiaro, che Louise ami più il figlio della figlia: “Se non ci fosse Paul con la sua obbedienza, la sua dolcezza, Louis credimi, avrei già tolto il disturbo” (p. 566). Louise accetta l’autonomia di suo figlio come un processo naturale. Paul è costretto a reprimere la sua omosessualità - si sposa e diventa padre di famiglia, - ma riesce a realizzare le sue ambizioni intellettuali e creative senza entrare in conflitto con sua madre. Diventa console a Shanghai e un poeta famoso. Louise è orgogliosa delle prestazioni di suo figlio, quando l’introduce a Rodin: “Ecco questo è mio figlio Paul, maestro Rodin...mi dà molte soddisfazioni...ha superato brillantemente gli esami per entrare al Quai d’Orsay. È già stato nominato primo segretario d’Ambasciata a Roma...sta per sposarsi con una signorina di famiglia molto elegante...se non fosse per lui...” (p. 589).

III. 2. La sessualità: la relazione con Rodin

La sessualità femminile è un tabù nella società patriarcale, in cui la donna è trattata come un oggetto di scambio o di desiderio.³⁷ Soprattutto nell’epoca vittoriana, molto puritana, si reprimeva la libertà sessuale della donna. Femministe come Luce Irigaray hanno criticato la teoria dello sviluppo sessuale di Freud, costruita sull’immaginazione maschile che percepisce la donna come ‘mancante’ dell’organo sessuale maschile. Sebbene nell’ottica di Freud il libido sia maschile, egli fa notare che gli impulsi libidinosi sono forti nella bambina come nel bambino. Però, è necessario che questi impulsi vengano repressi dalla bambina per lo sviluppo della femminilità, caratterizzata dalla passività, dal masochismo e dalla condizione di oggetto. Nel suo volume *Ce sexe qui n’est pas un* Irigaray critica la svalutazione degli organi sessuali femminili. La studiosa femminista contrappone alla solidità

³⁷ Juliet Mitchell, *op. cit.*, pp. 110-115.

del sesso maschile la fluidità del sesso femminile (il latte, il sangue), la cui importanza viene ignorata dalla cultura fallocratica. La sessualità femminile non è inferiore ma diversa da quella maschile, essendo diffusa, connessa con diverse parti del corpo e orientata più verso il tatto che verso la vista.³⁸

Dacia Maraini dedica molta attenzione alla sessualità in varie scene, in cui Camille e Rodin parlano o si amano (I. 1, I. 2, I. 3, I. 4, II. 1, II. 4 e II. X). Camille, che porta il nome di una vergine romana - come sottolinea il narratore Rodin -, non ha nessuna esperienza sessuale prima di venire in contatto con lo scultore. Suo padre veglia sulla castità della figlia, pienamente conforme alle norme della società patriarcale, e le fa promettere di mantenerla a Parigi. Camille viola questa promessa, quando s'innamora di Rodin. Lo scultore le fa la corte come ha fatto con tutte le modelle, trattate tutte come oggetti di desiderio: “ Anche spiritosa, la signorina Claudel... dopotutto non ti mangerò. Posso darti un bacio sul collo, lì dove il profumo si fa forte, quasi indecente?” (p. 580). Camille si abbandona subito, senza pudore e con grande passione, all'amore dello scultore: “ le vostre mani mi innamorano, maestro Rodin, i vostri occhi mi innamorano, le vostre idee mi innamorano, il vostro respiro mi innamora... volete prendere la mia verginità, maestro ve la regalo ” (p. 582). Camille prende l'iniziativa di baciare Rodin: “ Prima, se permettete, maestro, sarò io a baciarvi. L'ho desiderato per tanto tempo” (p. 580). Rodin reprime però il desiderio di Camille, troppo attiva per i suoi gusti: “ Per oggi non ti bacerò, Camille, sei troppo presuntuosa. Quando piacerà a me, se ne riparlerà” (p. 581). Lo scultore tiene alla divisione tradizionale dei ruoli di *gender*, che richiede l'abbandono passivo della donna: “ i signori [...] baciano prima le signorine” (p. 580). È lui che decide quando fanno l'amore. Durante la cena in casa Claudel, Rodin si rende conto che Paul ha intuito e accettato il rapporto sessuale fra il maestro e l'allieva: “ sapeva [Paul], che fare di una donna una artista non preclude la sua iniziazione sessuale” (p. 590). Rodin non capisce come Camille sia in grado di conciliare il proprio corpo fatto per l'amore con il forte desiderio di libertà. Nella sua visione maschile la sessualità è collegata con la dominazione dell'uomo (soggetto) sulla donna (oggetto di desiderio). Rodin è un *voyeur* che ama guardare il corpo nudo dell'allieva, “spogliati, Camille che ti voglio vedere”(p. 602), o eccitarsi versando “un bicchiere di vino rosso sui seni nudi” (p. 602).

Rodin vuole che Camille posi come modella, ma all'allieva non piace questo ruolo passivo. Camille vuole creare opere d'arte come lui: “non è il mio lavoro, lo sapete... e poi io sono così freddolosa. Ci sono le modelle per quello, e le pagate anche bene...” e poi: “ io sono una scultrice, l'avete detto anche voi, Auguste, perché volete che mi metta a posare?” (p. 585). Accetta solo di posare per Rodin, se lui è disposto ad essere modello per lei. Rodin è contrario a questa trasgressione delle regole: “da quando in qua al marmo ci sta una donna e come modello ci sta un uomo?” (p. 585). Rodin desidera che Camilla sia sempre disponibile come modella, mentre lui posa raramente e con molta riluttanza per lei. Per fortuna Camille può farne a meno grazie alla sua ottima facoltà percettiva: “io saprò modellarvi anche senza di voi, perché gli occhi innamorati sanno fermare la luce... sanno fermare la luce... sanno fermare la luce...” (p. 592).

La relazione tra Camille e Rodin è basata sulla disparità. Il narratore ammette che ha abusato di lei come delle altre modelle: “ Non è vero che non approfittassi delle

³⁸ Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'est pas Un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

modelle... Ora che tutto è diventato così remoto e insignificante posso dirlo: ho abusato di loro qualche volta” (p. 575). Ammette di aver capito troppo tardi di amarla: “Era tutta lì, davanti a me, e io non la vedevo solo con gli occhi ma col pensiero... sapevo che era un pensiero profondo e forse non ero pronto ad affrontarlo, “ Poi ho capito... poi... quando forse era troppo tardi e il male era già fatto” (p. 573). Rodin narratore confessa il proprio egoismo: “ho preso, succhiato la sua purezza [...] ho fatto man bassa della sua giovinezza, del suo candore” (p. 565). In un primo momento si paragona al lupo che ha divorato l’agnello: “cosa potevo fare di una ragazzina spaurita e decisa come lei se non mangiarsela in un solo boccone”. Rodin finisce però a capire che lui è stato divorato, invece, da lei: “la verità è un’altra: è stata lei a mangiare me, con la sua delicatissima bocca di bambina, senza neanche accorgersene, con l’indifferenza con cui i bambini e i maiali mettono in bocca tutto quello che si trovano sotto il naso” (p. 569).

III. 3. La riproduzione: la maternità di Rose e la gravidanza e l’aborto di Camille.

Nella prima scena del dramma Louise desidera che Camille si sposi e diventi madre, la funzione più importante della donna nella società patriarcale. Vede il parto di un bambino come un atto creativo voluto da Dio. Camille non vuole sottoporsi al processo ‘bestiale’ della procreazione: “ Qualsiasi cagna sa fare un figlio” (p. 571). Preferisce la trascendenza della cultura all’immanenza della natura: “voglio fare di un pezzo di marmo un corpo vivente per gli occhi di chi guarda... la gioia che trasmetterà quel pezzo di marmo sarà uguale a quella che può trasmettere un bambino di carne e sangue” (p. 571).

Il tema della gravidanza e della maternità si concretizza con l’apparizione di Rose Beuret incinta (I. 2, I. 3, II. 1). Rose è contenta di aspettare un maschio, perché desidera avere un figlio come tutte le sue amiche, deluse se partoriscono una femmina. Rodin si sente responsabile e prende molto sul serio il ruolo di padre di famiglia. La relazione con Rose diventa stabile grazie alla sua maternità, nonostante che non siano sposati. Rodin è eccitato dalla condizione fisica della sua compagna: “io amavo quel corpo materno, quel seno di latte... confesso che una volta ho voluto perfino assaggiare il latte del suo seno... dolcissimo e troppo grasso, stucchevole... ma certo pieno di sensualità” (p. 577). Rose dà al figlio il nome di Auguste. Questo fatto ci fa capire che il bambino è visto come un sostituto del padre. Rodin nota l’amore ossessivo di Rose per il bambino e si stupisce del suo sacrificio per la famiglia: “quanta maternità c’è in una donna? quanto spirito di sacrificio? non si può calcolare... è una generosità talmente ampia, talmente profonda che fa pensare all’egoismo puro, l’egoismo della specie...” (p. 577).

Camille stessa è tutta contenta, quando rimane incinta. S’immagina di aspettare una creatura fisicamente simile a lei e all’amante (II. 1): “sarà un bambino rotondo, bruno, con la tua bocca e i miei occhi” (p. 594). Rodin è, invece, molto contrario alla maternità di Camille, perché significherebbe la fine della carriera della scultrice. Rodin non potrebbe sostenerla finanziariamente, perché ha già degli obblighi verso Rose. Le fa capire che, essendo una madre sola senza soldi, non avrebbe più potuto lavorare. Secondo lui Camille pretende troppo: “tu vuoi, vuoi e non rifletti... tu vuoi tutto: vuoi scolpire, come se fossi una giovinetta e nello stesso tempo tenere un bambino senza soldo, vuoi me e vuoi una casa e vuoi anche la benedizione dei tuoi... non sta in piedi, Camille, non sta in piedi...” (p. 596). Rodin stesso

porta Camille dalla levatrice per farla abortire contro la sua volontà: “No, Camille, questo bambino non deve nascere affatto... conosco io una levatrice molto brava...” (p. 594) [...] “Su, non ci pensare più. Ora vieni, andiamo a dormire... poi con calma, ti accompagno dalla levatrice e vedrai che non sentirai niente e continuerai a sognare e sarai contenta poi di essere rimasta libera in modo da dedicarti alla tua professione... pagherò tutto io, amore, vieni...” (p. 596).

Dopo l'aborto Camille si sente stanca e depressa. Comincia ad avere gravi problemi fisici e mentali, che portano alla rottura definitiva con Rodin. La maternità diventa una vera ossessione. Camille non solo desidera aver un bambino di Michel: “Michel, pensi che potremmo fare un bambino, tu ed io? Avrebbe i capelli bianchi e un sorriso da vecchio, ma che manine da rana!” (p. 615), ma anche di suo fratello Paul: “Sai che noi due potremmo fare un bambino, Paul e chiamarlo Christophe, che ne dici?” (p. 603).

