

Bruna Donatelli*

*Il gesto tenace e sovversivo delle donne.
Séverine e i lavis di Colette Deblé*

Quando ho incontrato per la prima volta Dora, mi ha subito colpito il suo sguardo schietto e il suo sorriso rassicurante. Con il tempo ho potuto apprezzarne le rare doti di onestà intellettuale e di solidarietà umana, supportate da un tratto elegante e da un comportamento etico mai esitante. È dunque con entusiasmo che ho accettato di contribuire al volume in suo onore con un articolo che nasce dall'incontro tra due donne che – per motivi diversi – me la evocano. La prima è Caroline Rémy Guebhard, meglio nota con lo pseudonimo di Séverine, pioniera del giornalismo femminile francese, vissuta tra la seconda metà del XIX secolo e il primo trentennio del XX secolo, un'epoca ancora segnata da sessismo che non concedeva grande spazio alle donne. L'altra è Colette Deblé, artista contemporanea di fama internazionale che, intervenendo su modelli iconici della raffigurazione femminile nell'arte¹, si dedica a restituirne l'essenza originaria tramite la tecnica del *lavis*, sottraendo tutto ciò che è proprio dello sguardo dell'artista, in genere uno sguardo al maschile, mantenendo però di quei ritratti un gesto, una postura e soprattutto i contorni.

L'incontro tra queste due protagoniste del passato e del presente, ognuna per i propri ambiti di appartenenza, avviene grazie a Isabelle Longis Rome, magistrata, ex ministra delegata del governo Borne², Presidente dell'associazione Paroles et Femmes en Picardie, e curatrice della prima esposizione su Séverine (Séverine: une femme, la liberté

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ Tra le varie raffigurazioni iconiche del passato, Colette Deblé si interessa soprattutto a quelle di Eva, della Sfinge, di Medea, di Giuditta, delle donne mitologiche dei cortei orgiastici e, in epoche più moderne, ai ritratti femminili di Rubens, Raffaello e Courbet.

² Isabelle Rome è stata Ministre déléguée auprès de la Première ministre, chargée de l'Égalité entre les femmes et les hommes, de la Diversité et de l'Égalité des chances dal 4 luglio 2022 al 20 luglio 2023.

au cœur) che la città di Pierrefonds³ ha voluto dedicarle in occasione dell'ottantesimo anniversario della morte. Isabelle Rome è anche autrice della prefazione al volume di Éveline Le Garrec edito in quella stessa occasione (*Séverine (1855-1929) Vie et combats d'une frondeuse*), dove sono pubblicati, come portfolio a sé stante, anche i *lavis* di Colette Deblé, posti strategicamente tra le pagine degli scritti della stessa Séverine, li riuniti come campionatura significativa della sua militanza giornalistica.

Spesso osannata dai contemporanei, ma anche molto spesso criticata – sottolinea Isabelle Rome –, il nome di Séverine è stato troppo presto dimenticato dalla Storia che non le ha riservato lo spazio che era giusto occupasse. Una profonda ingiustizia, «une blessure faite à la dignité des femmes» (Rome, 2009: 15), rimarcata anche da Éveline Le Garrec nel bel saggio a lei dedicato:

Son portrait, peint par Renoir, a émigré aux États-Unis. Les traces se sont rapidement effacées. L'oubli a tout recouvert de poussière. Tel est le sort des journalistes, travailleurs de l'éphémère. (Le Garrec, 2009: 81)

Il merito della mostra di Pierrefonds è stato, dunque, quello di aver restituito visibilità a una figura di spicco del passato il cui nome, circoscritto alla nicchia di studiosi del giornalismo e del femminismo, stava progressivamente cadendo nell'oblio⁴.

Determinata nel farsi portavoce di istanze ideologiche che andavano al di là del suo secolo, con lo sguardo acuto di chi sa vedere nel futuro, Séverine è ricordata come libertaria, femminista, dreyfusarda e pacifista, tutte sfaccettature della sua personalità, ma categorie che rischiano di ingabbiarla – lei ribelle e indipendente – nelle maglie troppo strette di movimenti e associazioni, soprattutto quelle del nascente movimento femminista al quale non ha mai voluto aderire pur condividendone le lotte. «Je suis Séverine, rien que Séverine, une isolée, une indépendante» è l'epigrafe che avrebbe voluto fosse scolpita sulla sua tomba

³ Séverine si trasferisce da Parigi a Pierrefonds nel 1904, dove ha vissuto gli ultimi venticinque anni della sua vita.

⁴ Molte sono, comunque, le biografie su Séverine. Tra le pubblicazioni più recenti, oltre a Le Garrec (2009) si veda Le Garrec (1982); Gaillard (1999); Couturiau (2001); Douyère-Demeulenaere (2003); Muller (2009) e Ripa (2018: 177-187). In tempi più recenti, e forse proprio grazie all'audace mostra voluta da Isabelle Rome, diverse emittenti radiofoniche e televisive, soprattutto francesi (*France culture*, *RCF radio*, *France TV arts*, *Monacoinfo*), le hanno dedicato trasmissioni e rubriche con l'intento di farla conoscere anche dal grande pubblico.

(cfr. Ripa, 2018: 186). Doveroso, dunque, riscoprirla attraverso i suoi scritti, come ha fatto il volume edito in occasione della mostra.

Pioniera di un giornalismo investigativo con inchieste spesso condotte sul campo, Séverine non esita, per esempio, a scendere nella miniera di Saint-Étienne dopo un'esplosione di grisù per denunciare le condizioni di pericolo continuo in cui versavano i minatori; si getta tra le fiamme dell'incendio dell'Opéra-Comique di Parigi dove erano morte più di duecento persone; manifesta insieme alle operaie, vestita come loro, per reclamare il diritto di parità salariale tra i sessi e decide di incontrare personalmente papa Leone XIII per intervistarla sulla questione ebraica; un evento, collegato all'Affaire Dréyfus, che è rimasto celebre negli annali del giornalismo.

