



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**LE INCANTATRICI**  
a cura di Francesca Pagani  
luglio 2013

ELISABETTA DE TONI

## L'Hôtel della Païva, le fantasmagorie dell'*intérieur* di una cortigiana

All'esordio de *La signora delle camelie* (1848) Alexandre Dumas figlio descrive con dovizia di particolari una vendita all'asta che si svolge nel lussuoso appartamento, un tempo proprietà di una "femme entretenue". Alla presenza di un folto pubblico di donne, emerge con intensità la curiosità, tutta femminile, sulla figura della cortigiana:

Ora, se c'è una cosa che le signore della buona società sognano di vedere – e le visitatrici erano tutte signore della buona società – è proprio l'appartamento di una di queste persone, le cui sontuose carrozze infangano tutti i giorni le loro, che hanno, come loro, il palco all'Opéra e al Théâtre des Italiens, e che sfoggiano, a Parigi, un'insolente opulenza di bellezza, di gioielli e di scandali. La mantenuta di cui visitavamo la casa era morta: ora anche le donne più virtuose potevano entrare nella sua camera da letto. La morte aveva purificato l'aria di quella splendida cloaca, e oltretutto esse avevano una buona scusa, se ce ne fosse stato bisogno: erano venute alla vendita senza sapere in casa di chi andassero. Avevano letto l'avviso, volevano vedere quello che l'avviso prometteva, e fare anticipatamente le loro scelte: tutto qua; il che non impediva loro di ricercare, in mezzo a quelle meraviglie, le tracce di una vita da cortigiana, intorno alla quale, senza dubbio, avevano ascoltato stranissimi racconti. (Dumas 2011: 248-55)

La citazione estratta dal romanzo è straordinaria perché identifica, contemporaneamente, il ruolo di primo piano che in modo prepotente, nel corso dell'Ottocento, assume la figura della cortigiana e quello altrettanto fondamentale della sua "estroflessione", *l'intérieur*.

Non è certo il XIX secolo ad aver creato il fenomeno della prostituzione di lusso ma è senz'altro quello in cui le cortigiane acquisiscono una notorietà a tal punto diffusa da non avere precedenti. Dal Secondo Impero in poi esse sono le protagoniste della vita pubblica e la loro frequentazione da parte delle *élites* sociali rappresenta una testimonianza di ricchezza, un'esibizione, quasi fosse un trofeo, di un lusso che ci si è potuto concedere e una conferma del proprio *status* sociale. Queste donne infatti – Cora Pearl, Marguerite Duplessis, Marguerite Bellanger, Celeste Vénard, Jeanne de Tourbey, Apollonie Sabatier, Blanche d'Antigny, solo per fare pochi esempi – sono ricche, potenti, incarnano il lusso e la ricchezza della loro epoca, e, pur se moralmente deprecate, sono al centro dell'invidia delle donne "per bene" e del desiderio di uomini disposti a sacrificare intere fortune e, addirittura, a rovinarsi per loro.

In un secolo in cui, in generale, il ruolo del femminile assume per la prima volta un'importanza fondamentale nel decretare i dettami del gusto in fatto di moda e di arredamento, sono inoltre queste specifiche figure a incarnare dei modelli dirimenti in fatto di comportamenti estetici:

Il fascino che esercitano queste cortigiane sulla società borghese, sia per la loro libertà d'azione che per le loro ascese folgoranti, determina la diffusione di numerose tendenze, sia nell'ambito della moda che in quello dell'arredamento. Coloro che prescrivono i gusti borghesi hanno in comune una forma di marginalità sociale, reale o supposta. Scrittori, artisti, *dandy*, diplomatici o *demi-mondaine* sono fuori dai tempo, ricchi senza compatibilità, completamente rivolti all'arte e alla cultura e sempre socialmente costretti, pena la perdita del favore collettivo, alla novità. Hanno in comune infine l'essere dei personaggi

pubblici; individui la cui tanto cara intimità si deve anche al vivere gli spazi comuni. (Charpy 2007: 127)