III. 4. La produzione: l'arte scultorea di Camille.

La differenza fisica tra l'uomo e la donna porta ad una netta divisione dei compiti a partire dall'epoca della rivoluzione industriale. Gli uomini si occupano delle attività tipiche della sfera pubblica (il mercato di lavoro, la guerra, l'arte), mentre si delega alla donna moglie e madre la funzione affettivo-espressivo nella sfera privata. L'inferiorità fisica della donna ha come conseguenza la sua inferiorità sociale.³⁹

Virginia Woolf ha per prima dimostrato, nel famoso volume *A room of her own*, che molti fattori sociali impediscono alla donna di sviluppare la propria creatività, come la mancanza di uno spazio tutto per sé, di soldi e di libertà. Ciò che Susan Gubar e Sandra Gilbert osservano a proposito delle scrittrici, rinchiusi nella sfera privata, vale anche per artiste come Camille Claudel:

“Both in life and in art, we saw, the artist we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society, these literary women were also inevitably trapped in the specifically literary construct of what Gertrude Stein was to call “patriarchal poetry”. For not only did a nineteenth-century woman writer have to inhabit ancestral mansions (or cottages) owned and built by men, she was also constricted and restricted by the Palace of Art and Houses of Fiction male writers authored”.⁴⁰

Linda Nochlin, in uno studio sulla posizione delle pittrici, sulla formazione di apprendisti e sul sistema di ammissione dell'Accademia in Francia alla fine dell'Ottocento, fa notare l'esclusione sistematica delle donne. Per le donne era praticamente impossibile entrare in istituzioni ufficiali come L'École de Beaux-Arts, perché non potevano partecipare a concorsi e competizioni.⁴¹

Julia Kristeva cerca di dare una spiegazione psicologica al problema della produttività femminile nelle vigenti condizioni civili. Partendo dalla tesi che, secondo Freud, la socializzazione dell'individuo richieda la repressione della madre pre-edipale, è più facile per l'uomo camuffare la mancanza del rapporto simbiotico infantile con l'amore maturo per

³⁹ Juliet Mitchell, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰ Susan Gubar e Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, London, Yale University Press, 1980, p. xi.

⁴¹ Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists. Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1989, pp. 162-163.

un'altra donna. Per la donna eterosessuale la madre è l'antagonista. La donna creativa non può, quindi, ritrovare le sue radici semiotiche ("femminili") in una musa, ma deve scegliere un'altra costruzione fragile, che potrebbe danneggiare la sua psiche. La sublimazione del rapporto ambiguo (di amore e odio) verso la madre può dare vita alla creatività, ma potrebbe anche causare la labilità psichica dell'artista.⁴²

Pertinente è anche l'osservazione di Linda Nochlin a proposito delle modelle nude, che sono sempre a disposizione degli artisti maschili:

Art-making, the very creation of beauty itself, was equated with the representation of the female nude. Here, the very notion of the originary power of the artist, his status as creator of unique and valuable objects, is founded on a discourse of gender difference as power".⁴³

Per la donna artista è molto difficile trovare modelli nudi maschili. Inoltre, alle pittrici non è permesso esprimere le proprie fantasie erotiche sulla tela. L'immagine della *jouissance* sessuale è sempre stata creata dagli uomini per il piacere dell'uomo, mentre la donna rappresenta l'oggetto di desiderio passivo".⁴⁴

Il tema dell'arte è predominante nel dramma della Maraini. Appare nelle discussioni di Camille con i genitori (I. 1), nelle varie scene nell'atelier di Rodin (I. 2, I. 4, II. 4) e nelle conversazioni fra Camille e Michel (I. 2, I. 4, II. 3, 4 e 5). Camille considera il suo talento come una preziosa dote divina: "sai cos'è un simulacro mamma? L'immagine immobile e divina dell'uomo sulla terra. Pensa a Dio quando impastava la creta per fare Adamo.....doveva provare una gioia straordinaria....pensa, con le sue dita leggere, a modellare una schiena, delle spalle, delle gambe, un naso...." (p. 571). Gode intensamente del processo creativo: "formare un corpo, indurirlo, farlo cuocere, guardarlo cambiare colore...." (p. 571). All'inizio Camille si accontenta della creta per fare delle piccole terracotte.

A Louise non piace il comportamento poco femminile della figlia: "sempre con quella orribile creta in mano che ti sporca i vestiti" (p. 570). Affinché possa sviluppare il proprio talento Camille ha bisogno non solo di soldi per comprare il materiale ma anche di uno studio per lavorare. Il sostegno finanziario del padre, del fratello e di Rodin è indispensabile. Il maestro Rodin, che l'assume come assistente, le insegna come scolpire il marmo costoso di Carrara. Il contratto stipulato da Rodin con Camille, che è poco vantaggioso per l'allieva, fa pensare all'esclusione delle donne dall'Accademia menzionata prima:

"Facciamo patti chiari, signorina: io ti insegno alcune tecniche del mestiere e tu lavori per me. Non c'è stipendio, non c'è un contratto, solo qualche rimborso....Guarda che io pretendo molto dai miei assistenti: alle otto e mezza devono essere qui in studio e devono andarsene solo quando lo dico io...te la senti? Se non te la senti c'è sempre qualcun altro che vuole prendere il tuo posto" (p. 574).

Dalle sue azioni risulta che Camille è un'artista appassionata. Lavora per ore e ore intere con l'argilla e con i forni. Camille è in grado di scolpire direttamente il marmo con grande precisione e pazienza, in contrasto con Rodin che fa prima delle prove di gesso: "...a

⁴² Julia Kristeva ed Eliane Boucquey, *Produktivität der Frau*, "Alternative", 108, 1976, pp.166-172.

⁴³ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 142.

me non è mai piaciuto lavorare direttamente il marmo, mi fa male al cervello...mentre lei non si stancava mai...è così attenta, così precisa..." (p. 591).

Michel ammira il talento naturale di Camille e la sicurezza che dimostra nel lavoro. Egli ammette di averle insegnato poco: "io vi ho insegnato solo qualche trucco, il resto è roba vostra" (p. 578). Michel nota anche l'impronta femminile delle sue sculture, la dolcezza delle forme, che rende le sue opere veramente eccezionali. Camille lavora partendo dall'istinto e dalla fantasia, mentre Rodin lavora partendo dall'intelletto e dalla ragione. Rodin stesso afferma che Camille ha dato vita al corpo, lui all'anima: "Lei era la madre e io la levatrice o meglio l'educatore" (p. 591).

Rodin narratore ammette che all'inizio non si era accorto del talento dell'allieva, considerata "una provinciale innamorata dell'arte, una delle tante muse volontarie che bussavano alla mia porta con l'aria di dire: prendi me, sono tua" (p.573). Quando lo scultore finalmente riconosce il "talento maestoso e straziante" di Camille, è convinto che sia una dote snaturale. La donna per natura non è fatta per l'arte maschile della scultura: "una mano femminile è perdente in partenza, come fa a scavare la pietra, a manipolare l'argilla? Ci vogliono mani da manovale come le mie.." (p. 564). Il talento straordinario dell'allieva è per lui una mostruosità o una stranezza dal punto di vista biologico: "Eppure Camille possiede questo talento e sebbene le sue mani siano molto femminili, esse conoscono la passione della metamorfosi plastica. Un nonsenso biologico? forse" (p. 564). È anche anormale dal punto di vista di *gender*: "basta guardarle queste signorine come si infilano i guanti, come sgranano i rosari, come agitano i ventagli...basta osservarle queste giovani seduttrici, con i loro scialli colorati, le loro scarpine a punta, i loro seni palpitanti sotto le mussole profumate...come fa una donna a scavare la pietra" (p. 564). Rodin è convinto che il talento di Camille "di tutto maschile" sarà pagato da lei "a caro prezzo". Secondo Rodin la scultura ha "qualcosa di osceno" (p. 586), poco dignitoso per una donna secondo l'opinione pubblica. Rodin non loda mai il lavoro di Camille, secondo Michel perché è invidioso. Rodin narratore ammette di aver "temuto la sua forza di allievo che supera, sviluppandosi, il maestro" (p. 565). Riconosce la sua "mano di grande artista" (p. 584), di cui lui ha approfittato "per rifinire i miei lavori" (p. 565).

Dopo la rottura con Rodin Camille rimane senza soldi. La frustrazione, causata dalla pessima situazione finanziaria, fonte di inerzia, è aumentata dall'atteggiamento negativo dei critici d'arte. Le opere di Camille, vista come una mera allieva di Rodin, non vengono esposte. Rodin narratore fa notare questo pregiudizio negativo: "pochi critici la prendevano sul serio...era ancora e sempre 'una mia allieva'...difficile uscire dall'ombra di un maestro" (p. 599). La chiamano anche una "debosciata" per il suo talento snaturale. A causa del gruppo di statuine di *Sekoutala* Camille viene accusata di "oltraggio alla morale" dai cittadini (p. 601).

Offriamo, infine, un elenco delle opere d'arte di Camille Claudel menzionate nel dramma:

1. La testa di Paul (Camille la mostra a Rodin come prova del suo talento) (I. 2).
2. Una mano di marmo (Rodin vuole che venga distrutta) (I. 2).
3. Una donna anziana, che si attorciglia i capelli (Camille ne parla con Debussy) (II. 2).
4. La *Valse* (un bronzo musicale, secondo Debussy, che ne era in possesso (II. 5).

5. Una scultura di tre personaggi che ascoltano un altro, che parla dietro un paravento (menzionata in una lettera a Paul) (II. 3).
6. Delle persone sedute attorno ad un tavolo, che ascoltano le preghiere prima del pasto (idem).
7. Una ragazza su una panca che piange, mentre i genitori la guardano stupiti (idem).
8. Un gruppo di bambini, che ascoltano un violista che sta suonando (idem). Questo gruppo di statue (distrutto) viene inviato inutilmente all'Esposizione Universale a Bruxelles (II. 3).
9. La *Sekoutala*, un uomo nudo in ginocchio davanti ad una donna nuda, supplica lei, accondiscende lei. L'opera scompare nelle cantine del museo di Châteauroux (menzionata da Rodin) (II. 3).
10. Il *Perseo* (menzionato da Camille) (II. 5).
11. *Clotho* (idem) (II. 5).