Malgrado il suo impegno politico e sociale, che l'hanno resa celebre all'epoca, il suo nome è ricordato quasi esclusivamente all'ombra di quello di Vallès, il che ha contribuito ad offuscarne la visibilità. È menzionata infatti come «l'élève de Vallès», «[sa] fille spirituelle», «l'héritière de Vallès» e persino, ma erroneamente, «[sa] belle camarade». A lui, certamente, Séverine deve molto, soprattutto l'avvio alla carriera giornalistica, passione che, associata a un indiscutibile talento e a una ferma determinazione, ne ha consacrato all'epoca la notorietà. Lo incontra nel 1879 a Bruxelles, lì esiliato dopo gli eventi sanguinosi della *Commune*. Una volta rientrato a Parigi, lo scrittore comunardo le chiede di diventare «son secrétaire». Lei ne è entusiasta e accetta immediatamente. Ma, la famiglia d'origine e quella di Adrien Guebhard, cui la giovane era legata sentimentalmente in quegli anni⁵, le negano il permesso di collaborare con un anarchico incendiario. Di fronte a un rifiuto così perentorio, Caroline Remy – che allora si faceva ancora chiamare con il suo vero nome – tenta il suicidio, lasciando a Vallès uno scritto memorabile: «Je meurs de ce qui vous fait vivre: de révolte et de haine... Je meurs de n'avoir été qu'une femme, alors que brûlait en moi une pensée virile et ardente, je meurs d'avoir été une réfractaire» (cit. in Muller,

⁵ Nata nel 1855 da una famiglia borghese, Caroline Rémy mostra fin da giovanissima il suo carattere ribelle e libertario. Intollerante nei confronti di un'educazione parentale troppo severa, accetta di sposare giovanissima un uomo destinatole dal padre di sedici anni più grande di lei, di nessun talento e la cui brutalità si manifesta già dalla prima notte di nozze, vissuta dalla giovane Caroline come uno stupro. Il matrimonio dura pochissimo, e dopo la nascita di un bambino da lei non voluto, non amato e mai reclamato, affidato alle cure di una nutrice e sotto la tutela del padre, come prevedeva la legge di allora, finalmente libera, si lega sentimentalmente a Adrien Guebhard con la nascita di un secondo figlio nella clandestinità, un matrimonio cui seguirà un divorzio e un reiterato matrimonio in tarda età.

2009: 45). Salvata in tempo da morte sicura, alle famiglie Guebard e Rémy non resta che cedere e Caroline è di nuovo libera di decidere del proprio futuro. Sarà legata a Vallès da un'intesa intellettuale fuori del comune e da una profonda amicizia che, benché di breve durata, rimarrà salda fino alla morte di lui, avvenuta nel 1885. Gli subentra, dopo quella data, nella direzione del *Cri du Peuple* e, nel rendergli omaggio dalle pagine del giornale, lo ringrazia per averle dato «un cœur de citoyenne et un cerveau de citoyen» (Séverine, 2009a: 85).

Ferma nel voler continuare la politica editoriale di Vallès, che desiderava un giornale aperto alle diverse anime della sinistra, si dimette dopo solo tre anni a causa degli scontri con una parte della redazione di militanza marxista e soprattutto per le divergenze con Jules Guesde, ostile alle sue idee moderniste che intendevano dare più spazio ai reportages, alle inchieste e alle interviste rispetto agli articoli politici. Dopo l'*Adieu* ai lettori, dove rivendica la sua indipendenza da qualsiasi fede politica, Caroline Rémy, che ormai da tempo si firma Séverine⁶, inizia a collaborare con giornali di orientamenti politici differenti, adottando di volta in volta pseudonimi diversi.

Ma è soprattutto dalle pagine di *La Fronde*, giornale fondato insieme a Marguerite Durand nel 1896, e di cui è una delle firme di punta, che Séverine denuncia ogni forma di prevaricazione sociale e di ingiustizia, battendosi contro l'ipocrisia delle istituzioni governative e schierandosi sempre dalla parte dei poveri, degli oppressi, delle minoranze etniche e delle vittime della giustizia. Conduce, infatti, animate battaglie a favore della riabilitazione del capitano Dreyfus, convinta della sua innocenza dopo aver assistito al processo intentato a Zola. Si schiera dalla parte degli anarchici del tempo, malgrado i loro errori e le loro colpe, puniti – a suo parere – sempre troppo pesantemente, come nel caso di Sacco e Vanzetti che tenta di salvare dalla pena capitale, denunciandone la montatura giudiziaria in un discorso tenuto al Cirque d'Hiver il 24 luglio 1927, data della sua ultima apparizione pubblica. Frondista nella penna e nell'anima si batte per il diritto al voto alle donne, per la loro entrata in Parlamento, pronunciandosi a favore dell'aborto e denunciando aspramente le violenze perpetrate all'interno delle famiglie dove le donne erano considerate allora – ma purtroppo ancora oggi in molte, troppe occasioni – proprietà del marito.

⁶ Ancora incerto il motivo della scelta dello pseudonimo, forse da collegarsi al suo primo articolo, pubblicato su *Le Cri du Peuple* il 23 novembre 1883, giorno della ricorrenza della festa di Saint Séverin, e firmato in quell'occasione *Séverin*. Dal terzo articolo in poi, i suoi articoli portano tutti la firma di *Séverine*.

Pacifista convinta, iscritta alla Ligue des Droits de l'Homme fin dalla sua costituzione, e di cui sarà anche membro del Comitato centrale fino alla sua morte, non esita ad allontanarsi dal Partito Comunista quando le viene chiesto di scegliere tra il Partito stesso e la Lega. Il 27 gennaio del 1923 ne spiega i motivi dalle pagine dell'*Ère nouvelle*:

Quant à la *Ligue des Droits de l'Homme*, [...] elle eut, durant la guerre – alors que tant de «purs» d'alors et d'aujourd'hui s'alliaient à l'action militaire – le courage de vouloir rester isolée; de refuser d'entrer dans l'*Union des Grandes Associations*, et de permettre, au Congrès de 1917, en pleine catastrophe, à des pacifistes estimant que la défense de la paix doit surtout être prise pendant qu'elle est bannie, d'émettre énergiquement des idées alors subversives et dangereuses. (Séverine, 1923: 1)

Séverine si era, infatti, schierata proprio negli anni precedenti la Grande Guerra, dalla parte degli obiettori di coscienza e degli intellettuali contrari all'entrata della Francia nel conflitto, con la ferma convinzione che si sarebbe evitato il peggio se «un jour, de part et d'autre, deux armées en présence, cinquante mille hommes mettaient la crosse en l'air, proclamaient pour l'humanité le droit de vivre fraternellement... Qui oserait s'inscrire contre cela?» (cit. in Le Garrec, 2009: 65).

