

un'artista ebrea berlinese

SALOMON

Edito da Castelvechi, Vita? o Teatro?, il fluviale racconto figurato (tempere e testi) con cui Charlotte Salomon, poi morta a Auschwitz, mette in scena, in terza persona, il suo tragico destino

Charlotte Salomon, *Jealous Charlotte, da Leben? oder Theater?*, 1941-'42, Jewish Historical Museum/Charlotte Salomon Foundation, Amsterdam; in foto, l'artista a lavoro

Storyboard del dolore in espansioni colorate

di **GIORGIO VILLANI**

Allorché nel 1947 vennero consegnati ai genitori Albert e Paula Salomon dall'amabile signora Ottilie Moore, che li aveva scrupolosamente conservati nella sua casa di Villefranche-sur-Mer, i quasi mille fogli di tempera, testi e dipinti dei quali è composta *Vita? o Teatro? Un Singspiel*, summa della vita e dell'arte di Charlotte Salomon, stavano ancora racchiusi in un voluminoso pacchetto. Possiamo immaginare lo stupore dei due anziani coniugi innanzi a un'opera che critica attenti e scrupolosamente ancora oggi a definire, chiamando in causa ora le miniature medievali, ora il moderno *graphic novel*: una mole cospicua di tavole dai colori rutilanti e accesi, che ricordavano i *Fauves*, accompagnate da fogli di carta velina, e un'altrettanto grande nella quale i testi erano direttamente scritti sulle tempera.

Testi e tempera contenevano il racconto, rivissuto in terza persona, dell'intera vita di Charlotte, dall'infanzia berlinese agli ultimi giorni che trascorse in casa della Moore, prima di venire riconosciuta come ebrea e deportata ad Auschwitz. Di questi fogli, tuttavia, ancora prima del palpito luminoso dell'arte, i Salomon dovettero sentire il contenuto intimo al punto che preferirono non divulgarli, limitandosi a suddividerli in cinque scatole foderate di lino rosso, di quelle che si usavano, appunto, per raccogliere lettere, fotografie e altro genere di privati cimeli, e riporle in un armadio, dove rimasero per più di dieci anni.

Nel 1959 decisero, infine, di mostrarne il contenuto a Willem Sandberg, direttore del museo municipale di Amsterdam, il quale affidò a Ad Petersen il compito di organizzare la prima mostra su Charlotte Salomon, che venne inaugurata nel febbraio del 1961. Di lì a poco i suoi disegni furono esposti a Lorciano e in Israele. Una delle sue estimatrici, Ruth Liepman, che aveva visto la mostra a Amsterdam, si impegnò a pubblicare, in un torno di pochi anni, una selezione di *Vita? o Teatro?*; in questa versione condensata il racconto di Charlotte circolò per l'Europa, fino al grande volume del 1981 *Charlotte Salomon, Leben oder Theater? Ein Autobiographisches Singspiel in 769 Bildern*, voluto dall'editore Gary Schwartz. L'edizione presentata adesso da Castelvechi è la prima integrale italiana dell'opera della Salomon: *Vita? o Teatro?* (pp. 818, € 150,00).

L'artista era nata a Berlino nel 1917. Se fosse stata l'eroina di una tragedia antica, un'Elettra o un'Antigone diciamo, invece che l'unica figlia di un medico e di una colta e irrequieta esponente della borghesia tedesca, all'origine della sua stirpe si

sarebbero dovute immaginare empietà favolose. Il ramo materno di Charlotte, infatti, venne segnato da una lunga catena di suicidi: prima quello della zia, poi della madre e, infine, della nonna, che si tolse la vita gettandosi dalla finestra allo scoppio della seconda guerra mondiale. Quando scelse la definizione musicale di *Singspiel* per la sua opera, Charlotte dovette pensare anche ai ricorsi che avevano connesso, come dei leit-motiv, la tragica partitura della sua vita, fino a farle assumere quella limpida e inequivocabile unità che è tipica di ogni destino.