III. 5. La follia

Alla fine dell'Ottocento le donne che si ribellano alla loro posizione subalterna rischiano di essere considerate matte o isteriche. L'imparità civile fra l'uomo e la donna emerge dalla sottovalutazione di tutto il femminile: non solo dei genitali femminili e delle funzioni riproduttive, ma anche delle caratteristiche psichiche. Diane Holmes osserva che la scienza medica della fine dell'Ottocento attribuisce l'isterismo alla funzione dell'utero e del ciclo mestruale. Qualità tipicamente femminili come l'emozione, la compassione e l'intuizione sono apprezzate per la funzione affettivo-espressiva della donna. D'altra parte sono considerate pericolose, perché causano l'instabilità mentale e l'isteria.⁴⁵

In generale l'isteria è etichettata come follia. La posizione isterica è caratterizzata, secondo Rina van de Haegen, dalla duplicità. La donna è costretta a continuare la struttura della famiglia, adattandosi, sottomettendosi, sacrificandosi. La coercizione sociale esige che la donna sia passiva soprattutto per quanto riguarda la sessualità. L'isterica è rimproverata per il suo comportamento disadattato, ma dal suo proprio punto di vista si tratta di una protesta legittima. Si oppone radicalmente alla struttura della famiglia e all'ordine simbolico, che immobilizza e impietrisce la donna nel ruolo affettivo-espressivo, soprattutto in quello materno. L'isterica non riesce a frenare e a controllare gli impulsi sessuali. Per il suo eccesso di desiderio mette in dubbio l'economia calcolatrice, con cui gli uomini non solo assegnano alle donne determinate funzioni sociali, ma controllano anche il loro scambio. Si presume di solito che Dora, la famosa paziente isterica di Freud, si comporti come oggetto di scambio, mentre rivendica, invece, il diritto di scegliere per conto suo. Dora afferma che non vuole sposarsi, ma dedicarsi allo studio.

Di solito le isteriche vengono rese inoffensive dalla terapia psicoanalitica, dalla medicazione o dal ricovero nel manicomio. L'isterica è costretta al silenzio e all'afasia.⁴⁶ Phyllis Chesler usa nel suo volume *Women and Madness* il termine di 'imperialismo psichiatrico', perché la psichiatria ha diagnosticato la sofferenza e i dolori delle donne come

⁴⁵ Diana Holmes e Carrie Tarr, *A "belle époque"? Women in French society and culture, 1890-1914*, New York, Berghahn Books, 2007, p. 14.

⁴⁶ Rina van de Haegen, *In het spoor van seksuele differentie*, Nijmegen, SUN, 1989, pp. 199-214.

patologiche, ignorando le cause sociali dei loro traumi. Il fatto che solo le donne sono etichettate come 'isteriche' è dovuto alla sua posizione subalterna:

“ Men are generally allowed a greater range of acceptable behaviours than are women. It can be argued that psychiatric hospitalization or labelling relates to what society considers unacceptable behaviour. Thus, since women are allowed fewer total behaviours and are more strictly confined to their role-sphere than men are, women, more than men, will commit more behaviours that are seen as ill and unacceptable”.⁴⁷

La Chesler afferma che alla donna, condannata al sacrificio dei propri desideri, è negata non solo l'individualità, ma anche la supremazia culturale. La frustrazione e il rancore possono generare la follia, che è un'intensa esperienza di castrazione sessuale e culturale. Nella sua vana ricerca di potere la donna isterica esibisce un'aggressività fisica e una sessualità sfrenata, inaccettabili nella società dominata dall'uomo:

“Women are impaled on the cross of self-sacrifice. Unlike men, they are categorically denied the experience of cultural supremacy and individuality. In different ways, some women are driven mad by this fact. Their madness is treated in such a way as to turn it into another form of self-sacrifice. Such madness is, in a sense, an intense experience of female sexual and cultural castration and a doomed search of potency. The search often involves “ delusions” or displays of physical aggression, grandeur sexuality, and emotionality – all traits which would probably be more acceptable in pro-women or female dominated cultures. Such traits in women are feared and punished in patriarchal mental asylums”.⁴⁸

Sandra Gilbert e Susan Gubar affermano che la figura della donna impazzita appare spesso nella letteratura femminile a partire dalla fine dell'Ottocento. L'eroina o l'antagonista esprime come *alter ego* la frustrazione delle scrittrici, che hanno sperimentato la stessa duplicità fra accettazione e rigetto delle strutture sociali patriarcali:

“ [...] the madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the *author's* double, an image of her own anxiety and rage.”⁴⁹

Anche Dacia Maraini dedica nelle sue opere molta attenzione alle donne isteriche, fra cui spicca la protagonista sordomuta in *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990). Il suo interesse è in parte dovuto al fatto che scrittrici femministe come Showalter, Hélène Cixous e Julia Kristeva considerano l'isteria come una forma di resistenza contro il sistema patriarcale. Le studiose insistono sulla resistenza eccezionale e sul protesta individuale delle isteriche. Il tema della follia nei drammi della Maraini, *Stravaganza* (1986) e *Camille* (1995), serve anche come una denuncia delle pessime condizioni di vita negli ospedali psichiatrici in Italia. Federico Fellini loda, in una lettera, la Maraini per il suo modo di dare voce ai pazienti che hanno perso la ragione:

“ the fervour with which you've set about translating mental disturbances into characters - deriving from a need to give a voice and a theatrical form to the loss of reason seen from the inside . . . it's pervaded with compassion

⁴⁷ Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 99.

⁴⁸ Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁹ Susan Gubar e Sandra M. Gilbert, *op. cit.*, p. 78.

and a sense of generosity as well as the sincerity with which you always deal with outsiders, outcasts, and those who are in some way sanctified by life”.⁵⁰

Nel dramma *Camille* la protagonista si ribella con caparbia e con coraggio contro i valori patriarcali imposti dai genitori, dal fratello e da Rodin. Desidera sviluppare al massimo il proprio talento ‘poco femminile’, non vuole sposarsi, ha una relazione sessuale con Rodin, si fa abortire, aspira al successo. La frustrazione dei suoi desideri e delle sue ambizioni sfocia nella psicosi, che la porta a distruggere le sue opere artistiche.

Camille soffre della mania di persecuzione, di scatti di collera e di bruschi cambiamenti di umore. La sua aggressività autodistruttiva si rivela nelle scene (II. 3. II. 4 e II. 5), in cui distrugge gran parte delle sue opere artistiche: “Li ho distrutto quei bambini, mi innervosivano” (p. 600). La mania di persecuzione risulta dal dialogo con Paul, in cui Camille accusa Rodin di spiarla (II. 5): “non voglio nessuno, sporche spie... anche Rodin mi ha mandato le spie con la scusa della pulizia... non voglio nessuno ti dico, nessuno...” (p. 606). Camille pensa che Rodin per invidia abbia fatto finire il gruppo di statuine nelle cantine del museo: “hai fatto in modo che la *Sekoutala* fosse deposta nella cantine del museo di Châteauroux...” (p.602). È convinta, inoltre, che Rodin abbia rubato del materiale dal suo studio: “so che è stato lui a entrare nel mio studio per rubarmi il marmo...” (606). Paul descrive la condizione psicotica della sorella prima della sua reclusione nel manicomio: “Che sanno questi imbecilli? l’hanno mai vista? hanno mai assistita alle sue scenate? sanno che ha spaccato a martellate molte delle sue statue? sanno che non mangiava più? che si vestiva come una mendicante, che andava in giro con le unghie sporche e i capelli unti, che parlava da sola e aggrediva chiunque?” (p. 612).

Camille è rinchiusa in un ospedale psichiatrico, dove sono situate le scene dell’ultima parte del dramma (II, 8 e II. 10) . La famiglia Claudel viene accusata di averla fatta internare con la forza e contro la sua volontà. L’accusa è menzionata in un lungo monologo di Rodin narratore: “Erano usciti degli articoli di giornale che accusavano i Claudel di aver rinchiuso con la forza la giovane Camille. ‘Un sequestro legale’ l’ha chiamato qualcuno, col beneplacito del fratello diplomatico e della madre bigotta...” (p. 611). Louise viene a trovare Camille nel manicomio solo per proteggere la reputazione di Paul: “Volevo dirti Camille, che se ti chiama un giudice, un dottore, dovrai dire che sei venuta volontariamente qui dentro, capisci, altrimenti tuo fratello potrebbe essere danneggiato...” (p. 610). Camille non tace nel manicomio, ma diventa molto loquace. Esprime la propria rabbia in un linguaggio volgare, usato per disprezzare Rodin, “quel maiale gonfio di birra” (p. 606) e suo padre, “canaglia! verme! sanguisuga!” (p. 607).

Molto peggiorato è il rapporto fra Camille e Louise, che continua ad essere una madre rigida e severa. Secondo Louise la follia di Camille è una punizione di Dio per il suo comportamento superbo, recalcitrante e ribelle: “Sempre beffarda e ostile, ma che t’ho fatto, Camille? il tuo orgoglio è in sopportabile, terribile. Non mi stupirei se fosse proprio per orgoglio che sei voluta diventare pazza” (p. 610). “Il Signore l’ha punita sconvolgendole il cervello” (p. 613). Camille le propone, con sarcasmo, di recitare una scena, in cui mimano i ruoli femminili stereotipi: “la storia di una figlia scema che accoglie a braccia aperte la madre

⁵⁰ Tony Mitchell, *Scrittura Femminile. Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, “Theatre Journal”, 42, 1990, pp. (332-349), p. 345.

redenta? O la storia di una madre religiosa che viene a torturare la figlia malata per il suo bene?” (p. 610).⁵¹

⁵¹ Ricordiamo che per Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 134) il mimetismo è un atto sovversivo: «mimant-reproduisant un langage qui n'est pas le sien, le langage masculin, elle le caricature, le déforme».

Capitolo IV

La biografia di Camille Claudel

In questo capitolo offrirò una panoramica della vita di Camille Claudel in base alla biografia più completa di Dominique Bona, intitolata *Camille & Paul* (2006),⁵² con riferimenti ad altre biografie e ad alcune lettere pertinenti.

IV. 1. La giovinezza (1864-1882)

Camille Claudel nasce l'8 dicembre 1864 a Villeneuve-sur-Fère nella regione del Tardenois, situata fra i dipartimenti di Aisne e Marne. Louise-Athanaïse Cerveaux, sua madre, discendente di una famiglia medio-borghese proveniente dalla Champagne, ha ereditato la casa familiare in campagna. Si sposa a diciottanni con Louis Proper Claudel, amministratore delle imposte comunali, con cui avrà quattro figli. Il primogenito Charles-Henry muore due settimane dopo la nascita. Camille ha una sorella minore Louise, nata il 26 febbraio 1866, e un fratello minore Paul, nato il 6 agosto 1868.