Candidata più volte al Premio Nobel per la Pace, sostenuta da attestazioni di Anatole France, Romain Rolland e Camille Flammarion, non riceverà mai questo alto riconoscimento benché la proposta fosse passata in commissione e gli ideali pacifisti di Séverine fossero ben noti al comitato stesso del premio. L'impegno pacifista di una donna, evidentemente, era considerato all'epoca meno importante di quello di un uomo⁷. Di ciò Séverine era consapevole. Infatti, proprio durante gli anni del conflitto, ne sottolinea le differenti implicazioni per i due sessi:

Moi je me moquerais de tout, du soupçon, de la risée, de l'injure, pour sauter à la gorge de la guerre comme une louve qui défend sa portée, pour lui crever les yeux, pour lui casser les reins... Quitte à retomber, sanglotante aussi devant mes petits sauvés. Mais je ne suis qu'une femme impuissante. (cit. in Le Garrec, 2009: 68)

⁷ Dal 1920 al 1929 il Premio Nobel per la pace sarà assegnato esclusivamente a uomini politici che, comunque, erano stati sostenitori della difesa militare della loro patria (cfr. Tharaldsen, 2015).

Personalità fuori dal comune, la notorietà di questa audace pioniera del giornalismo femminile non ha lasciato indifferenti, all'epoca, scrittori e artisti da lei incontrati durante le manifestazioni e le numerose battaglie a favore della pace e della libertà di pensiero. Già nel 1895, Mirbeau, servendosi di uno stereotipo maschilista ancora molto radicato all'epoca, la indica come «la seule femme de lettres qui, brisant les chaînes que la nature a mises à l'esprit de la femme, se soit élevée jusqu'au sommet de l'idée générale» (1894: 1); e sempre Mirbeau è accanto a lei nel 1899 a Rennes durante la revisione del processo Dreyfus. Renoir la ritrae, nei primi anni della sua notorietà (1885-1887), giovane, bella, elegante e sognatrice in un disegno a carboncino e pastello molto amato da Séverine che sarà costretta a vendere insieme ai disegni di Rodin⁸, per poter pagare le cure di Georges de Labruyère, l'unico uomo da lei veramente amato, nonostante non vivessero più insieme da molto tempo. «Le sacrifice fut dur,» – dice Séverine – «non pas seulement parce que l'œuvre était délicieuse, mais parce qu'elle fixait la période la plus lumineuse de ma vie» (cit. in Le Garrec, 2009: 66). Amélie Beaury-Saurel, vicina alle istanze dell'emancipazione femminile, la ritrae nel 1893 in abito bianco con un fiore rosso alla cintura per richiamare le sue idee politiche, mentre, due anni dopo, Louis Welden Hawkins, di estrazione simbolista, la raffigura nei panni e la postura risoluta di una giornalista i cui ideali pacifisti e di vicinanza alle istanze del popolo sono raffigurati allegoricamente dalla presenza del grano e dell'alloro sulla tela e dalle parole *Pax* e *Panis* sulla cornice. Anatole France la prende come modello per il personaggio di Maniflore nell'*Île des pingouins*, «une vieille cocotte pauvre, oubliée, hors d'usage, et devenue tout à coup grande citoyenne» (France, 1908: 298), per poi assurgere a «symbole auguste de la justice et de la vérité» (France, 1908: 299). Apollinaire le invia una copia di *Hérésiarque et Cie* (1910) con una dedica che ne mette in luce la grazia, il coraggio, l'eleganza, l'eloquenza e la sua con-passione nei confronti dei più deboli: «À l'ange Séverine / qui est la grâce, la pitié / l'éloquence et le courage / et un maître écrivain, / son admirateur, / Guillaume Apollinaire» (Apollinaire, 1976: 26). Numerose sono, inoltre, le fotografie apparse sui quotidiani e riviste dell'epoca che la ritraggono durante le manifestazioni da lei organizzate o a quelle cui aveva partecipato a difesa dei diritti umani, ma molti sono anche gli scatti eseguiti in posa negli studi fotografici parigini o di Pierrefonds,

⁸ Rodin fece nel 1893 diversi ritratti scultorei a Séverine che serviranno da modello per la fusione in bronzo, avvenuta postuma nel 1997.

conservati oggi negli archivi della Biblioteca Marguerite Durand, nonché i ritratti artistici di Nadar, il cui atelier era tappa obbligata per qualsiasi celebrità dell'epoca.

È proprio a partire dalle differenti raffigurazioni plastiche di Séverine, ma soprattutto dai ritratti di Renoir e di Hawkins, che Isabelle Rome pensa di rendere omaggio a Séverine, non esponendoli, però, in mostra come testimonianze di un passato su cui si è inesorabilmente sedimentata la «violenza della durata» (Deblé, 1993: 14), ma affidandoli al tratto audace di Colette Deblé che, con i suoi *lavis* scava, come un'archeologa dell'immaginario, nei labirinti della rappresentazione filata della donna nella storia dell'arte per coglierne la configurazione primigenia. Da oltre trent'anni, infatti, l'artista esplora nei suoi *dessins-lavis*, il rapporto fecondo che intercorre tra modello e imitazione, originale e riproduzione, fedeltà e scarto rispetto alla tradizione pittorica, ma soprattutto esplora quest'ultima in relazione alla memoria che di essa si ha. Ama definire il suo lavoro un «essai plastique» (cit. in Delcourt, 2009: 55) con l'intento di sottrarre alla matrice pittorica le peculiarità stilistiche di chi l'ha eseguita, impregnandola dell'elemento liquido: l'acqua e il colore. Nascono da questa tecnica innovativa e in un certo senso molto audace i suoi *lavis* che, già nel 1993⁹, Derrida commentava in questi termini:

Un dessin colorié au lavis se voit discrètement teinter, *imprégner* plutôt que noyer, il se voit filtrer, mais préserver aussi, le corps de la ligne intact, encore tremblant dans l'élément liquide. (Derrida, 2006: 7)

A fronte di un gesto che è sempre lo stesso, il momento della colatura del colore, se ne contrappone un altro che rende l'opera un *unicum*, un atto irripetibile, una venuta al mondo: l'imprevedibilità e la casualità del suo depositarsi sul foglio. Il risultato finale è un universo colorato, uno spazio senza inquadrature in una dimensione a-temporale dove gli «idoles légères» di Colette Deblé, come li ha definiti Jean-Paul Goux, «sont arrachées aux carrières antiques, montent vers des plafonds célestes ou vers des îles où le vent souffle où il veut» (Goux & Deblé, 2006: 11).

Rispetto alle icone della storia dell'arte, che Colette Deblé restituisce al loro stato d'*accouchement* (come lei stessa ama definirlo),

⁹ Il testo, ripubblicato nel 2006, è apparso, infatti, per la prima volta, nel 1993 sotto forma di brochure, in tiratura limitata, con quattro *lavis* di Colette Deblé (Derrida, 1993).

Séverine non fa parte di un universo mitologico di cui si sono appropriati artisti e scrittori, ma è donna realmente vissuta, una giornalista con un'attività densa di avvenimenti, di incontri, di militanze ferme e coraggiose. L'impresa, dunque, di sottrarle tutto ciò che ha fatto parte della sua iconicità, non sarebbe stata possibile se l'artista, come si vedrà in seguito, non fosse riuscita a far dialogare tra loro le due anime di Séverine, quella che si ricongiunge alla sua configurazione archetipale, e l'altra ricordata dalle parole di chi l'ha ammirata e elogiata in vita. Colette Deblé è, infatti, come sottolinea Isabelle Rome, istintivamente generosa e rispettosa di ognuna delle donne che disegna e di ognuna delle donne che hanno la fortuna di incontrarla (cfr. Rome, 2009: 17). Generosa anche nell'aver concesso qui, e con piglio di grande sensibilità, la pubblicazione di alcuni suoi *lavis*.

Non tutte le opere esposte sui muri del castello di Pierrefonds in grande formato e in *apesanteur*, riprendendo ancora un termine caro all'artista, fanno parte del volume edito in quell'occasione. Dei sessanta *lavis* della mostra, sono pubblicati nel portfolio poco più della metà, accompagnati da un testo manoscritto della stessa Deblé, posto subito dopo i primi due disegni, dove sono indicate le linee programmatiche del suo percorso artistico, già delineato in una sorta di manifesto nell'aprile del 1990. Qui, come allora, l'artista insiste sul «travail patient et ambigu de la citation parce qu'il gomme et souligne à la fois le geste personnel» (Deblé, 1993: 14). Tale esercizio di usura, estremamente lungo, passa attraverso «le tremblé du citeur», espressione di cui Deblé si serve per indicare «la main et la manière du citeur. D'où un léger tremblé doublement allusif de l'œuvre citée et du citeur» (Deblé, 2009: Tav. III). Fa, infatti, da tramite tra la matrice pittorica che viene citata e riprodotta come didascalia da lei stessa manoscritta a margine del *lavis*, e il nuovo disegno da lei creato.

Impaginati su cartoncino bianco, leggermente avoriato, per situarlo visivamente all'interno degli scritti di Séverine, i *lavis* del portfolio, dei quali qui ci occuperemo, non seguono l'ordine cronologico di esecuzione delle raffigurazioni plastiche da cui sono tratti, ma sono cadenzati secondo un movimento policromatico, reso evidente dall'uso reiterato dei colori, o meglio, degli accostamenti sempre variati dei colori. Si tratta di una cifra stilistica ben nota a chi conosce la produzione artistica di Deblé, ma meno evidente per chi li osserva per la prima volta. L'artista non intende, infatti, costruire il racconto di una vita per immagini; vuole, al contrario, restituirne unicamente dei frammenti, aperti a uno spazio fecondo e germinativo, destinato ad alimentarsi, senza soluzio-

ne di continuità, di sguardi plurimi e di un ‘desiderio’ che ingloba la visione dell’altro, le suggestioni visive dello spettatore, il quale, a sua volta, contribuisce a garantire loro l’incessante rinnovamento, nonché l’effimera durata.

Traccerò qui il percorso di questi *accouchements*, soffermandomi su quei disegni che, a mio parere, hanno marcato maggiormente il passaggio da un’effigie-simulacro ad un’altra dove appare in modo ripetitivo, ma sempre variato, il processo di corrosione e di dematerializzazione del ritratto originario e del conseguente richiamo alle sue origini ancestrali, lo stretto legame tra natura e uomo.