Fra esse uno dei personaggi più emblematici è quello di Thérèse-Pauline-Blanche Lachmann, meglio conosciuta come Marquise de Païva. La fotografia più nota che la rappresenta è un dagherrotipo fattole in gioventù, che anche la sua biografia più accreditata, Janine Alexandre-Debray, le attribuisce (Alexandre-Debray, 1986), anche se l'autore del rudimentale scatto, nonché l'attuale collocazione del ritratto restano oscuri. Il mistero è la nota dominante che, d'altra parte, riguarda ogni tentativo di ricostruire l'esistenza di questa persona che, nata nel 1819 in Russia ma originaria di una misera famiglia di ebrei polacchi, dopo un matrimonio con un sarto di origini francesi residente a Mosca, Antoine Villong, nel 1836, e dopo la nascita di un figlio, a diciannove anni scappa a Parigi, dove comincia a prostituirsi. Come da questo punto di partenza ella sia riuscita a diventare una delle più note cortigiane dei suoi tempi non è dato sapere e questo perché, praticamente dal suo arrivo nella capitale francese, è la prima a nutrire la leggenda di se stessa infarcendola di particolari romantici e struggenti – non ultimo quello di essere la figlia illegittima di un ricco granduca – tutti finalizzati a crearle attorno un'aura volta a sfatare la realtà. Quel poco che si sa, consente di delineare un alternarsi di trionfi e fallimenti che la vedono cambiare svariate volte nome e paese. Cercando di oscurare il suo passato di prostituta, modifica il suo nome da Thérèse in Blanche, quando diventa la compagna del noto musicista Henri Heinz, uno dei pianisti più famosi e importanti della sua epoca. Nella nuova veste di Madame Blanche Heinz fa le parti della padrona di casa in un salotto che ospita importanti celebrità, fra cui alcune del mondo della musica, come Richard Wagner, Franz Listz e Hans von Bülow. La relazione regge fino a quando Henri Heinz, nonostante la nascita di una figlia, parte per l'America, fuggendo la rovina economica cui lo sta portando l'amante. Successivamente la si ritrova a Londra, nel tentativo, disperato ma riuscito, di risollevarne le proprie sorti. Di questo periodo esiste il

racconto riportato dall'amico Théophile Gautier, di cui i fratelli Goncourt restituiscono la testimonianza nel proprio *Journal* a 16 anni di distanza, nel 1867. Carica solo dei bei modelli e di un piccolo corredo di gioielli presi in prestito dalla "marchande de mode" Camille, e sfuggendo ai moti rivoluzionari che coinvolgono la capitale francese, prende un palco al Covent Garden e nel giro di poco si lancia alla conquista di alcuni fra i più ricchi e potenti uomini del paese, fra cui il Primo Ministro Edward Smith-Stanley, conte di Derby.

Fa riferimento a questo periodo della sua vita la seguente descrizione:

È superba, molto più che graziosa. Ha delle braccia, delle mani e delle spalle da dea greca, che le permettono delle scollature vertiginose. Le labbra della sua bocca generosa – sintomo di sensualità – sono carnose. I suoi enormi occhi, il cui sguardo si fa spesso imperioso, sembrano offrire abissi di piacere alla vista di chi incrocia. [...] Ha tutta l'apparenza di una dama. La sua conversazione non è mai né triviale né volgare, così come il suo vocabolario, come accade quasi sempre nella sua professione. C'è qualcosa di strano nella sua fisionomia, che prima stupisce, e poi attira e trattiene per una specie di fascinazione. [...] Ha un carisma straordinario. (Alexandre-Debray 1986: 61)

Che la sua sia una bellezza non convenzionale è testimoniato, tra l'altro, dalla riluttanza a farsi fotografare, tanto che l'unico altro ritratto che sia rimasto è quello preso di spalle da Marie-Alexandre Alophe [Fig. 1]. Anche Arthur Marwick insiste sulla singolarità del suo aspetto quando scrive:

Dalle testimonianze scritte è evidente che avesse una figura superba, combinata alla sua giovinezza [...]. Era attraente in modo così irresistibile da potersi muovere rapidamente al di fuori della comune prostituzione per diventare una mantenuta. Aveva grandi occhi ardenti e labbra sensuali, ma ci furono molti commenti avversi sul suo viso, in



Fig. 1:  
Marie-Alexandre Alophe,  
*La marquise de Païva*,  
1860 ca., fotografia, collezione privata.

particolare sulla forma del suo naso. Può darsi che si pensasse che il suo aspetto fosse troppo "ebreo" (o forse troppo apertamente seducente) per confortare, mentre in realtà aveva un tipo di bellezza che molti uomini potenti (fra cui, in un proficuo soggiorno a Londra, il Primo Ministro britannico, lord Derby) trovavano irresistibile – la sua ascesa sociale è indiscutibile, così come il fatto che, attraverso le sue prestazioni professionali, ella abbia accumulato ricchezza e, attraverso brillanti matrimoni sia divenuta successivamente marchesa di Païva, poi contessa Henschel von Donnersmarch. O può darsi che, insieme a Ninon de Lanclos e alle signore Pompadour e Staël, ella fosse una di quelle eccezioni la cui forte presenza più che la bellezza (certo non disadorna) conquistava e poi sfruttava gli uomini con la forza del suo carattere. (Marwick 2007: 123)

Fra i matrimoni successivi cui si riferisce lo studioso c'è, *in primis*, quello contratto nel 1851 quando, tornata enormemente ricca a Parigi, conquista il titolo di "marquise" grazie alle nozze strategiche con un aristocratico portoghese, Albino-Francesco de Paiva-Aranjo, a cui paga gli esorbitanti debiti di gioco (resta vedova del primo marito, Antoine Villong, nel 1849), abbandonandolo subito dopo.

È a questo punto della sua esistenza che – ricca, titolata ed affermata – decide di acquistare un terreno sugli Champs-Élysées dove farsi costruire un palazzo tutto suo. La scalata al successo è accompagnata, sin dai suoi esordi, da una paziente mappatura della città, alla ricerca delle zone, da frequentare ed abitare, che proprio in quegli anni diventano sempre più elitarie. Senza considerare quindi il quartiere di Saint-Germain, dominio della vecchia aristocrazia, sin dal suo legame con Henri Heinz, è la "Rive Droite" che predilige, quella abitata da una borghesia finanziaria in ascesa (Bergeron 1991). La decisione di acquistare sugli Champs-Élysées non è quindi casuale se si pensa che, proprio in quegli anni, l'*avenue* si popola di palazzi esclusivi. Per una donna ormai all'apice del successo, la costruzione di un palazzo proprio è l'estrema forma di estroflessione di un potere acquisito, un modo di rivalersi sul proprio passato di miseria e di manifestare concretamente la ricchezza conquistata.

La scelta dell'architetto è fondamentale, perché all'epoca è a questa figura che normalmente si affida, oltre che la costruzione dell'immobile, anche la decorazione e l'arredamento. Essa cade su Pierre Manguin, incaricato di costruire un palazzo in stile Neorinascimentale, secondo i dettami eclettici in vigore all'epoca [Fig. 2]. La realizzazione dell'*hôtel* richiede una decina di anni:

Esso è significativo delle tendenze del gusto dell'epoca, associando il voluttuoso al sontuoso, il lusso alla lussuria, e operando architettonicamente per creare spazi di voluttà. Si è potuto comparare l'*hôtel* della Paiva ai fasti dell'Opera, di cui è contemporaneo. Questa abbondanza di marmi, bronzi, oro, velluti, seta, set di cristalli, metteva in



Fig. 2:  
Eugène Atget,  
*Hôtel Paiva: Avenue des Champs-Élysées, 25, 1901*, fotografia, contenuta nella raccolta *Le huitième arrondissement de Paris*, Parigi, Bibliothèque nationale de France.

scena un arredo al quale la società del Secondo Impero, presa dalla parodia mondana, si mostrava sensibile. Essa creava uno stile finalizzato a affascinare una generazione appassionata di feste e piaceri. (Lévêque 1990: 639)