Camille cresce in un ambiente domestico poco affettuoso, in cui i genitori e i figli litigano spesso. L'indole collerica del padre autoritario non è compensata dall'amore materno a causa dell'austerità religiosa di Louise:

Les enfants Claudel grandirent de ce fait dans un environnement austère, souvent dramatiques, blessés a jamais dans leur premiers élans affectifs, les colères du père n'étant pas compensées par la tendresse d'une mère murée dans sa résignation et ses principes.⁵³

Secondo Anne Delbee il comportamento poco affettivo della madre è dovuto ai traumi subiti nel corso della sua vita. Louise è diventata una donna rigorosamente cattolica in seguito alla morte prematura di sua madre, il suicidio del fratello e il decesso del primogenito.⁵⁴ Louise è ancora in lutto per la perdita di Charles-Henry, quando nasce Camille. Al posto di essere felice piange, perché ha partorito "un'intrusa" che occupa il posto del primogenito.⁵⁵ Louise si dedica ferventemente alla gestione della casa e della famiglia. Considera la maternità non come una fonte di gioia ma come un sacrosanto dovere. I suoi pregiudizi piccolo-borghesi l'impediscono a capire Camille, troppo diversa per i suoi gusti:

Louise Claudel a tout ignoré des conflits qui tiraillaient sa fille; un peu fruste, elle n'avait cherché ni a comprendre, ni même a observer. Sa tradition et son cortège d'idées reçues, étaient pour elle vérité universelle. Après avoir joué son rôle de mère par devoir, elle estimait sa tâche accomplie. À d'autres de prendre en charge cet être inintelligible.⁵⁶

⁵² Dominique Bona, *Camille & Paul, de Passie van Claudel*, Breda, De Geus, 2008, traduzione olandese di Marianne Gaasbeek (tit. org: *Camille & Paul, La passion Claudel*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006).

⁵³ Reine Marie Paris, *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 1984, p. 31.

⁵⁴ Anne Delbee, *Camille Claudel een vrouw*, Breda, De Geus B.V., 1989, pp. 51-52 (tit. org: *Une femme*, Paris, Presse de la Renaissance, 1982).

⁵⁵ Anne Delbee, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 100.

Anne Delbee è convinta, che Camille ha amato sua madre nonostante il loro rapporto conflittuale. Nella sua biografia (piuttosto impressionistica) la studiosa descrive il doppio legame come segue:

Ineens overmeestert haar een gevoel van tederheid voor haar moeder – die strenge gesloten vrouw, ze moet op haar manier van haar houden. Ze is nog maar vierendertig en al zwaar, met grote vaak afwezige verloren ogen. Hoeveel dromen die zij had, zijn inmiddels vervlogen! Op haar achttiende getrouwd. Hoe heeft zij de dood van haar eerste kind beleefd? Wie is zij eigenlijk, en waarom die onafwendbare haat tussen hen beiden, alsof Camille het voorgevoel had dat ooit de ene de ander zou ombrengen of omgekeerd? De moeder, de broer, het gezin het huwelijk... Camille is dertien, maar dat alles verstikt haar. Zij begrijpt niet hoe iemand kan leven *naar* iemand anders.⁵⁷

Anne Delbee insiste sulla relazione affettuosa fra Camille e suo padre, fin dal momento della sua nascita, basata sulla comprensione reciproca:

Haar vader. De glimlach van haar vader. Ze raakt in de war zodra hij haar bekijkt, maar ze voelt dat zij elkaar begrijpen. [...] Haar vader... zijn mond die haar nog niet zo lang geleden een kusje kwam geven, heel zacht drukte hij zijn wat rasperige lippen op haar voorhoofd....⁵⁸

Quando ha tredici anni si rivela il talento artistico di Camille, che comincia a plasmare le sue prime figure. Nella regione rustica di casa sua, dove la terra consiste di argilla, raccoglie presso il Geyn, una grotta naturale, la creta usata per le prime creazioni.

I Claudel cambiano spesso casa a causa del lavoro del padre. Da Bar-le-Duc, dove Camille frequenta nel 1870 la scuola delle Soers de la Doctrine Chrétienne e dove fa la sua prima comunione, si trasferiscono nel 1876 a Nogent sur Seine, dove i bambini sono educati dall'insegnante privato monsieur Colin. Qui Camille incontra lo scultore Alfred Boucher, che impressionato dal suo talento le insegna le prime tecniche scultoree. A Wassy-sur-Blaise, dove abita dal 1879, Camille scopre sulla collina di Buisson Rouge una creta molto adatta, che trasporta a casa con una carriola. Louise disapprova i vestiti strappati e pieni di macchie di Camille, le sue mani rovinate dall'argilla e il suo arrivo a casa sempre in ritardo per la cena. Considera Camille una ragazza disgraziata rispetto alla figlia Louise, a cui si sente profondamente legata. Louise non solo porta lo stesso nome di sua madre, ma è anche molto simile a lei: è una bambina docile, ubbidiente, disciplinata, ben vestita con i capelli curati. Anne Delbee afferma che Camille odia la sorella troppo buona per il suo dolce viso e le sue buone maniere. Non capisce che le dia soddisfazione trascorrere il tempo a suonare il pianoforte o a ricamare.⁵⁹

Camille si sente più in sintonia col fratello Paul, con cui fa delle lunghe passeggiate per scappare all'atmosfera deprimente della casa familiare.⁶⁰ La vocazione artistica li unisce ancora di più. Quando ha quindici anni Camille dimostra la sua creatività con tre opere: il mezzobusto di *Napoleone*, quello di *Bismarck* e la statua di *David e Goliath*. Si rivela anche il talento letterario di Paul, che comincia a scrivere poesie dopo aver ricevuto in omaggio la Bibbia da parte di Camille. Dominique Bona offre una spiegazione psicoanalitica dell'intimo

⁵⁷ Anne Delbee, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ Anne Delbee, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵⁹ Anne Delbee, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰ Anne Delbee, *op. cit.*, p. 35.

legame fra Camille e il fratello, chiamato con tenerezza “mio piccolo Paul”. Paul avrebbe trasferito l’amore edipale per la madre, troppo distante e insensibile, alla sorella passionale, con la quale condivide gioie e dolori.⁶¹ Quanto Paul Claudel amasse Camille si evince dal saggio *Ma sœur Camille* (1951), in cui il poeta esprime l’ammirazione per la bellezza, la natura esaltata e la spiritualità di sua sorella:

Un front superbe, surplombant des yeux magnifiques, de ce bleu foncé si rare a rencontrer ailleurs que dans les romans, ce nez ou elle se plaisait plus tard a retrouver l’héritage des Vertus, cette grande bouche plus fière encore que sensuelle, cette puissante touffe de cheveux châtain, le vrai châtain que les Anglais nomment *auburn*, que lui tombait jusqu’aux reins. Un air impressionnant de courage, de franchise, de supériorité, de gaîté. Quelqu’un qui a reçu beaucoup.⁶²

Dominique Bona afferma che Camille e Paul hanno molte cose in comune: l’apparenza fisica, il carattere caparbio, il comportamento rozzo e il modo di parlare rustico. Anne Delbee fa notare che un mezzobusto di Paul assomiglia al mezzobusto di Camille, scolpito da Rodin. Secondo lei Paul è un adolescente fragile e ansioso, perché da bambino è stato costretto dalla madre ad assistere all’agonia di suo nonno moribondo.⁶³

Sebbene l’arte sia considerata superflua e frivola dai Claudel, tutti i loro figli hanno una vocazione artistica: Camille modella l’argilla, Paul scrive poesie e Louise suona il pianoforte. Louis Proper Claudel ha sempre stimolato il talento di Camille e Paul, sopportandoli emotivamente e finanziariamente.⁶⁴ Anne Delbee fa notare che egli, nonostante l’avviso negativo dello scultore Alfred Boucher, secondo il quale è inutile per una donna destinata al matrimonio aspirare ad una carriera artistica, affitta nel 1881 un appartamento al Boulevard du Montparnasse a Parigi per facilitare lo sviluppo artistico di Camille.⁶⁵ Paul s’iscrive al Liceo prestigioso Louis le Grand, mentre Camille, che non può iscriversi all’Ecole des Beaux Arts, segue lezioni nell’atelier dello scultore Filippo Colarossi. Camille vi incontra due studentesse d’arte inglesi, Amy Singer ed Emily Fawset. Sono venute in Francia, perché in Inghilterra è vietato alle donne lavorare con modelli nudi a causa delle regole puritane della Royal Academy of Arts. Le tre donne affittano uno studio privato a Rue Notre-Dame des Champs 117, che accoglie anche l’inglese Jessi Lipscomb, con la quale Camille stringe amicizia. Alfred Boucher visita regolarmente l’atelier per seguire il progresso artistico delle studentesse. Camille scolpisce la testa di *Paul Claudel* (1881) e *La vieille Hélène* (1882).

IV. 2. La maturità (1882-1909)

Nel 1882 Alfred Boucher introduce Camille diciassettenne ad Auguste Rodin, che accetta di diventare il suo maestro. Che la figlia sia l’allieva di Rodin è inconcepibile per Louise Claudel. Lo scultore libertino rappresenta per lei l’inferno. Nel 1885 Camille e le altre ragazze iniziano a lavorare nel Dépôt des Marbres di Rodin, nella Rue de l’Université 182. Anne Delbee rileva che Camille nell’atelier di Rodin è esclusa sia dal mondo maschile che da

⁶¹ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 44.

⁶² Paul Claudel, *Ma sœur Camille*, in Id, *Œuvres en prose*, a cura di Jacques Petit e Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, pp. 276-285: p. 277.

⁶³ Anne Delbee, *op. cit.*, pp. 137 e 102.

⁶⁴ Dominique Bona, *op. cit.*, pp. 29, 34-35.

⁶⁵ Anne Delbee, *op. cit.*, pp. 45-73-96.

quello femminile. I colleghi maschili ammirano la sua bellezza, ma non prendono sul serio la sua arte. Le modelle femminili sono convinte che non sia dignitosa per una donna presentarsi come scultrice.⁶⁶

Camille ama l'abbondanza di materiale nell'atelier, in particolare il marmo rosso di Carrara. Gli allievi devono preparare i gessi delle statue di Rodin, che permette solo ai lavoratori più bravi di scolpire il marmo. Rodin fa presto a scoprire il talento di Camille. Mathias Morhardt, letterato, giornalista e critico d'arte, fa notare nel saggio *Mlle Camille Claudel* (1889), che Camille scolpisce le parti più difficili delle grandi sculture di Rodin, cioè le mani e i piedi:

Tout ceux qui ont fréquenté l'atelier de la Rue de l'Université se la rappellent. Silencieuse e diligente, elle reste assise sur sa petite chaise. C'est à peine si elle écoute les longs bavardages des oisifs. Uniquement occupée à sa besogne, elle pétrit la terre glaise e modèle le pied ou la main d'une figurine placée devant elles.⁶⁷

Camille collabora inoltre a due opere immense di Rodin, *Les Portes de l'Enfer* e *Les Bourgeois de Calais*, passando da allieva a collaboratrice del maestro:

Très vite, la collaboratrice prend le pas sur l'élève. Rodin est alors entièrement occupé par la conception et la réalisation des *Portes de l'Enfer*. Camille est doublement happée par l'entreprise: elle pose, elle compose; elle prête son corps à plus d'une damnée et plusieurs figures sont probablement de sa main.⁶⁸

Camille scolpisce inoltre il mezzobusto della sorella *Louise* (1885) e quello di suo cognato *Ferdinand De Massaray* (1888). Le due sculture vengono esposte nel Salon des Artistes Français e nel Salon de la Société des Artistes Français, accompagnate dal sottoscritto Camille Claudel, allieva del signor Rodin.