Tra le fotografie artistiche eseguite da Nadar con modalità e posture differenti, Colette Deblé ne sceglie due, dove Séverine si mostra frontalmente, cosa che, secondo gli stilemi delle tecniche compositive, sta a indicare un ‘io’ che si offre nudo allo sguardo dello spettatore (cfr. Shapiro, 2000; Guénoun, 2005). Entrambe le fotografie, trattate come impronte citazionali, sono poste in apertura e in chiusura del portfolio. Nel primo *lavis* (Fig. 1; le immagini sono collocate in coda al testo), Séverine ci guarda, mostra il suo ‘io’ che si sta rigenerando. Sul volto, cui sono state sottratte le gradazioni color seppia dell’originale come pure per il resto del busto (cfr. Nadar 1890-1895), l’artista fa colare del verde, gesto di restituzione e al tempo stesso di rinascita che il colore stesso evoca. Nell’immaginario collettivo, e soprattutto in quello arcaico, il verde è, infatti, associato alla rinascita perpetua della vegetazione. Questa colata di verde separa – e allo stesso tempo fa da tramite, perché li invade entrambi – il giallo ocre della metà del volto, che richiama una delle tonalità della terra, dal giallo oro dell’altra metà, emblema, nei rituali delle civiltà arcaiche, dello splendore solare e di quello magico dell’incorruttibilità. I contorni e l’interno del disegno, soprattutto il volto, sono ripassati all’inchiostro di china che il colore sottostante rende più attenuato. Questo gesto, proprio della tecnica del *lavis*, che Colette Deblé ripete per gran parte dei disegni su Séverine, è per lei un rito iniziatico di fecondità ed è un gesto che richiama metaforicamente il principio della materia primigenia dove tutto ha origine: il suo eterno divenire e il suo continuo pulsare. Abbastanza marcata anche la presenza del bianco che l’iconografia cosmogonica delle civiltà antiche percepiva come «l’energia vivificante che è all’origine di ogni esistenza» (Luzzatto & Pompas, 2005: 102).

Dopo questo primo gesto di restituzione alle proprie origini, inizia la narrazione circolare di un ‘poi’ con un *lavis* elaborato da una *carte de visite* di René Dragon che ritrae Séverine ancora adolescente (cfr.

Dragon, 1867). Carica «de clameurs suspendues, d'échos à conjuguer ou à laisser flotter», come direbbe Derrida (2006: 7), la silhouette di Deblé è impregnata di tonalità monocromatiche che vanno dal giallo-ocra saturo a uno più rilucente, ed è concepita secondo uno sviluppo obliquo che sembra più accentuato rispetto all'originale perché gli sono stati sottratti quegli oggetti-supporto necessari alla lunga durata delle pose dell'epoca (Fig. 2). Del vestito a pieghe, indossato dall'adolescente nell'atelier di Dragon, orlato di ricami, merletti e nastrini, rimangono nella silhouette di Deblé soltanto alcune tracce: linee sottili sparse qua e là, che ne riprendono i contorni, sul punto di cancellarsi attraverso la rilucente corporeità del giallo oro che impregna gran parte della sua figura. Anche l'ampiezza dell'abito, risaltata nel disegno di Deblé dal vuoto che le è intorno, sembra consentire l'ascesa a-gravitazionale di una rinascita, ma non nel senso di una sua riapparizione. Qui, il gesto di Colette Deblé è, infatti, audace perché scardina, ribaltandolo, il procedimento fotografico analogico, sostituendo all'incanto dell'apparire di un volto o di una figura, con i suoi tratti sempre più marcati, quello della sua sparizione. Ma è anche un gesto generoso nei confronti di un'adolescente il cui ritratto ne avrebbe decretato, altrimenti, la pietrificazione, il *ça a été* barthesiano.

Un analogo asse obliquo, ancora più accentuato rispetto al precedente, è riproposto nel terzo disegno, tratto da una fotografia anonima (*Séverine en robe d'été...*, 1875-1899)¹⁰, caratterizzato ancora una volta dalla presenza molto spiccata del colore verde (Fig. 3). La didascalia, manoscritta come le altre dall'artista, richiama il colore della vegetazione nel suo momento di maggiore espressività rigenerativa: «Séverine en robe d'été, debout, appuyé à un arbre souriant [...]». Ne risulta una figura diventata un tutt'uno con la pianta che, sebbene assente nel *lavis*, è evocata oltre che dalla scritta, anche e soprattutto dalle colature verticali che si intensificano sul volto, infondendo alla silhouette un vigore e un dinamismo tale da consentirle di spiccare il volo verso quelle zone altre e misteriose, punteggiate qui di schizzi di colore che vanno dal blu petrolio al blu indaco, tendenti quasi al nero, principio generativo della materia nel suo divenire.

Sull'immagine che le sta di fronte, Séverine è, invece, ritratta di profilo (cfr. Pirou, 1889-1899) con lo sguardo proiettato, questa volta, verso l'azione e il suo universo interiore (cfr. Shapiro, 2000; Guénoun, 2005)

¹⁰ Data la giovane età della persona ritratta, la fotografia dovrebbe essere stata scattata tra il 1875 e non oltre il 1889, una data molto anteriore rispetto alla data indicata nella catalogazione ufficiale.

(Fig. 4). La silhouette è impregnata di colature semi-ellittiche che hanno un andamento non uniforme, con un evidente richiamo alla trasformazione di un volto in un 'volto mondo', la cui gamma cromatica mette in risalto la vitalità materica dei colori in consonanza con quelli della sfera terrestre: l'ocra tendente al marrone, il verde smeraldo, l'azzurro e il blu. Ed è proprio quest'ultimo colore a innescare l'esperienza percettiva dello spettatore e a rivoluzionare, in maniera artisticamente molto riuscita, il paradigma della rigenerazione. Appena visibile nell'immagine precedente, il blu inonda, infatti, in questo nuovo *lavis*, la parte anteriore del viso di Séverine con le sue gradazioni azzurre che richiamano tanto la profondità degli abissi marini quanto quelle rilucenti della volta celeste. Entrambi colori dell'infinito, il blu e l'azzurro sembrano infatti rispecchiarsi l'uno nell'altro con misteriose corrispondenze tra l'infinitamente basso (la sfera dell'umano) e l'infinitamente alto (quella del sovrannaturale). In questo nuovo spazio cromatico, quasi sospeso dall'immobilità del profilo, prende vigore lo sguardo di Séverine, proteso, ancora una volta, verso quello spazio bianco che, sempre secondo il linguaggio simbolico arcaico, «consuma la materia, integrando, nella sua complementarità con il nero, l'immagine dell'Assoluto» (Luzzatto & Pompas, 2005: 102). Se poi, invece, si volesse variare il paradigma degli accostamenti cromatici e prendere in considerazione la vicinanza del blu con il verde smeraldo, specularmente opposto alle zone azzurre, si verrebbero a creare nuove configurazioni destinate ad alimentare quel processo di rigenerazione in cui riecheggia il legame ancestrale tra l'uomo e la natura. Nel nuovo spazio cromatico, infatti, il verde smeraldo, non più corporeo come il colore della vegetazione nel suo risveglio vegetativo, è rilucente come le sfumature cristalline della superficie marina, e fa da specchio alle zone del blu profondo che rimandano, a loro volta, a quel fenomeno naturale definito dagli scienziati buco gravitazionale, situato nelle profondità dell'Oceano Indiano dove è stato individuato il livello più debole della gravità terrestre. Sembrerebbe quasi che Séverine, vista sotto questa angolazione, voglia staccarsi dalla terra e elevarsi «[en] apesanteur dans une nébuleuse. [...] comme transportée dans la voie lactée» (cit. in Delcourt, 2009: 57), la cui scia luminosa è felicemente raffigurata, nel disegno, dagli schizzi color oro disseminati sul foglio bianco.