Dedicandosi in prima persona a seguire quotidianamente il cantiere, la Paiva ingaggia alcuni fra gli artisti più rinomati del loro tempo, mentre di alcuni altri è lei la prima a fare la scoperta. Per le decorazioni affida i lavori a Eugène Legrain, che assolda nella sua squadra un giovanissimo e ancora sconosciuto Aimé-Jules Dalou come ornamentista, e ad Albert-Ernest Carrier-Belleuse, il quale fra i suoi apprendisti annovera un altrettanto giovanissimo Auguste Rodin; è probabile che proprio questo *hôtel* sia il luogo in cui, per la prima volta, si incontrino quelli che alla fine del secolo saranno riconosciuti come i migliori scultori della loro epoca, Dalou



Fig. 3:  
Paul Baudry, *Le Jour pourchassant la Nuit*, 1860-1866 ca., affresco, Parigi, Hôtel Païva.

e Rodin appunto (Butler, 1993: 57-58). Paul Baudry, noto soprattutto per gli affreschi del foyer del soffitto dell'Opera Garnier; commissionatigli da Napoleone III, esegue il magnifico affresco de *Le Jour pourchassant la Nuit*, probabilmente prima della commissione che gli rese la fama.

Ciò che è straordinario di questo *hôtel* è la continua riproposizione dell'immagine della proprietaria, che ha svolto il ruolo di modella per molti degli artisti ingaggiati: sicuramente per il personaggio della Notte nell'affresco del soffitto del salone centrale eseguito da Baudry [Fig. 3], o, per esempio, per le allegorie dell'armonia e della musica, che decorano il camino della medesima stanza realizzate da Eugène Delaplanche [Fig. 4]. Quella bellezza che le cronache ci riportano come così particolare e che si sottrae il più possibile ad una riproduzione fotografica diventa, nel proprio *intérieur*, un modello infinitamente moltiplicato dai bei giochi di spec-



Fig. 4:  
Eugène Delaplanche, *Allegorie della musica e dell'armonia*, 1860-1866 ca., sculture in marmo di Carrara, Parigi, Hôtel Païva.

chi di Saint-Gobain posti in quasi tutti gli ambienti della casa. È una affermazione incessante della propria personalità e del proprio percorso di vita, quella cui si assiste visitando il palazzo che, pur completamente vuoto dei mobili originari (ricalcando la trama de *La signora delle camellie* essi sono stati tutti venduti alla morte della proprietaria), resta ancora oggi, con le sue decorazioni, un luogo assolutamente voluttuoso.

Tutti gli ornamenti del palazzo seguono una simbologia autoreferenziale e declinata completamente al femminile, per cui nel salone principale oltre agli esempi emblematici di Cleopatra, Diane de Poitiers, Caterina de Medici e Caterina di Russia (quattro quadri oggi scomparsi), una coppia di muse è posta per ciascuno dei quattro angoli del soffitto, un modo per evocare – le muse sono nove – nella proprietaria la musa che non appare. Come osserva Pascal Truilliant in uno dei *reportage* sulla dimora: "Ovunque nel-



Fig. 5:  
Particolare del camino nella sala da pranzo, Parigi, Hôtel Païva.

l'hôtel, allegorie dipinte o scolpite celebravano la donna. Ispirate alla scuola di Fontainebleau, queste rappresentazioni privilegiavano profili allungati dalle forme fini e sensuali" (Truillant 2011: 48). Nella sala da pranzo c'è un camino monumentale in marmo di Carrara che imita lo stile della Scuola di Fontainebleau: oltre ai due satiri che sostengono la struttura, opera di Aimé-Jules Dalou, sopra alla decorazione in bronzo con scene di caccia di Albert-Ernest Carrier-Belleuse, troneggiano due leonesse, opera di Henri-Alfred Jacquemart (noto per la sua maestria nel rappresentare animali) e sopra di esse una baccante, anch'essa opera di Aimé-Jules Dalou [Fig. 5]. Il riferimento alle leonesse è quanto mai significativo, infatti, come spiega Alain Corbin nel suo *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, esiste tutta una nomen-