Lo stile scultoreo di Camille, prima molto simile a quello di Rodin, si sviluppa per diventare più autentico e personale. In contrasto con Rodin, che tiene alla riproduzione esatta della massa muscolare, Camille rivela nelle sue opere una sensualità e dolcezza tipicamente femminile.⁶⁹ Nel 1888 Camille ormai trentenne apre il proprio atelier al Boulevard d'Italie 113. L'iniziativa fa scandalo in un'epoca poco favorevole alla donna intraprendente:

Car au début de se siècle, si proche par le temps, si éloigné par les mentalités, la femme libre, qui plus est, la célibataire, qui plus est encore l'artiste, était un scandale vivant.⁷⁰

Il mezzobusto di bronzo di Rodin, creato per il Salon annuale a Parigi, viene lodato dalla critica, ma Camille è ancora menzionata come allieva di Rodin. La scultrice non riesce ad ottenere la commissione del monumento a Villeneuve né quella della statua di Alphonse Daudet, un amico di Paul. Le vendite ai collezionisti non bastano per pagare i materiali costosi, per cui Camille ha continuamente mancanza di soldi. Riesce a sopravvivere grazie al sostegno finanziario di suo padre.

⁶⁶ Anne Delbee, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁷ Mathias Morhardt, *Mlle Camille Claudel*, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, pp. 455-497: p. 464.

⁶⁸ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁹ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁰ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 60.

Nel corso del 1885 Camille diventa oltre alla musa anche l'amante del suo maestro. Lo scultore è riluttante, però, a troncare la sua relazione con Rose Beuret, l'ex-modella con cui coabita da vent'anni e con la quale ha un figlio Auguste. Nel contesto sociale e morale del *fin de siècle* il rapporto clandestino fra Camille e Rodin è inaccettabile: "Il était impensable à l'époque qu'une jeune fille de la bourgeoisie soit la maîtresse affichée d'une quadragénaire collée".⁷¹ Louise Claudel è sdegnata e furiosa della situazione compromittente di sua figlia, che danneggia la reputazione della famiglia.⁷² In una lettera (non datata) essa menziona la sofferenza di suo marito e rimprovera Camille per la sua ipocrisia durante la visita inopportuna di Rodin e Rose alla casa familiare a Villeneuve:

Il a assez souffert lui aussi quand il a connu la vérité sur tes relations avec Rodin, l'ignoble comédie que tu nous a jouée. Moi assez naïve pour inviter le «grand homme» à Villeneuve, avec Mme Rodin, sa concubine! Et toi, qui faisais la sucrée, qui vivais avec lui en femme entretenue. Je n'ose même pas écrire les mots qui me viennent à l'esprit.⁷³

Camille parla con Paul del suo amore per Rodin durante i viaggi fatti insieme alle isole di Wight e di Guernsey nel 1885 e nel 1889. Paul, che per scrupoli religiosi non accetta la relazione extraconiugale, si sente tradito e abbandonato dalla sorella.⁷⁴ La sua avversione di Rodin trapela nella critica radicale dell'arte dello scultore, considerata goffa come l'opera di un contadino. Nel saggio *Camille Claudel Statuaire* (1905), in cui difende la superiorità artistica della sorella, non menziona neanche il nome di Rodin:

Des critiques irréfléchis ont souvent comparé l'art de Camille Claudel à celui d'un autre dont je tais le nom. En fait, on ne aurait imaginer opposition plus complète e plus flagrante. L'art de ce sculpteur est le plus lourd et le plus matériel qui soit. Certaines mêmes de ses figures ne peuvent réussir à se dégager du pain de glaise où elles sont empêtrées. Quand elles ne rampent pas, accolant la boue avec un espèce de fureur érotique, on dirait que chacune étreignant un autre corps essaie de refaire le bloc primitif. De toutes parts, impénétrables et compact, le groupe renvoie la lumière comme une borne. En somme, ouvrage de manant, servi par esprit retors et desservi par une imagination naturellement morne e pauvre.⁷⁵

Altrettanto dispregiativo è il giudizio di Paul in un altro articolo del 1905, in cui critica con molto sarcasmo la volgarità di Rodin:

Je n'ai rien à dire de cet art. Il paraît que c'est sérieux comme tout. Pour moi dan ce carnaval de croupions, je ne trouve que l'œuvre d'un myope qui ne voit de la nature que ce qu'elle a de plus gros. Toute les figures de Rodin ont la tête en bas comme si elles arrachaient des betteraves avec les dents et la groupe braquée vers les astres sublimes!⁷⁶

Secondo Dominique Bona Camille ha sofferto molto per la relazione con Rodin. La studiosa cita una lettera di Rodin a Camille del 12 ottobre 1886, in cui le promette di sposarla dopo aver abbandonato Rose: "Je n'irai plus sous aucun prétexte chez Mme...." e suggerisce di sposare Camille: "[...] au mois de mai nous partons pour l'Italie et y restons au moins six

⁷¹ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 52.

⁷² Dominique Bona, *op. cit.*, p. 138.

⁷³ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁴ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁵ Paul Claudel, *Camille Claudel statuaire*, in Id. *Œuvres en prose*, (pp. 272-276), p. 274.

⁷⁶ Paul Claudel, *Rodin ou l'homme de génie*, in Id. *Œuvres en prose*, (pp. 285-288), p. 288.

mois, commencement d'une liaison indissoluble après laquelle Mlle Camille sera ma femme."⁷⁷ Sappiamo che Rodin non ha mantenuto la promessa. La studiosa osserva che i viaggi di Camille con Paul e con Jessie erano intenzionati da lei a far sentire la sua mancanza a Rodin. Sono però falliti tutti i suoi tentativi di conquistare l'amore incondizionato di Rodin.

Nel 1888 Rodin affitta la casa di *Folie Neufbourg*, dove passa molto tempo insieme a Camille, lavorando e facendo l'amore. La relazione porta ambedue gli artisti a una grande creatività, ma Rodin ne approfitta di più. Mentre lui consolida la propria fama, Camille è pur sempre posizionata come la sua allieva. Dominique Bona afferma che gli amanti hanno in comune la personalità complessa e sensibile e l'estrazione sociale. Camille proviene dalla campagna, mentre Rodin discende da una famiglia parigina povera. Rodin è un uomo semplice, irrazionale, puro, forte, rozzo e appassionato. La studiosa insiste anche sull'aspetto diabolico del carattere del donnaiuolo, caratterizzato come Sater, faun, cannibale, mostro insaziabile.⁷⁸

Odile Ayrat-Clause è convinta che Camille è rimasta varie volte incinta nel periodo 1891-1893, senza mai portare a termine la gravidanza.⁷⁹ Sia la Bona che la Delbee affermano che Camille si era ritirata nel Château de l'Islette ad Azay-le-Rideau per nascondere la gravidanza e per evitare lo scandalo.⁸⁰ In una lettera a Rodin, datata 25 Giugno 1893, Camille allude alla gravidanza indesiderata, causa di tensioni e problemi di salute:

Comme santé je ne vais pas mieux car je ne peux pas rester couchée ayant a chaque instant des occasions de marcher [...] Il paraît que je sors la nuit par la fenêtre de ma tour, suspendue à une ombrelle rouge avec laquelle je mets le feu dans la forêt.⁸¹

In un'altra lettera del luglio 1891 Camille, che si sente molto sola e abbandonata, cerca di convincere Rodin di venire a trovarla. Nel postscriptum rivela la propria gelosia:

Monsieur Rodin,

Comme je n'ai rien à faire je vous écris encore. Vous ne pouvez vous figurer comme il fait bon à L'Islette. [...]. Je me suis promenée dans le parc, tout est tondu, foin, blé, avoine, on peut faire le tour partout c'est charmant. Si vous êtes gentil, à tenir votre promesse nous connaissons le paradis. Vous aurez la chambre que vous voulez pour travailler. [...]. Je couche tout nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose.

Je vous embrasse

Camille

Surtout ne me trompe plus.⁸²

Che Camille sia stata incinta varie volte, lo si potrebbe dedurre anche dall'informazione di un nipote di Jessie Lipscomp, affidata a Reine Marie Paris, cugina di Camille Claudel.⁸³ Sia Dominique Bona che Odile Ayrat-Clause sostengono che Camille sia ricorso all'aborto provocato, in base alla corrispondenza fra Paul Claudel e Marie Romain-Rolland. In una

⁷⁷ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁸ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁹ Odile Ayrat-Clause, *Camille Claudel, a life*, New York, Harry N. Abrahams Inc., 2002, p. 115.

⁸⁰ Anne Delbee, *op. cit.*, pp. 301-309.

⁸¹ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *Camille Claudel Correspondance*, Paris, Gallimard, 2003, p. 94; Odile Ayrat-Clause, *op. cit.*, p. 114.

⁸² Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, pp.76-77.

⁸³ Dominique Bona, *op. cit.*, pp.168-169.

lettera scritta nel 1939 l'amica di Paul gli confessa di aver interrotto volontariamente la gravidanza. Nella risposta Paul allude implicitamente all'aborto di Camille, che sarebbe stata la causa principale della sua follia:

Note that a person who is very close to me committed the same crime and that she has been paying for it in a house for the insane for 26 years. To kill a child, to kill an immortal soul, it is horrible! It is awful! How can you live and breathe with such a crime upon your conscience (maybe I did not understand you?)...Anyway I do not speak to you with the indignation of a Pharisee, but with the compassion of a brother.⁸⁴

L'Ayral Clause afferma che la crisi mentale di Camille in seguito all'aborto ha accelerato la rottura con Rodin.⁸⁵ Paul Claudel, nel saggio *Ma sœur Camille* (1905), asserisce che la separazione era comunque inevitabile, perché Rodin non voleva rinunciare a Rose Beuret né condividere l'atelier e i clienti con Camille. Egli sottolinea che la rottura voluta da Camille era meno dura per Rodin:

La séparation était inévitable et le moment, hâté de la part de ma sœur par une violence effroyable de caractère et par un don féroce de raillerie, ne tarda pas à arriver. Camille ne pouvait assurer au grand homme la parfaite sécurité d'habitudes et d'amour-propre qu'il trouvait auprès d'une vieille maîtresse. Et d'autre part, deux génies d'égale puissance et de différent idéal n'auraient su longtemps partager le même atelier et la même clientèle. Le divorce était pour l'homme une nécessité, il fut pour ma sœur la catastrophe totale, profonde, définitive.⁸⁶