L'intera narrazione iconica del portfolio, ritmata da una orchestrazione cromatica sempre variata, è cadenzata, inoltre, dalla ripetizione di alcuni ritratti fotografici (quelli di Capelle, Marius, Ogereau), riproposti con posture e impregnature di colori sempre diversi, l'*unicum* di cui

parlava Deblé nelle linee programmatiche del suo percorso artistico:

Peu à peu tout cela sèche et peu à peu fixe à jamais ici une large traînée, là une voie lactée ou un visage ou cette chose sans nom qui, à l'intérieur du regard, est sa matière. Une matière mouvante et immobile. [...] Une gravitation, un élan, un désir, et le temps change dans le temps. (Deblé, 1990: 11)

Non può sfuggire, a tal proposito, il ritratto di Nadar, posto in apertura del portfolio, e utilizzato una seconda volta con un gioco monocromatico dalle molteplici sfumature. Si tratta, qui (Fig. 5), del color ocra che evoca il fenomeno del *foliage*, e che rende, a sua volta, le tonalità del disegno, laddove attraversate dalla luce, quasi lamine d'oro. Sono colori e forme che, peraltro, richiamano alla mente quelli autunnali delle foreste di Compiègne che facevano da cornice alla casa di Séverine e a cui Colette Deblé deve essersi ispirata durante il suo soggiorno a Pierrefonds. Sul limine tra un paesaggio reale e un altro immaginato, si staglia di nuovo, nella sua apparente immobilità, la nuova effigie di Séverine, ormai pervasa dall'energia vivificatrice e rigenerativa del bianco che consuma la corporalità materica del ritratto di Nadar.

Ai numerosi scatti a mezzo busto, di cui i *lavis* mantengono unicamente i contorni, se ne alternano altri elaborati da fotografie spesso anonime che ritraggono Séverine nel suo quotidiano: appoggiata alla balaustra di un balcone, nell'interno della sua casa, spesso con uno dei suoi cani in braccio (*Séverine dans son salon... 1890-1899*), quasi sempre Sac-à-Tout, suo inseparabile compagno, al quale Séverine dedica il racconto *Sac-à-Tout. Mémoires d'un petit chien*, che è anche, soprattutto nella prefazione, un attacco pungente contro le violenze perpetuate dagli uomini ai danni degli animali. Colette Deblé intende mettere in risalto l'intima vicinanza che li lega (Fig. 6), «le sentiment de notre mutuelle minorité» (Séverine, 1903: 2), disegnando del cane unicamente i contorni in una zona bianca all'interno di un'altra policromatica: l'uno nel grembo dell'altra, l'uno legato al destino dell'altra.

Tra gli ultimi *lavis* del portfolio, spiccano, invece, le impronte citazionali di alcune fotografie dell'epoca, testimoni della militanza dell'intraprendente giornalista: l'omaggio a Condorcet (cfr. *Séverine... au pied de la statue de Condorcet*, 1914) in occasione della manifestazione delle donne per il diritto al voto, e la sua ultima apparizione in pubblico durante l'arringa in difesa di Sacco e Vanzetti. Di questi eventi, l'artista restituisce soltanto una postura, un gesto tali da sottrarli alla cristallizza-

zione di *ça a été* o, come direbbe provocatoriamente Joan Fontcuberta, di quello che vogliamo far credere sia accaduto (cfr. Fontcuberta, 2023). Nel *lavis* che prende spunto dalla fotografia del 1914 davanti alla statua di Condorcet (Fig. 7), non è soltanto il colore a mettere in atto il processo di rigenerazione, ma lo è soprattutto l'indice della sua mano che nell'originale indica la tomba del difensore dei diritti umani e, in particolare, delle donne e dei Neri. Qui, invece, il dito è rivolto verso lo spazio bianco di cui la nuova silhouette è ormai impregnata, in felice consonanza con le tonalità monocromatiche del disegno che vanno dall'ocra saturo a quelle più luminose tendenti al giallo-oro nelle quali si iscrive, ancora una volta, lo stretto legame tra la figura femminile e la terra madre.

Nell'ultimo *lavis* (Fig. 8), elaborato – come si è accennato – da una delle due fotografie di Nadar scelte da Deblé (cfr. Nadar, 1889-1899), Severine non è più ritratta a mezzo busto, ma a figura intera, con le sue chiazze di colore variamente combinate, che evocano, nell'immaginario di chi la guarda, quelle di una carta geografica con le tonalità marrone-scuro dei rilievi, più chiare le parti collinari, verdeggianti quelle delle pianure e la rilucenza giallo-oro che si spande sulla figura e che si irradia tutto intorno con un effetto di luminosità sospesa. Questa nuova configurazione di un'immagine-mondo è, d'altronde, in sintonia con la dedica di Apollinaire, di cui si è già accennato, emblematica soprattutto per il termine «ange» scelto dal poeta per renderle omaggio. Il luccichio che si sprigiona dal disegno e la trasformazione di una figura femminile in una figura-mondo situa, infatti, Séverine in un'aura cosmogonica, forse differente da quella evocata da Apollinaire nella dedica, ma altrettanto seducente e luminosa.