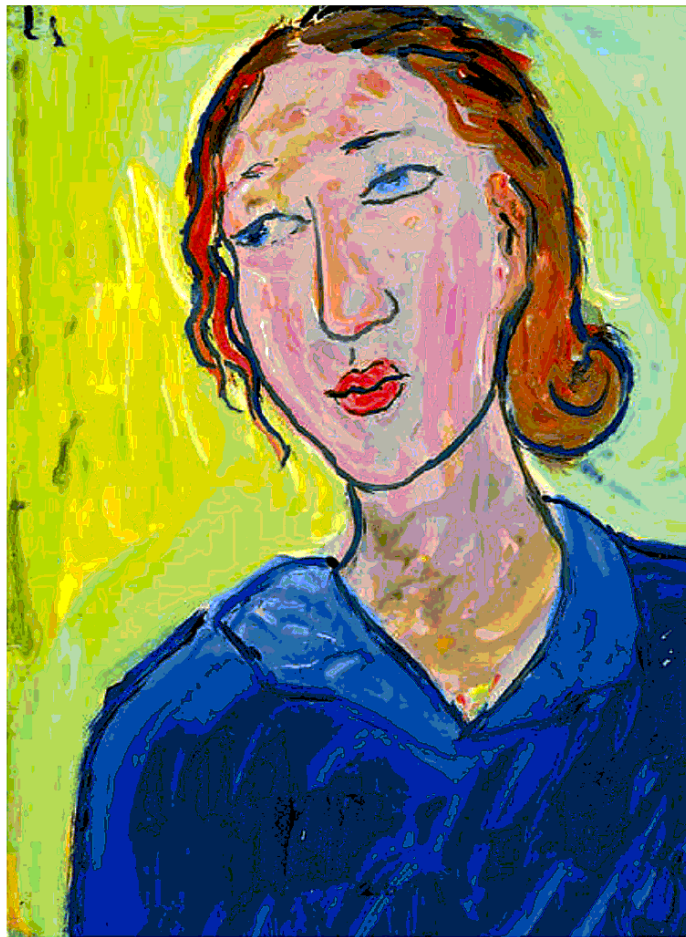
La sua infanzia, si è detto, trascorse a Berlino. La madre era una soprano dilettante che si esibiva talora in una cerchia di pochi intimi, alla piccola Charlotte era concesso accompagnarla al pianoforte; in uno dei fogli che si succedono alle tempera di *Vita? o Teatro?* leggiamo: «La mamma sedeva al piano e intonava *Stille Nacht, Heilige Nacht* oppure *Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen*, papà e i nonni si univano a lei e così Charlotte, Minna e Augusta che stavano accan-

to all'albero splendidamente addobbato da Franziska». L'esistenza scorreva quieta in questa soffice atmosfera di *Biedermeier* fuori dal tempo finché Franziska Salomon, afflitta da continue crisi nervose, non pose fine ai suoi giorni. Charlotte rimase allora col padre, che ben presto si risposò con la cantante Paula Lindberg, alla quale la giovane si legò di un affetto morboso. Nelle tavole di *Vita? o Teatro?*, in cui assume il nome di Paulinka Bimbam, la fisionomia della Lindberg ha sempre un non so che di acceso e di rapito, e un vigore dei lineamenti insieme, che la fanno somigliare a Alma Mahler; così come quelli della madre hanno, invece, qualcosa di affilato e di etereo.

L'incontro più importante della sua vita, tuttavia, fu quello con l'insegnante di canto e psicoterapeuta Alfred Wolfsohn (che nel racconto prenderà il nome di Amadeus Daberlohn), le cui idee ebbero una profonda influenza sull'opera dell'artista. «Tutti gli individui – dice Daberlohn in una delle tavole – dovrebbero cercare di universalizzare le proprie



Strana congiuntura: la prima persona a cui i Salomon mostrarono il lavoro della figlia fu il padre di Anna Frank



esperienze», e Charlotte, a un certo punto del racconto, parlando di sé in terza persona, ricorda «una delle massime preferite da Amadeus: amore, conosci prima te stesso per poter amare il tuo prossimo. E ancora, bisogna prima essere entrati in sé, nella propria infanzia, per poter uscire da sé». Charlotte cominciò a comporre *Vita? o Teatro* alla luce di questo insegnamento, quando, per fuggire dal nazismo, si rifugiò in Costa Azzurra.

Nella casa di Villefranche-sur-Mer, dove trascorse quietamente i suoi ultimi giorni, circondata dai fanciulli, come la sua omonima goethiana, capitava che Charlotte si ravvolgesse delicatamente su di sé, a somiglianza di un delicato paguro accartocciato nelle spire della sua conchiglia. Poi, d'un tratto, accadeva che il suo spirito si dilatasse e che le sue delicate ombre interiori sgorgassero violentemente in ritmi e figure. Qualche volta i suoi personaggi fluttuano nel cielo e ricordano i fantocci stregati di Chagall, tal'altra è al cinema che viene fatto di pensare, osservando certo montaggio delle tavole che, come in uno storyboard, sembra rispettare la grammatica del campo-controcampo, oppure organizzarsi come in una *flashback*. Talora, invece, si pensa alle miniature medioevali o ai rosioni o ai portali delle chiese gotiche con le anime dei penitenti costrette a secondare duttilmente le forme architettoniche; alle volte ancora ai calligrammi o ad altro genere di industriosi carmi figurativi i cui testi, come quelli della Salomon, cercano di riflettere le composizioni visive.