Tornata a Parigi, Camille riprende il lavoro creando varie statue, *Clotho* (1890), *La Valse* (1892), *La petite Châtelaine* (1895), *Les Causeuses* (1887) e un mezzobusto della figlia di Madame Courcelles, proprietaria del Château dell'Islette. Camille ha una breve storia d'amore con Claude Debussy, che nel 1905 si sposa con Emma Bardac rimasta incinta. Ispirata dall'amore per il compositore è *La Valse*, un uomo e una donna nudi che ballano il valzer. La statua viene criticata per la nudità scabrosa delle due figure. Armand Dayot, ispettore dell'Académie des Beaux Arts, vuole che Camille copri una parte dei corpi con un drappaggio. In una lettera, datata 21 dicembre 1892, al direttore dell'Accademia la scultrice comunica di aver seguito l'avviso, invitando Dayot a riesaminare la statua:

Pour me conformer aux avis de monsieur Dayot inspecteur des Beaux Arts qui avait été chargé aux mois de Juin dernier d'examiner mon groupe « La Valse » j'ai fait pendant tout l'été des études de draperies sur ce même groupe qui sont maintenant terminées. Je suis prête à les soumettre de nouveau à l'examen de monsieur l'Inspecteur et je demande à recevoir sa visite pour connaître son avis sur mon travail.⁸⁷

Dopo la seconda esaminazione Camille viene apprezzata per la prima volta come artista autonoma ed essa riceve per lettera, datata 9 mars 1893, l'incarico di scolpire la statua in marmo:

J'ai l'honneur de vous informer que par arrêté en date de ce jour M. le Ministre vient de vous charger d'exécuter un groupe en marbre « La Valse » d'après le modèle qui a été approuvé par un Inspecteur des B.A. Une somme de six mille francs vous est allouée pour l'exécution de ce groupe qui devra mesurer 1m 20 de haut. Vous

⁸⁴ Odile Ayral-Clause, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁵ Odile Ayral-Clause, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁶ Paul Claudel, *Ma sœur Camille*, in Id. *Œuvres en prose*, pp. 276-285: p. 280.

⁸⁷ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, pp. 86-88.

voudrez bien m'envoyer le plus tôt possible un croquis donnant face et profil la forme e les dimensions du groupe afin que je puisse faire mettre un bloc de marbre a votre disposition. ⁸⁸

Camille riceve molte critiche positive di vari esperti, fra cui Paul che loda proprio il movimento del drappaggio nel saggio *Camille Claudel Statuaire*:

La draperie, chez Camille Claudel, remplit un peu le rôle de la mélopée wagnérienne qui, reprenant, enveloppant, développant le thème, lui donne l'unité dans le total éclat.⁸⁹

Paul esalta la perfetta tecnica scultorea e la fantasia rigogliosa di Camille, che è capace di animare le figure scolpite:

L'art de Camille Claudel, dès le principe, éclate par les caractère qui lui son propres. On voit se donner magnifiquement carrière l'imagination la plus forte et la plus naïve, celle qui est proprement le don d'inventer. Son génie est celui des choses qu'elle est chargée de représenter. L'objet des sculptural, pour elle, est ce qui est devenu susceptible d'être détaché, cela qui peut être cueilli, actuellement possédé entre des mains intelligents. Toutes les choses dont l'ensemble sans discontinuité constitue le spectacle offert a nos regards sont animées de mouvements divers dont la composition a certain moments solennels de la durée, en une sorte d'éjaculation lyrique, invente une façon de figure commune, cette clef d'un assemblage de mouvement que nous appelons le *motif*?

Egli considera la scultura di Rodin statica e morta rispetto a quella gioiosa e luminosa di Camille:

Tandis qu'une figure de celui-là (Rodin) que j'ai dit demeure compact et morte sous la rayon qui la colore, un groupe de Camille Claudel est toujours creux et rempli du souffle qui l'a « inspiré ». L'une repousse la lumière; l'autre, dans le milieu de la pièce clair obscur, l'accueille comme un beau bouquet. ⁹⁰

Paul sottolinea che lo sviluppo del talento innato di Camille non è dovuto all'insegnamento di Rodin, ma allo studio approfondito dell'anatomia del corpo umano:

Camille, elle, prenait sa vocation au sérieux, tout autant que on pouvait le faire du temps di Donatello et de Jacopo Quercia. L'enseignement précieux de Rodin ne fit que l'éveiller à ce qu'elle savait et lui révéler sa propre originalité. La science de modelé est égale chez l'un et chez l'autre, ma sœur l'a acquise non seulement par un labeur acharné d'après nature, mais par des mois d'études anatomiques et de dissection.⁹¹

Le due statue di Camille esposte nel Salon di 1893 vengono ammirate dai critici d'arte Octave Mirbeau e Léon Daudet. In un articolo del 1893 Octave Mirbeau introduce Camille come allieva di Rodin e come sorella di Paul Claudel, autore della *Tête d'Or* e di *La Ville*, per spiegare la sorprendente genialità della scultrice:

Instruite par un tel maître, vivant dans l'intellectuelle intimité d'un tel frère, il n'est point étonnant que Mademoiselle Camille Claudel, qui est bien de sa famille, nous apporte des œuvres qui dépassent par l'invention et la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme. ⁹²

⁸⁸ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, pp. 86-88.

⁸⁹ Paul Claudel, *Camille Claudel statuaire*, in Id. *Œuvres en prose*, pp. 272-276 : p. 276.

⁹⁰ Paul Claudel, *Camille Claudel statuaire*, in Id. *Œuvres en prose*, pp. 272-276 : p. 275.

⁹¹ Paul Claudel, *Ma sœur Camille*, in Id. *Œuvres en prose*, pp. 276-285: p. 278.

⁹² Octave Mirbeau, articolo dattilografico conservato negli Archivi Paul Claudel (senza segnatore né data) in Jacques Cassar, *op. cit.*, pp. 403-405: p. 403.

Per Mirbeau Camille è “la femme la plus géniale de son temps”, ma la stima è relativizzata dalla seguente osservazione sessantenne: “Elle a du génie, comme un homme qui en aurait beaucoup”.⁹³ Matthias Morhardt, redattore del giornale *Le Temps*, nell’articolo *Mademoiselle Camille Claudel* (1898), loda invece senza riserbo il talento di Camille, che supera la differenza sessuale:

Je ne sais pas, je crois, à me défendre ici contre le reproche qui pourrait m’être fait de parler indiscrètement de ce qui concerne Mademoiselle Camille Claudel. Mademoiselle Camille Claudel est moins, en effet, une femme qu’une artiste - une grande artiste – et son œuvre, si peu nombreux encore qu’il soit, lui confère une dignité supérieure.⁹⁴

Collezionisti d’arte come Maurice Fenaille, le Capitaine Tissier, Henry Asselin e Eugène Blot s’interessano delle sculture di Camille.

Nel 1899 Camille si trasferisce al Quai de Bourbon 19, dove abiterà per quattordici anni. Anche se suo padre paga l’affitto e la sostiene negli affari domestici, Camille vive in grande povertà ed è molto sola. La sorella Louise, diventata vedova, vive nella casa dei genitori a Villeneuve. Paul fa carriera all’estero, prima a Nuova York poi a Shanghai. Per poter comprare i materiali costosi, Camille chiede soldi al fratello, al padre e ad alcuni amici. Testimonianze sono le sue lettere, come quella inviata a Eugène Blot:

Pourriez-vous me donner les cinquante francs que vous disiez me donner pour la petite figure à genoux, ou une avance du même prix ou plutôt soixante francs sur le groupe. J’ai soixante francs de contributions à payer, ou cela je serais saisie après-demain. Je suis en retard depuis si longtemps que j’ai tout à payer.⁹⁵

Nonostante la separazione Rodin continua ad aiutare Camille attraverso i suoi contatti nel mondo dell’Arte, mandandole clienti interessati a comprare le sue sculture. Nel periodo 1894-1910 varie sculture di Camille Claudel vengono esposte nel Salon des Artistes Français, della Société Nationale des Beaux Arts, dell’Art Nouveau e della Société Libre Esthétique, durante l’Esibizione mondiale a Parigi, e in varie gallerie d’Arte. Nel 1895 Camille offre al Musée de Chateauroux la scultura *Sakountala*, una donna e un uomo seminudi che si abbracciano. Al nome della scultrice si aggiunge ancora l’attributo ‘allieva di Rodin’. Il *Journal du département de l’Indre* annuncia l’acquisto dell’opera come segue:

Le Musée de Chateauroux va recevoir incessamment le beau groupe en plâtre grandeur nature offert par Melle Camille Claudel, élève de Rodin, devenue presque aussi fort que le maître.⁹⁶

Anche il critico d’arte Gustave Geffroy, che riferisce all’esposizione della statua nel 1888 nel Salon des Champs Elysées, pur lodando l’arte geniale di Camille, mette in risalto l’influsso del maestro:

⁹³ Jacques Cassar, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ Mathias Morhardt, *Melle Camille Claudel*, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, pp. 455-497: p. 455.

⁹⁵ Jacques Cassar, *op. cit.*, p. 412.

⁹⁶ Jacques Cassar, *op. cit.*, p.123.

Personne n'a oublié cette belle œuvre savante où l'élève de Rodin affirmait sa compréhension de l'enseignement du grand statuaire et révélait un si magnifique don personnel [...] Tout ceux qui ont vu le Salon de sculpture de cette année la ont encore dans la mémoire la science d'anatomie et l'expression passionnée de ces deux figures.”

Camille è comunque contenta della sua critica positiva, ringraziandolo per lettera:

Je viens de lire seulement aujourd'hui l'article si bienveillant que vous me consacrez dans le Journal. On ne peut mieux comprendre mon intension e encourager d'une façon plus délicate l'artiste dans sa nouvelle voie.⁹⁷

Della *Sakountala* esistono due altre versioni, la statua di bronzo chiamata *L'Abandon* e quella di marmo chiamata *Vertume e Pomone*.⁹⁸ Il critico d'arte Armand Sylvestre, che visita l'atelier di Camille, rimane impressionato dalla bellezza della *Sakountala*. Subito dopo prende l'iniziativa di convincere la direzione del museo delle Belle Arti di assegnare a Camille la realizzazione marmorea della statua:

Je connais *La Sakountala* de Melle Camille Claudel et je fais le plus grand cas de ce morceau. Quand au talent de l'artiste, elle-même, je l'estime tellement que, quand la direction des Beaux-Arts m'à récemment envoyé dans l'atelier de Melle Claudel, pour lui commander un lustre, j'ai obtenu qu'on lui confiât à la place l'exécution en marbre d'une composition d'elle qui m'a paru tout a fait supérieure.⁹⁹

L'opera, considerata indecente dal pubblico, attira anche molte critiche negative. Un esempio è la critica gretta di un certo Grincheux, espressa in una lettera datata 21 novembre 1895:

On affirme qu'il s'agit d'une légende hindoue, la légende de Sakountala : 2 époux longtemps éparés se retrouvent au ciel et... je vous laisse a penser quelle joie. Si c'est ainsi que se passent les choses dans le paradis de Siva, les tribunaux correctionnels de doivent pas chômer! Ce groupe aurait sa place marquée dans le vestibule d'Aspasie, mais non pas dans le salon d'honneur d'une Musée municipal.¹⁰⁰

Questa statua di Camille finisce per scomparire nelle cantine del Museo di Chateauroux.