Fig. 6: Jules Dalou, *Diana addormentata sul cervo*, 1860-1866 ca., Parigi, Hôtel Païva.

clatura specifica che si riferisce al mondo della prostituzione nell'Ottocento: a fianco alle "grisettes" (ovvero le donne che pur vivendo del loro salario, arrotondavano le loro entrate anche prostituendosi), c'erano le "lorettes" (le prostitute a tutti gli effetti) e ai vertici più alti della categoria, "les grandes horizontales", note anche come "lionnes" (Corbain 1982: 4312-18). La decorazione del camino è quindi un modo per ricordare del ruolo di "lionne" che ella giocò fra le cortigiane della sua epoca.

I continui riferimenti ornamentali alla caccia e alla dea Diana rappresentano invece un modo, vano, di ricostituire la propria purezza; è questo, d'altro canto, il movente che l'ha portata a cambiare spesso nome, quello di redimersi da un passato disonorevole. Così mentre sul camino troneggiano le due leonesse di Jacquemart, sul soffitto domina la *Diana addormentata sul cervo* di Aimé-Jules Dalou [Fig. 6].

La costruzione e l'allestimento dell'hôtel avvengono in un momento in cui la Païva abbandona definitivamente la sua carriera di cor-



Fig. 7:  
Particolare della scala,  
Parigi, Hôtel Païva.

tigiana, complice l'incontro con quello che, da quel momento e per il resto della sua vita, diventa il suo compagno, Guido Henckel von Donnersmarck, un uomo immensamente ricco grazie agli inesauribili proventi ricavati dalla proprietà di alcune miniere di zinco, ferro e carbone in Slesia. E nonostante il palazzo sugli Champs-Élysées sia un progetto da ascrivere solo ed esclusivamente a lei (lui le regalerà invece il castello di Pontchartrain nel 1857), è indubbio che una buona parte dei fondi necessari al completamento dell'opera siano un generoso dono del nuovo compagno (e, dal 1871, del marito). Ecco come si spiega allora l'esibizione di una ricchezza e di uno sfarzo assolutamente straordinari, come nel caso delle scale che conducono al primo piano, realizzate integral-

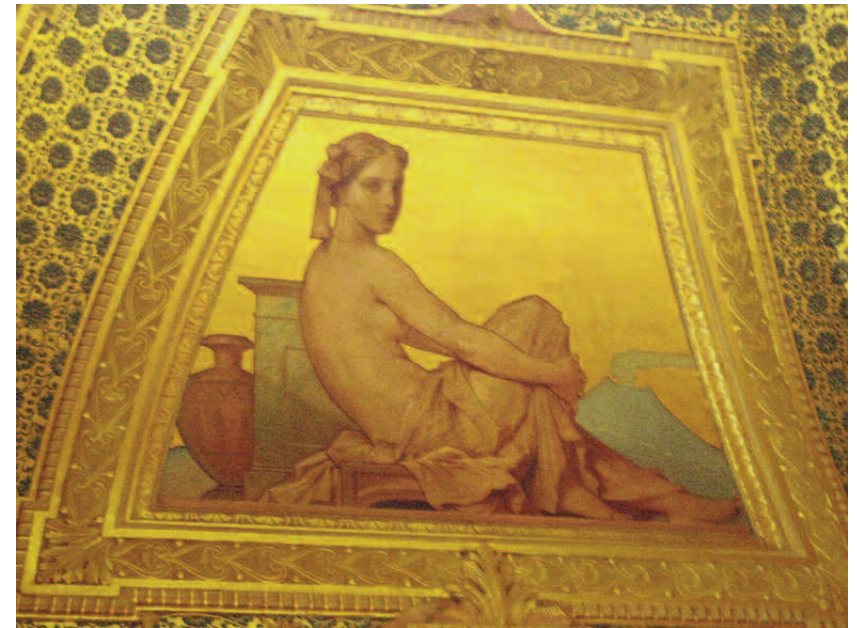


Fig. 8: Pierre Brisset, *Napoli*, 1860-1866 ca., Parigi, Hôtel Païva.