L'abbinamento tra i disegni e le dediche, sottolineato anche dalla duplice titolazione del portfolio che, orchestrata graficamente in modo efficace, fa dialogare, sia pur in spazi separati, ma all'interno dello stesso foglio, le *Dédicaces à Séverine* con i *Lavis de Colette Deblé*, sta a indicare con indubbia chiarezza come l'artista non voglia sostituire la storicizzazione del personaggio con una narrazione di diverso tipo. Non intende, infatti, raccontare la storia femminista delle donne, non ritiene di averne diritto. Vuole, invece, offrire di Séverine uno sguardo nuovo, quello del suo 'poi' rivolto verso un 'altrove', facendo coesistere il richiamo verso la propria origine con una costellazione di dediche che evocano l'ambito culturale in cui la giornalista è vissuta e che esaltano, di volta in volta, tratti diversi della sua personalità: l'eleganza, l'intraprendenza, la generosità, la dolcezza e la sua laica spiritualità.

Oltre ad Apollinaire, cui si è già accennato, spiccano le firme di

Jules Vallès, la cui dedica funge da *incipit* del portfolio¹¹, quelle di Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans, Georges Courteline, Anne de Noailles, Pierre Loti, Henry Bataille, Colette, Henri Barbusse, Magdeleine Marx. Ma la dedica più incisiva è una delle due a firma di Henry Bataille, poste entrambe a margine della silhouette elaborata da una fotografia di Louis Brochery (cfr. Deblé, 2009: Tav. XVIII).

Nell'inviarle *L'Amazone* e *Les Flambeaux*, entrambe rappresentazioni teatrali ispirate alla Grande Guerra, il drammaturgo assimila – sia pur indirettamente – Séverine ai personaggi femminili di queste due *pièces*, non più mosse, come le loro antenate mitologiche, da una militanza fanatica e intransigente, ma sostenute da una consapevolezza nuova che rigetta la retorica letteraria delle «infirmières angéliques» e delle «marraines sirupeuses» (Bataille, 1917: xxxix). Séverine è, infatti, per lui una guerriera senza elmo e senza spada, con in mano una fiaccola mai spenta e mai vacillante per mantenere vivo il proprio credo in un mondo giusto, ma senza violenza:

À Séverine, qui est une grande Amazone sans casque et sans
épée, et qui ne tient dans la main qu'un "flambeau" jamais éteint,
jamais soufflé... Pour la Cause. (Deblé, 2009, Tav. XVIII)

Queste parole, cui fanno eco le figure rigenerate di Colette Deblé che si elevano, come si è visto, verso un universo costellato di punti luminosi, richiamano quelle del poema di Bernard Noël, *Présent de papier, pour S.*, posto a chiusura del volume che ha ispirato questo mio articolo:

[...]
le désir de changer la vie fut
une blessure et son pansement
militier en ce temps-là
illuminait la lenteur de l'avenir
exemplaire excessive et belle au
rendez-vous du présent
et du non-passé. (Noël, 2009: 212)

¹¹ La dedica citata da Deblé, indicata come tratta da *La rue à Londres*, è diversa da quella pubblicata nell'edizione Charpentier del 1884 che inizia con un appassionato ringraziamento a Séverine, indicata come Mme M. Rehn: «Ma chère enfant, Je vous dédie ce livre, non comme un hommage de banale galanterie, mais comme un tribut de sincère reconnaissance. Vous m'avez aidé à bien voir Londres, vous m'avez aidé à en traduire l'horreur et la désolation» (Vallès, 1884).

Parole e disegni che, a loro volta, mi richiamano alla mente un nome e un cognome – Dora Faraci – nel suo rimando traslato e figurato: i fasci luminosi del faro. Valore augurale di un nome che Dora ha saputo mettere in atto con la sua raffinata statura di studiosa e una dedizione all'insegnamento veramente rara. Faro luminosissimo che ha guidato studenti, laureandi e dottorandi nel loro percorso formativo con insegnamenti mai retorici, sorretti, invece, da un comportamento sempre pacato, un sorriso rassicurante e una generosità d'ascolto fuori del comune. Ma, anche faro isolato nel buio della notte e delle profondità del mare; scia luminosa in un mondo accademico dove non è sempre facile muoversi con consapevole e cristallina fermezza. Una postura che Séverine avrebbe commentato in questi termini: «La liberté ne vaut pas la tendresse, mais s'il n'y a pas de tendresse pour tou[...]s, la liberté assure au moins, avec la possession et la reprise de soi-même, le respect de l'individu, la fierté dans l'isolement» (Séverine 2009b: 192).



Fig. 1: Tav. I*



Fig. 2: Tav. II



Fig. 3: Tav. IV



Fig. 4: Tav. V

* Tutte le immagini qui pubblicate sono tratte Deblé, 2009 (© Colette Deblé). Si ringrazia l'autrice per l'autorizzazione alla loro pubblicazione.