In una lettera molto affettuosa, datata 2 dicembre 1897, Rodin si preoccupa dello stato mentale di Camille, dovuto all'insicurezza artistica tipicamente femminile:

Mon amie.

Votre lettre a ajouté à mes peines. Je vois que vous avez contre vous les difficultés de la vie et de votre imagination un peu. [...] e suis désolé de vous voir nerveuse et prendre un chemin que je connais hélas. Je sais que vous avez la vertu de la sculpture. Vous avez l'héroïque constance, vous êtes un honnête homme un brave homme. dans la lutte que vous soutenez admirablement, et que fait que vous êtes admirée et connue de tous [...] laissez votre caractère de femme qui a dispersé des bonnes volontés. Montrez vos œuvres admirables il y a une justice croyez le. L'on est puni et l'on est récompensé. Un génie comme vous est rare [...] Je redoute : pour Dieu ne tombez pas dans d'inextricables contrariétés : Atténuez tout ce que vous pouvez et ne laissez à la malchance que se que vous pouvez lui retirer. Votre avenir est si beau [...].

Votre ami et un de vos plus sincères admirateurs qui embrasse vos mains.

A.R.¹⁰¹

⁹⁷ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, p.112.

⁹⁸ Cfr. Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁹ Jacques Cassar, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰ Jacques Cassar, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰¹ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, pp. 137-138.

Nel 1905 Camille, sempre più frustrata per le critiche infondate e le pessime condizioni di vita, si ritira dalla vita sociale e artistica. Si rifiuta di partecipare alle esposizioni nei Salon. Le esplosioni di collera e i bruschi cambiamenti d'umore provocano repulsione negli altri. Dominique Bona cita vari medici, secondo i quali i problemi psichici di Camille sarebbero dovuti all'alcolismo. Le sembra molto probabile, che Camille abbia bevuto del vino per scaldarsi nel suo atelier freddissimo o forse per diminuire le angosce. Comunque, non esistono prove che Camille fosse alcolista.¹⁰² La solitudine rinforza i problemi psichici di Camille, che soffre di megalomania e di paranoia. Teme di essere avvelenata dalla sorella Louise e da Rodin, che presume invidioso della sua creatività artistica, e cerca di affrontare l'angoscia con l'ironia, il sarcasmo e l'orgoglio. Quando la giornalista Mary Léopold-Lacour la vuole intervistare per il giornale femminista *La Fronde*, Camille rifiuta, perché non le piace essere associata a Rodin. Camille invia nel 1907 alcune lettere dal tono aggressivo al ministro delle Belle Arti. In una di queste lettere la scultrice accusa Rodin di aver rubato oggetti dal Musée du Louvre:

Je profite de l'occasion pour vous dire que je connais l'auteur de tous les vols et déprédations commis au Louvre. Il n'y en a qu'un : il paie des pauvres gens pour faire cette besogne ; après les objets reviennent chez lui ; il en a des quantités [...].¹⁰³

Il giornalista Henry Asselin, che va a trovare Camille su consiglio di Eugène Blot, si ricorda anni dopo quanto era rimasto colpito dal suo cambiamento. Offre una descrizione molto precisa della scultrice quarentenne in preda della follia:

[...] elle avait alors quarante ans ... Mais elle en paraissait cinquante. ..L'extrême négligence de son vêtement et de son maintien, l'absence totale de coquetterie, un teint mat, fané, des rides précoces, soulignaient une sorte de déchéance physique... Cependant il n'y avait pas trace d'abattement dans cette femme active et charmante... Ses grands yeux foncés, ombrés, auréoles de noir, n'avaient rien perdu de leur beauté, ni son regard d'un éclat troublant, presque gênant parfois. Car il était l'expression directe d'une franchise entière, absolue...¹⁰⁴

Anche Paul, quando ritorna dall'estero, rimane sconcertato per la fragilità, le ansie e lo stato psicotico della sorella. Fra il 1905 e il 1910 Camille distrugge molte statue e sculture, fra cui *Persée et la Gorgone* (creata nel 1902). Secondo la Bona questa furia distruttiva è una forma di automutilazione, intesa a superare il dolore.¹⁰⁵

IV. 3. La senilità (1909-1943)

Il 2 marzo 1913 muore Louis Prosper Claudel, l'unica persona che si sia sempre opposto all'idea della famiglia di far ricoverare Camille. Il 5 marzo Paul e sua madre ottengono il desiderato certificato medico del dott. Michaux. Il medico dichiara che lo stato psichico Camille rende necessario il suo immediato ricovero in un sanatorio. Il 10 marzo 1913 Camille viene portata in ambulanza all'ospedale psichiatrico di Ville-Evrard. In una

¹⁰² Dominique Bona, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰³ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁴ Jacques Cassar, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁵ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 239.

lettera di Camille, datata 14 Marzo 1913, indirizzata ad una “mademoiselle” innominata, viene descritto l’avvenimento brutale. La scultrice è convinta che si tratta della vendetta di Rodin:

Lundi dernier 2 forcenés sont entrés chez moi, quai Bourbon, m’ont saisi par les coudes et mon lancée par la fenêtre de mon appartement dans une automobile qui m’a conduite dans une maison de fous. J’ignore mon adresse si vous pouviez le trouver vous me le direz. C’est Rodin qui se venge et qui veut mettre la main sur mon atelier. Si vous pouviez aller faire un tour à mon appartement pour voir ce qui se passe vous me le direz. Ils ont imaginé de faire nettoyer mon appartement pour avoir un prétexte de fouiller partout. Si vous pouviez aller voir vous me feriez plaisir.¹⁰⁶

Gli psichiatri Truelle e Lacoste constatano che Camille soffre di *dementia paranoides*. Louise e Paul, invitati dal medico Truelle a fornire ulteriori informazioni della paziente, affermano di vedere nella relazione clandestina con Rodin la causa principale delle sue sofferenze e ansie. La madre settantenne firma la dichiarazione medica finale con cui viene legalizzato l’internamento di Camille nell’ospedale psichiatrico di Ville-Evrard. Nel 1914 Camille viene trasferita all’istituto di Montdevergues nel sud della Francia, dove resterà per trent’anni fino alla morte nel 1943.

L’internamento della scultrice suscita molte critiche nella stampa. Nell’estate del 1913 la rivista *L’Art Decoratif* presta attenzione alle opere di Camille Claudel con un saggio di Paul, *Camille statuaire*, che loda l’arte di sua sorella. La redazione della rivista si meraviglia del fatto che un’artista dotata come Camille si trovi in un manicomio, il che provoca scandalo. Paul Vibert, giornalista della rivista politica *Le Grand National*, critica l’articolo numero 8 della legge francese, che rende possibile disfarsi di una persona scomoda, facendola rinchiudere in un manicomio. Vibert suggerisce che Paul e Louise Claudel si siano resi colpevoli dell’internamento involontario di Camille. La famiglia Claudel decide di ignorare le critiche.

Camille scrive molte lettere a sua madre, a Paul ed ai suoi amici, piene di informazioni sulla sua vita nel manicomio. Anne Delbee comincia molti capitoli del suo volume con frammenti delle sue epistole.¹⁰⁷ Camille, internata nella terza classe, passa i giorni riflettendo seduta sulla sedia o camminando su e giù nella sua camera o nel giardino. Non ha legami con altre persone, perché è diffidente nei confronti di tutti. Teme continuamente di essere avvelenata, per cui mangia solo patate e uova preparate da lei stessa. D’inverno fa molto freddo, perché manca il riscaldamento nell’istituto, che assomiglia ad una prigione. Louise Claudel, che desidera difendere ad ogni costo la reputazione della famiglia contro i pettegolezzi, è contraria a qualsiasi contatto con la figlia. Quando i medici, notando un miglioramento nello stato psichico di Camille, propongono di farla ritornare a casa, Louise rifiuta per lettera (datata 20 ottobre 1915), indirizzata al direttore dell’istituto di Montdevergies:

¹⁰⁶ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰⁷ Le lettere sono conservate in vari archivi come *les Archives du Musée Rodin*, *les Archives nationales*, *les Archives départementales du Vaucluse e des Vosges*, *les Archives de l’hôpital de Ville-Evrard* e *de l’hôpital de Montdevergues*. Altri documenti sono stati consegnati ad associazioni come *la Société des manuscrits des auteurs français* e *la Société nationale des beaux arts* oppure sono conservati in collezioni private.

Je ne veux à aucun prix la retirer de chez vous [...]. Je ne vais pas la changer d'établissement tous les 6 mois et quand à la prendre avec moi ou la remettre chez elle, comme étais autre fois, jamais, jamais. J'ai 75 ans, je ne puis me charger d'une fille qui a les idées les plus extravagantes, qui est remplie de mauvaises intentions à notre égard, qui nous déteste qui est toute prête à nous faire tout le mal qu'elle pourra ¹⁰⁸

In una lettera alla madre, datata 2 febbraio 1927, Camille si lamenta dell'estremo freddo e dell'alimentazione squilibrata, fonte di malattie. La ringrazia per gli indumenti molto utili, ma è molto delusa per l'ennesimo rifiuto di Louise di raccogliere la figlia a casa sua:

J'ai beaucoup tardé à t'écrire car il a fait tellement froid que je ne pouvais plus me tenir debout. Pour écrire je ne puis me mettre dans la salle où se trouve le monde où brulotte un méchant petit feu, c'est un vacarme de tous les diables. Je suis forcée de me mettre dans ma chambre au second où il fait tellement glacial que j'ai l'onglée, mes droits tremblent et ne peuvent tenir la plume. Je ne me suis pas réchauffée de tout l'hiver je suis glacée jusqu'aux os, coupée en deux par froid. [...] Je vous ai déjà dit plusieurs fois que les premières classes étaient les plus malheureuses. D'abord leur salle à manger est dans le courant d'air, [...] elles ont toujours la dysenterie d'un bout de l'année à l'autre, ce qui n'est pas signe que la nourriture est bonne. [...] Tu est bien dure de me refuser un asile a Villeneuve. Je ne ferais pas de scandale comme tu le crois [...] J'ai reçu le chapeau, il va bien, le manteau, il fait bien l'affaire, les bas, ils sont admirables, et le reste de ce que tu m'as envoyé. ¹⁰⁹

Camille non viene mai visitata né dalla madre né dalla sorella né da Rodin, che si limita a inviarle dei soldi per migliorare la sua situazione. Grazie al diario di Paul sappiamo che egli visita sua sorella solo quattordici volte, durante i trent'anni di reclusione. Non ha mai cercato di terminare l'isolamento di Camille. ¹¹⁰ L'amica inglese Jessi Lipscomb visita Camille due volte, nel 1924 e nel 1929, in compagnia del marito, che fa alcune fotografie. Su una foto figurano le due amiche, su un'altra vediamo Camille con un cappello seduta su una sedia.