mente in onice giallo massiccio [Fig. 7], sormontate dalle tre statue di Dante (opera di Jean-Paul Aubé), Virgilio (opera di Ernest Barrias) e Petrarca (opera di Léon Cugnot), a conferma delle aspirazioni culturali della padrona di casa e dalla cupola in cui quattro donne rappresentano altrettante città italiane – Roma, Venezia, Napoli e Firenze – e di cui Napoli è probabilmente il ritratto della Païva [Fig. 8]; o del bagno in stile moresco con una vasca scolpita in un unico blocco di onice, i rubinetti d'oro massiccio, le pareti ricoperte con pannelli d'agata e decorate con mattonelle in *faïence* di Deck. A parte questa ribadita ostentazione della fortuna economica conquistata, le decorazioni fanno riferimento alle virtù morali della proprietaria: nella camera da letto, per esempio, si trovano dei medaglioni in bronzo dorato che decorano le porte, che richiamano la *nobilitas*, la *gratia* e l'*ingenium*, mentre ovunque sono disseminate le iniziali della proprietaria, P. e B. (per Païva e





Fig. 9:  
Henry-Pierre Picou,  
Medaglione in bronzo  
dorato che decora la  
porta della camera da  
letto, 1860-1866 ca.,  
Parigi, Hôtel Païva.

Blanche), a testimoniare, ancora una volta, come l'arredo rifletta, nella sua scintillante ricchezza, le qualità morali, oltre che fisiche, della marchesa [Fig. 9].

Ogni singolo elemento decorativo del palazzo assurge a vero e proprio capolavoro, e la Païva si sente investita del ruolo di mecenate delle arti, incoraggiando giovani che, pur sconosciuti, non mancheranno di dimostrare in quegli stessi anni il loro valore. Ella non ha invece l'animo della collezionista – i lavori sono commissionati integralmente ad artisti a lei contemporanei e non esistono esemplari antichi sotto nessuna forma.

La coppia si insedia nella nuova abitazione a partire dal 1866, anche se l'arredo degli interni si completa solo un paio d'anni dopo,

non fosse altro che una parte del mobilio viene esibita all'Esposizione universale di Parigi del 1867 e diventa disponibile solo dopo questo evento.

Nonostante la generosità con cui presta la propria figura a modello della decorazione della nuova casa, la riservatezza della Païva, una dote che probabilmente non condivideva con nessuna delle cortigiane del suo tempo, si conferma nella gestione del suo salotto che, proprio perché aperto solo ad una cerchia ristretta di amici diventa un luogo ambito da molti, un oggetto del desiderio, alla stregua di quanto lo fosse stata precedentemente la proprietaria, e, allo stesso modo, lo spunto per nuovi leggendari racconti. Virginia Rounding non esita a definire l'hôtel "il magico luogo di un'incantatrice – o di una strega" (Rounding, 2003: 183), dimostrando ancora una volta come il palazzo sia lo spazio in cui si proiettano le caratteristiche della sua proprietaria, che Janine Alexandre-Debray descrive come "straniera, accattivante, in grado di stregare, una *femme fatale*", oltre che definirla come l'artefice della sua stessa reputazione di maga (Alexandre-Debray 1986: 31-32).

A cospetto della marchesa si raccolgono alcuni amici di vecchia data, conosciuti già all'epoca della relazione con Henri Heinz, fra cui Théophile Gautier e Arsène Houssaye (il primo fra l'altro a celebrare il ricordo dell'amica dedicandole nel 1896 uno scritto che ha come oggetto l'hôtel, dal titolo *Un hôtel célèbre sous le second empire. L'hôtel Païva, ses merveilles, précédé de l'ancien hôtel de la marquise de Païva*), il giornalista Pier Angelo Fiorentino, il critico letterario Paul de Saint-Victor, gli scrittori Charles Augustin de Sainte-Beuve, Léon Gozlan e Jules Lecomte, e due quanto mai caustici fratelli Goncourt, sicuramente fra i pochi, quest'ultimi, a non subire il fascino della marchesa. Critici quanto altri mai, hanno da ridire su tutto; per esempio sull'assenza di riscaldamento dell'ambiente, dovuta, secondo loro, alla predilezione della padrona di casa per il freddo e le correnti di aria gelida: "Questa donna è costruita in un modo ben strano. Di questi tempi, vive nell'acqua e nell'aria ghiacciate, come una sorta di mostro boreale, inventato dalla mitologia scandinava (3 Janvier 1868)" (Goncourt 1851-

