



Bouguereau.jpg
William Adolphe Bouguereau
Baignante, 1864
olio su tela, cm 166 x 102
Gand, Museum voor Schone Kunsten

Se fino al Settecento le modelle erano ritratte in travestimenti idealizzanti, corpi disincarnati e sublimati nella dimensione astratta del mito, ora nel nuovo secolo l'eros dichiara il suo intento voyeuristico. Le meravigliose creature di Watteau, Boucher, Fragonard, nudi allusivi pieni di grazia e sensualità, avevano invaso i vari Salons e deliziato lo sguardo maschile con una pittura ammiccante che nell'Ottocento è ormai esplicita e scevra di messaggi allegorici. Scene di boudoirs, eden fioriti di ninfe e bagnanti, corpi luminosi e allettanti, nudi e lascivi, vengono offerti al desiderio maschile (e alle loro collezioni riservate) da artisti affetti da quello che un critico dell'epoca definì con fulminante ironia "priapismo del disegno".

A Parigi le famose cocottes che avevano posato per Cabanel e Bouguereau, andavano al Salon con il codazzo degli ammiratori per mostrare la loro trionfante bellezza ritratta in questi splendidi nudi. E i parigini a loro volta vi andavano, accompagnati da mogli affatto consapevoli e curiose, per vedere le famose cortigiane di cui potevano anche avere conosciuto le grazie, odalische succose e sensuali ritratte in veste di Galatea, Venere, Diana tra volute di trine e fiori. Le *Mémoires* dei fratelli Goncourt ne sono una piccante cronaca, con nomi e cognomi, tanto che per decenni saranno censurate. D'altronde, la questione del rapporto dell'artista con la donna, nell'arte, resta legata a lungo al pettegolezzo e al vanto maschile.

Tra le immagini ormai esauste della tradizione, repertori di scene storiche e mitiche già pronte per l'uso, si fa largo la contemporaneità caotica e vitale, consegnando l'arte alla modernità. La cosa nuova è che si comincia a presentare la modella come **donna reale**, in scene di vita attuali e senza camuffamenti. Eduard Manet e Emile Zola trovano reciproca ispirazione dedicando a "Nanà", l'uno un ritratto e l'altro l'omonimo racconto. Nanà era una famosa danzatrice e mantenuta della società parigina del secondo impero, di quel *demi-monde* che faceva da cerniera tra la bohème degli artisti e l'alta società dei piaceri. Un mondo complesso in cui si sviluppa la rivoluzionaria frattura nella storia dell'arte e che inaugura l'epoca moderna delle avanguardie. Le varie Mimì facevano la spola tra gli artisti pompier e gli spiantati impressionisti, e non di rado condividevano con questi una vita di fame e di eccitanti trasgressioni. Degas passava ore a deliziarsi tra i *petits-rats*, le ballerine dell'Opera, e ne raffigurava le acerbe delizie ma ritraeva anche prostitute al bagno nella tinozza di rame, in abluzioni di povera quotidianità. Gli ateliers accoglievano in allegre riunioni modelle e cocottes, semplici sartine e stiratrici, celebri artiste del *vaudeville* e dell'operetta, ma anche allieve figlie della borghesia, letterati e poeti, in un inedito milieu di stimolanti discussioni artistiche. Donne libere si legano agli artisti, vivono la loro bohème, ne sono custodi e ispiratrici, affascinate dalla loro ricerca tra passioni, tradimenti e abbandoni, alcol e oppio. Tra gli artisti e le loro compagne si crea un rapporto nuovo, più aperto e meno ipocrita, sodale nell'avventurosa ricerca di nuovi linguaggi visivi e di valori sociali che scandalizzavano i ben pensanti. Il nuovo artista persegue una moralizzazione della propria ispirazione laddove indica senza ipocrisia l'oggetto della propria arte e il proprio desiderio di lei.

La donna reale viene elevata ad una dignità inedita, si potrebbe dire onorata per quello che è, quasi sacralizzata, come è stato fatto da Manet con *Olympia* e che tanto ha scandalizzato i parigini. L'affascinante Manet, sul crinale di una divaricazione epocale, fu cooptato, anche se neghittoso, nella nuova compagine impressionista. Si pensi che il suo rivale diretto era Cabanel. L'acquatica Venere di Cabanel dalle carni eburnee che nasce splendente di promesse sensuali dalle onde tra uno svolazzo di amorini, *versus* la terrena Olympia, nel suo letto di bella prostituta in una profferta da antesignana e seria Gradisca. Sembra di sentirne il profumo di cipria, ma ai contemporanei sembrò rozza, persino sporca. Chissà se la modella era la stessa? Stesso anno di esecuzione 1863, ma fra loro una frattura epocale si era aperta, guardare le due immagini per credere.



Alexandre Cabanel, *La nascita di Venere*, 1863. Musée d'Orsay, Parigi



Eduard Manet, *Olympia*, 1863. Musée d'Orsay, Parigi

Cabanel e tutti gli altri, osannati dal pubblico e dalla critica, ben presto furono dimenticati senza pietà e relegati nei magazzini dei musei. L'arte andava altrove. La trasformazione del mondo artistico era inarrestabile e quando *Olympia* fu esposta al Louvre si disse con grande scandalo che una prostituta era al Louvre!. Oggi forse sfugge il valore rivoluzionario di questa dedica che gli artisti vollero fare alle loro compagne ispiratrici. Il mondo dell'arte era davvero cambiato ed era manifesta la prossimità della donna al processo artistico.