Louise Athanaïs Claudel muore nel 1929 a Ville Neuve, sua figlia Louise muore pochi anni dopo nel 1935. Il 19 ottobre 1943 Camille muore a settantannove anni in seguito ad un'emorragia cerebrale. La scultrice viene sepolta in una tomba anonima, con una croce che porta il numero 1943-392, al cimitero di Montfavet presso la clinica. Suo fratello Paul, invece, morto nel 1955, viene sepolto con funerali di stato.

Dominique Bona dubita della necessità dell'internamento di Camille nel manicomio. La studiosa critica la famiglia Claudel, che in questo modo ha voluto liberarsi della figlia anticonformista, decadente, sfrenata. La reclusione di Camille Claudel rappresenta, infatti, la vittoria dell'ordine e della ragione della società patriarcale sul 'disordine' e sulla 'follia' dell'individuo disadattato. ¹¹¹ Per dimostrare quanto si rispecchi la norma patriarcale nella valutazione di Paul della carriera scultorea della sorella, la studiosa cita una delle interviste rilasciate dal poeta per la radio nel 1953, raccolte dal giornalista Jean Amrouche in *Mémoires improvisés de Paul Claudel* (1954). Paul paragona il proprio successo al fallimento di Camille, le cui dote artistiche non hanno servito a nulla: ¹¹²

J. A. – “ Vous m'avez dit, à propos de la vocation de l'artiste, que vous étiez comme frappé de terreur quand vous voyez chez un enfant les premier signes de la vocation artistique. C'était à propos de votre sœur que vous me le disiez [...] ? ”.

¹⁰⁸ Reine Marie Paris, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁹ Anne Riviere e Bruno Gaudichon, *op. cit.*, pp. 284-285.

¹¹⁰ Dominique Bona, *op. cit.*, pp. 368-369.

¹¹¹ Dominique Bona, *op. cit.*, p. 261, la traduzione è mia.

¹¹² Dominique Bona, *op. cit.*, p. 367.

P. C. – “ De ma sœur Camille ! Ah c’est un sujet terriblement triste et dont il m’est difficile de parler, précisément a cause de cette blessure qu’offre le spectacle de cette personnalité magnifique et de l’échec qui a flétri son existence. [...] ma sœur Camille avait une beauté extraordinaire, de plus une énergie, une imagination, une volonté tout à fait exceptionnelles. Et tous ces dons superbes n’ont servi à rien : après une vie extrêmement douloureuse, elle a abouti à un échec complet. C’est justement une vocation un peu différente de la mienne : moi, j’ai abouti à un résultat, elle, n’a abouti à rien”.¹¹³

Paul Claudel sottolinea nel saggio *Ma sœur Camille* l’imparità fra l’uomo e la donna per quanto riguarda il mestiere di scultore:

Le métier de sculpteur est pour un homme une espèce de défi perpétuel au bon sens, il est pour une femme isolée et pour une femme avec le tempérament de ma sœur une pur impossibilité.¹¹⁴

¹¹³ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, a cura di Jean Amrouche, Paris, Gallimard, 1954, p. 332.

¹¹⁴ Paul Claudel, *Ma sœur Camille*, in Id. *Œuvres en prose*, pp. 276-28: p. 280.

Conclusion

Dacia Maraini offre nel suo dramma un'immagine concreta e sensibile di Camille Claudel. La scrittrice dimostra che diversi fattori hanno portato alla malasorte della scultrice: l'educazione repressiva, la maternità negata, l'amore infelice di Rodin, il disconoscimento del suo talento. Il confronto con le biografie della scultrice permette di individuare alcune notevoli omissioni, aggiunte e cambiamenti nell'opera della Maraini, che elenco punto per punto.

1. Mancano le relazioni di Camille con la sorella Louise e con l'amica Jessi Lipscomb. L'omissione mi sembra collegata con la mancanza del tema della sorellanza nelle opere della Maraini, che tende a dare più rilievo alla relazione problematica fra l'uomo e la donna.
2. È messo in risalto il rapporto ambiguo con la madre, che è amato e odiato nello stesso tempo. Nel dramma della Maraini Louise visita Camille nel manicomio. Si tratta di un incontro doloroso e imbarazzante fra madre e figlia. L'identificazione mancata con la madre appare anche nell'atteggiamento ambiguo di Camille per quanto riguarda la maternità. All'inizio rifiuta di diventare madre, ma dopo l'aborto la maternità diventa un'ossessione.
3. Un ruolo importante è assegnato a Michel, l'assistente di Rodin, che non è menzionato nelle biografie. È l'amico di Camille, che la visita anche nel manicomio. Michel è il portavoce della critica di Rodin da parte della Maraini: Rodin non solo è un donnaiuolo, ma sfrutta anche spudoratamente il talento di Camille.
4. Diminuito è il ruolo di Claude Debussy, rappresentato non come l'amante ma come l'amico di Camille, grande ammiratore delle sue opere.
5. Predominante è la relazione di Camille con Paul, con cui si identifica per la vocazione artistica. La differenza del destino della scultrice rispetto a quello di suo fratello dimostra quanto sia difficile per una donna entrare nel mondo artistico. Mentre Camille deve superare molti ostacoli per sviluppare il proprio talento e non viene mai stimata come scultrice durante la sua vita, Paul ha tutte le possibilità di sublimare le sue frustrazioni nella poesia e riesce a diventare un famoso poeta. La critica della cultura dominata dall'uomo appare spesso nelle opere della Maraini ed è tipica della letteratura femminile. Paul finisce per tradire Camille, perché è ritenuto responsabile del suo internamento.
6. Rodin svolge un ruolo importante nel dramma, perché è il narratore. Più volte accusa se stesso di egoismo e di viltà, ma ammette anche di aver amato tanto Camille. La relazione fra Camille e Rodin è rappresentata in varie scene, in cui si amano. In contrasto con le biografie, nel dramma della Maraini Rodin è ritenuto responsabile non solo dell'aborto ma anche della psicosi di Camille.
7. Il dramma presta molta attenzione alla follia di Camille, che per rancore distrugge le sue opere. Molte scene si svolgono nell'ambiente orribile del manicomio. La Maraini denuncia

indirettamente il modo disumano, in cui viene trattata una donna fragile, inerme, abbandonata da tutti e privata della sua creatività.

Bibliografia

Opere

Maraini, Dacia, *Fare teatro 1966-2000*, vol. II, Milano, Rizzoli, 2000.

Biografie

Ayral-Clause, Odyle, *Camille Claudel a life*, New York, Harry N. Abrahams, Inc. Publishers, 2002.

Bona, Dominique, *Camille & Paul, de Passie van Claudel*, Breda, De Geus, 2008, traduzione olandese di Marianne Gaasbeek (tit. org: *Camille & Paul, La Passion Claudel*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006).

Delbee, Anne, *Camille Claudel een vrouw*, Breda, De Geus, 1989, traduzione olandese di Michel Perguy (tit. org: *Camille Claudel une Femme*, Paris, Presse de la Résistance, 1982).

Paris, Reine Marie, *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 1984.

Articoli

Anderlini, Serena, et al., *Interview: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine*, "Diacritics", 21, 1991, pp. 148-160.

Casteels, Karen, *De Vrouwelijke Stemmen van Dacia Maraini*, "Kreatief", 29, 1995, pp.107-112.

Del Fattore Olson, Antonella, *Dacia Maraini e la Problematica femminile nel Laboratorio teatrale di Italiano*, "Italica", 81, pp. 521-524.

Kristeva, Julie, e Boucquey, Eliane, *Produktivität der Frau*, "Alternative", 108, 1976, pp. 166-172.

Mitchell, Tony, *Scrittura femminile. Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, "Theatre Journal", vol. 42, no. 3, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990, pp. 332-349.

Morhardt, Mathias, *Melle Camille Claudel*, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, pp. 455-497.

Mosconi, Nicole, *Henry Marion et l'égalité dans la différence*, "Le Télémaque", 41, 2012, pp. 13-150.

Studi

Bergh, van den, Hans, *Teksten voor toeschouwers. Inleiding in de dramatheorie*, Muiderberg, Coutinho, 1983, pp. 25-33.

Cassar, Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.

Chesler, Phyllis, *Woman and Madness*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Claudel, Paul, *Mémoires Improvisés*, a cura di Jean Amrouche, Paris, Gallimard, 1954.

Claudel, Paul, *Œuvres en prose*, a cura di Jacques Petit e Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965.

Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkley, University of California Press, 1999.

Gorp van, Hans, *Lexicon van Literaire termen*, Groningen, Wolters-Noordhof, 1991.

Gubar, Susan, e Gibert, Sandra, M., *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary imagination*, London, Yale University Press, 1980.

Haegen van den, Rina, *In het Spoor van Sexuele Differentie*, Nijmegen, Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1989.

Heijkant, Marie-José, *Dacia Maraini*, in *Italiaanse Literatuur na 1900*, a cura di B. van den Bossche & F. Mussara, Leuven, Peeters, 2004, pp. 259-276.

Holmes, Diana, e Tarr, Carrie, *A "Belle Époque?": Women in French Society and Culture, 1890-1914*, New York, Berghahn Books, 2007.

Irigaray, Luce, *Ce Sexe qui n'est pas Un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

Lonzi Carla, *Manifesto di Rivolta femminile. Sputiamo su Hegel la donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Rivolta Femminile, 1973, pp. 11-18.

Marion, Henry, *Psychologie de la femme*, Paris, Colin, 1900.

Mitchell, Juliet, *Woman's Estate*, New York, Panthenon Books, 1971.

Nochlin, Linda, *Why have there been no Great Women Artists. Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1989.

Nozzoli, Anna, *Tabù e Coscienza. La Condizione femminile nella Letteratura femminile italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 147-169.

Pallotta, Augustus, *Dacia Maraini in Italian Novelists Since World War II 1965-1995*, Detroit, Gale Research, 1999, pp. 189-200.

Pasolini, Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo Teatro*, in *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 2481-2500.

Porter Abbott, H., *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Riviere, Anne, e Gaudichon, Bruno, *Camille Claudel Corrispondance*, Paris, Gallimard, 2003.

Standen, Alex, *Telling Lives, Staging Silences: Dacia Maraini's "biographical" Theatre in Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, a cura di Virginia Pichietti e Laura A. Salsini, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 153-174.

Wood Sharon, *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame, and Dacia Maraini*, in *Women in European Theatre*, a cura di Elizabeth Woodrough, Oxford, Intellect Books Ltd., 1995, pp. 85-94.