Fig. 5: Tav. XIV

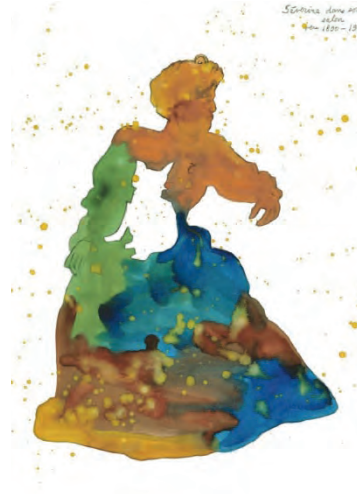


Fig. 6: Tav. XX



Fig. 7: Tav. XXXI

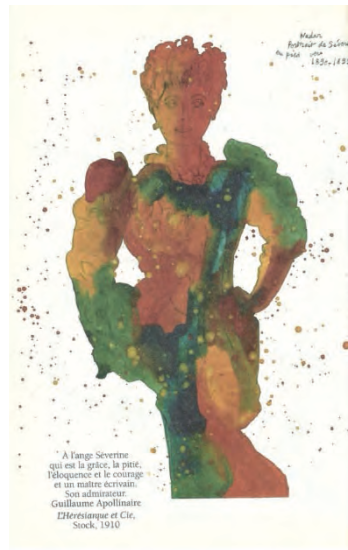


Fig. 8: Tav. XXXII

Riferimenti bibliografici

- APOLLINAIRE, G. (1910). *Hérésiarque et Cie*. Paris: Stock.
- APOLLINAIRE, G. (1976). *Dédicaces de L'Hérésiarque et cie* (suite). *Que Vlo-Ve*, Série 1, 10, 23-26.
- BATAILLE, H. (1917). Préface. In ID., *L'Amazone. Les Flambeaux*. Paris: Charpentier et Fasquelle, i-xli.
- COUTURIAU, P. (2001). *Séverine, l'insurgée*. Paris: Éd. du Rocher.
- DEBLÉ, C. (1990). *Quelque chose de très doux*. Paris: P.O.L. éditeur.
- DEBLÉ, C. (1993). *Lumière de l'air*. Paris: Bernard Dumerchez.
- DEBLÉ, C. (2009). Dédicaces à Séverine. Lavis de Colette Deblé. In É. LE GARREC, *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel, tavv. I-XXXII (tra p. 160 e 161).
- DEL COURT, TH. (2009). Appropriation et subversion. In ID., *Artiste féminin singulier*. Lausanne: L'Âge d'homme, pp. 54-58.
- DERRIDA, J. (1993). *Prégnances. Illustrations de Colette Deblé*. Roubaix: Éd. Brandes.
- DERRIDA, J. (2006). Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé. *Littérature*, 2006/2, 142, 7-15.
- DOUYÈRE-DEMEULENAERE, CH. (2003). *Séverine & Vallès. "Le Cri du Peuple"*. Paris: Payot.
- DRAGON, R. (1867). *Séverine enfant à l'âge de douze ans debout en crinoline* [fotografia]. Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote 099 B 1. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862136/v0001.simple.highlight=S%C3%A9verine.selecte-dTab=record>>.
- FONTCUBERTA, J. (2023). *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- FRANCE, A. (1908). *L'Île des pingouins*. Paris: Calmann-Lévy.
- GAILLARD, J.-M. (1999). *Séverine, Mémoires inventées d'une femme en colère*. Paris: Plon.
- GOUX, J.-J. & DEBLÉ, C. (2006). *L'envol des femmes*. Paris: Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 11-73.
- GUÉNOUN, D. (2005). La face et le profil. In ID., *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. L'Extrême contemporain. Paris: Belin, 7-23.
- LE GARREC, É. (1982). *Séverine une rebelle 1855-1929*. Paris: Seuil.
- LE GARREC, É. (2009). *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel.

- LUZZATTO, L., & POMPAS, R. (2005). *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*. Milano: Bompiani.
- MIRBEAU, O. (1894, 9 dicembre). Séverine. *Le Journal*, 1. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76239028/f1.image>>.
- MULLER, M.-M. (2009). *La belle camarade*. Paris: Laffont.
- NADAR. (1889-1899). *Séverine, debout, un poing sur la hanche* [fotografia]. Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote 099 B 13. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862148/v0001.simple.highlight=S%C3%A9verine.selectedTab=record>>.
- NADAR. (1890-1895). Me Séverine [fotografia]. Bibliothèque Nationale de France, Paris. cote FT 4-NA-238 (25). <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53171017j>>.
- NOËL, B. (2009). Présent de papier. Pour S. in É. LE GARREC, *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel, 209-212.
- PIROU, E. (1889-1899). *Séverine, portrait de profil, col de dentelle, vêtement clair* [fotografia], Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote 099 B 5. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862140/v0001.simple.highlight=Séverine.selectedTab=record>>.
- RIPA, Y. (2018). Séverine, “rien que Séverine”. In ID., *Femmes d'exception. Les raisons de l'oubli*. Paris: Le Cavalier Bleu, 177-187.
- ROME, I. (2009). Préface. In É. LE GARREC, *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel, 9-18.
- SÉVERINE. (1903). *Sac-à-Tout. Mémoires d'un petit chien*. Paris: Félix Juven.
- SÉVERINE. (1923, 27 gennaio). Les propos d'une excommuniée. *Ère nouvelle*, 1. <<https://www.retronews.fr/journal/l-ere-nouvelle/27-janvier-1923/383/1416647/1>>.
- SÉVERINE. (2009a). Souvenir. Premier anniversaire de la mort de Vallès. In É. LE GARREC, *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel, 85-88.
- SÉVERINE. (2009b). Le duel des sexes. In É. LE GARREC, *Séverine (1855-1929). Vie et combat d'une frondeuse*. Paris: Archipel, 189-194.
- Séverine dans son salon, sous le portrait de Jules Vallès, un chien sur ses genoux* [fotografia]. (1890-1899). Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote 099 B 14. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862149/v0001.simple.highlight=Séverine.selectedTab=record>>.
- Séverine en robe d'été, debout, appuyé à un arbre, souriant* [fotografia]. (1875-1899). Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote

099 B 2. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862137/v0001.simple.highlight=S%C3%A9verine.selectedTab=record>>.

Séverine, Mme de Witt-Schlumberger et Lydia Martial déposant des fleurs au pied de la statue de Condorcet, près de l'institut, le 5 juillet, 1914 [fotografia]. (1914). Bibliothèque Marguerite Durand, Paris. cote 099 B 208. <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000862239/v0001.simple.highlight=S%C3%A9verine.selectedTab=record>>.

SHAPIRO, M. (2000). Face et profil comme formes symboliques. In ID., *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visual*. Paris: Macula, 93-123.

THARALDSEN, O.F. (2015). *La Grande Séverine. La Vérité, la Justice et la Paix*. Master thesis. University of Oslo. <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/45425?show=full>>

VALLÈS, J. (1884). *La Rue à Londres*. Paris: Charpentier.