Ma chi era *Olympia* che ci guarda invitante in una sfrontata posizione frontale? Si chiamava Victorine Meurent, era una modella professionista e anche altro, secondo la fortuna, e divenne l'amante di Manet. E' ritratta nuda anche in *Colazione sull'erba* e in una decina di altre opere. Tra le modelle di Manet c'era poi Mèry Laurent, cortigiana famosa e devota ammiratrice del pittore, con cui condivise letto e amici-amanti, tra cui Mallarmé. Qualche altro nome? Jeanne de Marsy, modella de *La primavera*, e poi la stravagante mondana Nina de Callias e la bella Suzòn, la cameriera del *Bar delle Folies-Bergère*. Furono sue modelle e amanti, e naturalmente con doppia tariffa, anche le varie Isabelle, Claire, Marguerite, Ellen. E tra le allieve, la talentuosa Eva Gonzales e soprattutto l'eccellente artista e poi cognata Berthe Morisot, di un altro ceto, di un'altra classe rispetto alle modelle. Manet era molto amato e amava in modo ardente. Essendosi sbarazzato della ipocrita convenzione accademica, le sue donne non sono ritratte come dee di un improbabile olimpo, ma sono *le sue dee* di ogni giorno ed ogni pennellata è una carezza di trepidante devozione amorosa.

L'artista elabora intensamente questa trasformazione coi propri mezzi espressivi, ma sarà necessaria una mediazione intellettuale, perché la frattura con la tradizione è drammatica e definitiva. Occorre approfondire, sondare l'esperienza estetica. Letterati e poeti in veste di critici si occuperanno della nuova pittura. Aveva cominciato Diderot nelle sue deambulanti passeggiate per i Salons a macinare umorali pensieri di quadro in quadro. Come farà Baudelaire con i suoi saggi dedicati ai vari Salons, dove dava appuntamenti clandestini alle donne: "Non c'è posto a Parigi dove si possa chiacchierare meglio che al Louvre: è riscaldato, si può rimanere in attesa senza annoiarsi, e d'altra parte per una donna è il luogo d'incontro più decente" (R. Calasso, *La folie Baudelaire*). Come sarà sottolineato da Balzac ne "*Il capolavoro sconosciuto*", documento intrigante e vero rompicapo sulla meditazione in forma pittorica che l'artista opera sul suo modello e sul proprio desiderio di possesso. Nel racconto, il vecchio maestro Frenhofer, richiesto di lasciare vedere l'opera segreta a cui ha dedicato dieci anni di lavoro, si infuria. "Come! Mostrare la mia creatura, la mia sposa? Strappare il velo con cui ho castamente rivestito la mia felicità? Ma sarebbe un'orribile prostituzione! Sono ormai dieci anni che vivo con quella donna. Ella è mia, soltanto mia. Mi ama. Non mi ha forse sorriso ad ogni pennellata che le ho dato? Ha un'anima, l'anima che io le ho donato. Arrossirebbe se occhi che non fossero i miei si fissassero su di lei. ... Possediamo forse le modelle di Raffaello, l'Angelica dell'Ariosto, la Beatrice di Dante? No! Ne vediamo solamente le immagini! Ebbene, l'opera che custodisco lassù sotto chiave, è un'eccezione nella nostra arte; non è una tela, è una donna! Una donna con cui io piango, rido, discorro e penso. Vuoi forse che io improvvisamente abbandoni la felicità di dieci anni come si butta via un abito? Che cessi improvvisamente d'essere padre, amante e Dio? Quella donna non è una creatura, è una creazione." Ma, a quel punto, drammaticamente, agli occhi di chi infine guarda il quadro si presenta solo un ammasso confuso di colore, tranne un piede in un angolo dipinto con una finezza ineguagliabile, unico segno vivo salvato dalla follia creatrice e distruttrice del pittore.

Celare la Donna! Donne dotate di eccentricità, genio, disobbedienza, generosità, tragica grazia, sono state nascoste e dimenticate a lungo. E a lungo è stata ignorata la loro ricchezza straordinaria se, come osserva Lea Vergine nella sua fondamentale ricerca su *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940* (1980), ne è stata trattenuta memoria solo come appendice del compagno artista maschio, come suo alter Ego e come proiezione del desiderio.

Cézanne era rimasto folgorato dal racconto di Balzac, era lui Frenhofer, andava dicendo a tutti, era suo quel percorso creativo tormentato dalla frammentazione e dissoluzione sulla tela della sua idea di donna, irrappresentabile nella sua essenza mentale e nella sublime bellezza sensuale. Ma sarà con Picasso, che volle identificarsi col personaggio fino ad abitare in quella stessa casa di rue des Grands-Augustins dove viveva Frenhofer, che il tema verrà ripreso in forme di una

potenza e genialità espressiva sconvolgenti in cui l'artista trasfigurerà non solo la modella ma il suo stesso potente desiderio di lei. Si pensi al Minotauro che ghermisce Arianna, metafora di una voracità possessiva soggiogante che caratterizzerà il rapporto dell'Artista con le donne della sua vita.

Gli artisti si rendono conto che attraverso l'opera passa qualcosa che è intimo e segreto, particolarmente nel ritratto dove è custodito il *rapporto con il proprio oggetto d'amore*. L'acuta sensibilità artistica ne sa cogliere profonde verità. Attraverso la libertà espressiva libera dai canoni della tradizione via via conquistata, si fa strada nell'artista anche l'espressione di una visione personale che lavora sull'opera il segno della propria perturbante realtà psichica. I ritratti sono anche autoritratti, sono una elaborazione e rappresentazione del lavoro inconscio dell'artista di fronte a se stesso.

(Al tema del rapporto tra l'artista e la modella è stata dedicata recentemente una serie di contributi presso il centro culturale Percorsi Estravaganti di Rimini, a cura di Sara Ugolini e Sara Polidori)