Ma la miniatura, il cinema, i calligrammi, l'aria d'opere, tutte codeste forme di espressione artistica, non furono che differenti tentativi della Salomon per oggettivizzarsi, «per poter uscire da sé», secondo la massima del suo Abelardo d'un tempo, Alfred Wolfsohn. Quella sua stessa ricercata fusione fra i linguaggi, tuttavia, che ella volle accentuare disseminando la sua opera di indicazioni musicali, non celava forse, come tutte le ricerche sinestetiche, un desiderio di unità prelogica, di ubbidienza a un indistinto, incommunicabile flusso vitale? Dopo l'espansione colorata, come in un ansito marino, l'anima rifuiva in se stessa, oscillando fra quei due poli che erano l'esperienza interiore, monodica, con quel suo nodo ineffabile di dolore, e la sua rappresentazione plastica, lussureggiante e gioiosa, polifonica. Vita e teatro, appunto.

Non credo che, se la Salomon fosse sopravvissuta, la sua arte sarebbe profondamente mutata. Sebbene l'artista avesse poco più che vent'anni, il suo lavoro non ha nulla di acerbo o incompiuto. Ha qualcosa anzi di uno sforzo massimo, postremo. La violenza della Storia determinò nell'opera della Salomon una maturazione precoce, come accade alla piante nelle annate di inconsueta calura. Era il 1943, quando l'ultimo disegno fu terminato. La sera del 21 settembre Charlotte venne arrestata e condotta a Auschwitz, dove morirà di lì a poco. Per una strana congiuntura, la prima persona alla quale, anni dopo, i Salomon mostreranno le tavole della figlia sarà Otto Frank, un ebreo tedesco rifugiatosi a Amsterdam. Sua figlia si chiamava Anna.

■ VIRIDE ■

Un giardino reale a Torino, con Cornaglia

Andrea Di Salvo

Il succedersi di progetti e interventi che lungo quattro secoli ripetutamente disegnano e reinventano la fisionomia del giardino del Palazzo reale di Torino stratifica e riverbera l'eco delle diverse tappe della più generale evoluzione del gusto nella storia del giardino. Come in un palinsesto in controllo. Dall'impianto all'italiana con cui nasce, insieme ai palazzi dell'antica residenza dei Savoia, quando nel 1563 Torino diviene capitale dello Stato sabauda, al gusto francese per i giardini introdotto a corte da Cristina di Borbone, fino al ridisegno complessivo firmato dall'ormai anziano maestro assoluto André Le Nôtre, e messo in atto intorno al 1697 dal suo collaboratore Antoine de Marne. Su quell'impianto spaziale che sopravvivrà a lungo si innestano raffinate integrazioni barocche in termini di sculture, arredi, fontane, fino alla fase napoleonica e «imperiale» del giardino museo, poi ai progetti di revisione in stile inglese di Pelagio Palagi per Carlo Alberto e, in un eclettismo che tiene assieme ispirazione paesaggistica e revisione neobarocca, fino al giardino formale francese di fine anni ottanta a opera di Marcellino Roda nonché ai vagheggiamenti di un giardino liberty per la principessa Maria Letizia Bonaparte. Della complessità del quadro di innesti di modelli, rivoluzioni tecniche, scambi culturali, come della circolazione di specialisti, amatori, piante nelle diverse fasi storiche della vita del giardino rende ora misura e proporzione il volume a cura di Paolo Cornaglia *Il giardino del Palazzo Reale di Torino (1563-1915)*, in collaborazione con i Musei reali di Torino (Olshki, pp. 236, € 60,00). Enucleando snodi storiografici, ritessuti nella cartografia del quadro sinottico delle trasformazioni al 1915, aspetti qualificanti, come ornamenti, arredi, giochi d'acqua, specificità botaniche, valenze e usi del giardino, fino alla sua disarticolazione con il taglio imposto dalle urbanizzazioni novecentesche e alle aperture invece al passeggio – dalle prove di secondo Settecento a quelle domenicali di Carlo Alberto nel 1838 –, e al suo farsi parco pubblico, e ora, con la nascita nel 2014 dei Musei reali, giardino del museo.