1896: 186). Criticano la mancanza di funzionalità di questa casa dall'ostentata ricchezza:

Bella cosa la ricchezza. Fa perdonare tutto. E nessuno di coloro che vengono qui si accorge che questa casa è la più sconfortevole di Parigi. Impossibile, a tavola, bere un bicchiere di vino annacquato, perché la padrona di casa ha avuto la fantasia di possedere, per caraffe, delle cattedrali di cristallo che richiederebbero dei portatori d'acqua per essere sollevate (14 febbraio 1868). (Goncourt 1851-1896: 191-192)

Arrivano fino ad alimentare una delle "leggende" che hanno maggior fortuna, rimanendo indelebilmente legate alla figura della marchesa, tanto da essere sistematicamente riportate da tutte le biografie che le sono state dedicate:

Una delle curiosità dell'hôtel della Paiva, sono le due casseforti ai lati del letto della padrona di casa, fra cui ella dorme: le sue fortune, l'argento, l'oro, i diamanti, le perle, gli smeraldi, a destra e a sinistra del suo sonno, dei suoi sogni, e forse anche dei suoi incubi (6 maggio 1868). (Goncourt, 1851-1896: 204)

Di quella camera i due fratelli non si soffermano a descrivere invece il letto a forma di conchiglia in madreperla sovrastato, sul soffitto, da un affresco della dea Aurora!<sup>1</sup>

Pur in negativo comunque le osservazioni dei fratelli Goncourt alimentano l'immaginario di un luogo che non può lasciare indiffe-

<sup>1</sup> Del letto non è nota l'attuale collocazione, così come della stragrande maggioranza di ciò che era contenuto nella dimora. Non si conosce il destino del mobilio né degli oggetti contenuti nel palazzo alla morte della marchesa ad eccezione di pochi pezzi: uno conservato al Musée d'Orsay, ovvero la *console du grand salon* realizzata da Albert-Ernest Carrier-Belleuse con la collaborazione di Aimé-Jules Dalou (fra 1864 et 1865) in bronzo dorato e patinato, marmo rosso, onice e alabastro, l'altro, un *cabinet* disegnato da Pierre Manguin e realizzato dall'ebanista Antoine Kneib e da Aimé-Jules Dalou, Emile-Louis Picault, Eugène Delaplanche (1865) in legno di pero scurito con bordi in ebano, decorazioni di bronzo dorato, lapislazzuli, diaspro e avorio, al Musée des Arts Décoratifs.

renti. E se il salotto, che raccoglie soprattutto uomini di cultura, è frequentato anche da esponenti politici come Léon Gambetta e Adolphe Thiers, le grandi assenti restano le donne, che disertano il salotto di una persona a cui non si può in alcun modo perdonare di essere un ex-cortigiana, anche se la sua ricchezza le permette, per esempio, di vestire gli abiti dello stesso *couturier* dell'imperatrice Eugenia de Montijo, Charles Worth.<sup>2</sup>

È noto che Émile Zola si sia ispirato anche alla marchesa di Paiva per delineare la protagonista del suo romanzo *Nanà*.<sup>3</sup> Proprio perché non esistano fonti documentarie realmente affidabili che permettano di ricostruire l'esistenza di questa cortigiana – di fatto l'unica cosa concreta che resta è proprio il suo *hôtel* – non si riesce a non percorrere la narrazione di Zola come fosse una sorta di descrizione, se non veritiera quantomeno credibile, di questa donna. Così la scena indimenticabile di *Nanà* che a teatro sconvolge tutti nella parte di Venere, non può non evocare quella di colei che, dormendo in una conchiglia, di Venere aveva cosperso un po' tutta la casa [Fig. 10 e Fig. 11]:

Un fremito percorse la sala. Nanà era nuda. Era nuda con tranquilla audacia, certa dell'onnipotenza della sua carne. Soltanto un tenue velo l'avviluppava; le spalle tornite, il seno da amazzone i cui capezzoli rosei stavano dritti e rigidi come lance, i larghi fianchi che roteavano con un dondolio voluttuoso, le cosce di florida bionda, tutto il suo corpo s'indovinava, si vedeva in ogni particolare sotto il tessuto leggero, bianco come la spuma. Era Venere che nasceva dal mare, vestita soltanto dei suoi capelli. [...] Non ci furono applausi. Nessuno rideva più; i volti degli uomini erano seri, tesi, col naso affilato, la bocca arida e irritata. Sembrava che sugli spettatori fosse passato un vento dolcissimo, ma carico di una sorda minaccia. Improvvisamente, nella bra-

<sup>2</sup> In quegli anni Charles Worth è il fondatore della *haute couture* modernamente intesa, con il suo atelier in rue de la Paix.

<sup>3</sup> Ne fa riferimento fra gli altri Alain Corbain nel già citato *Les Filles de noce* (Corbain 1982: 4312).



Fig. 10, in alto:  
Henry-Pierre  
Picou, *Vénus sor-  
tant du bain*,  
1860-1866 ca.,  
affresco, Parigi,  
Hôtel Païva.

Fig. 11, a sinistra:  
Léon Cugnot,  
*Amphitrite*, rilie-  
vo in marmo  
bianco, 1860-  
1866 ca., Parigi,  
Hôtel Païva.

va figliola, si era rivelata la donna inquietante, che accende la follia del sesso, suscita l'incognita del desiderio. Nanà continuava a sorridere, ma con un sorriso aguzzo da mangiatrice di uomini. (Zola 2010: 976-83)

Zola restituisce in modo davvero straordinario il “parallelismo” dei salotti, quello della contessa Sabine, e quello di Nanà, luoghi in cui si possono intrattenere gli stessi uomini, in modo evidentemente diverso, ma che non hanno in comune lo stesso pubblico femminile: le “femmes entretenues” sono escluse dai salotti per bene, tanto quanto le “femmes du monde” lo sono dai salotti delle cortigiane, scatenando quella curiosità, normalmente non soddisfacibile, che descrive Alexandre Dumas figlio. Quando Zola si inoltra nella descrizione del salotto della contessa Sabine, sorta di alter ego speculare di Nanà, scrive: “Quel salotto sepolcrale, che emanava un odore di chiesa, diceva chiaramente da quale mano di ferro, in quale rigida esistenza la contessa era stata piegata. Non aveva messo nulla di suo in quell'antica dimora, nera di umidità” (Zola, 2010: 1582-84). Esattamente al contrario invece la Païva vive artefice della sua assoluta libertà e la sua casa, integralmente, come fosse un suo prolungamento, rimanda un'immagine completamente differente, di lusso, di ostentazione, di una ricchezza che, come osservano i Goncourt, “si fa perdonare qualunque cosa”.

Di questa sorta di “casa delle meraviglie” la Païva gode poco, una decina di anni (lo stesso tempo che c'era voluto per costruirla), costretta ad abbandonare la Francia nel 1877, sospettata di spionaggio insieme al marito, lei che dopo la guerra franco-prussiana, si era sposata appunto con Guido Henckel von Donnersmarck, un consigliere del cancelliere Bismark. Si trasferiscono in Slesia, nel castello di Neudeck. Neppure la sua morte, avvenuta a sessantacinque anni, arresta il flusso di leggende che l'hanno riguardata per tutta la vita, ma che ancora una volta ci restituiscono un'immagine di lei capace di catalizzare il desiderio e la passione più intensi.



Fig. 12: Jean Gourbeix, Hôtel Païva: salone, s.d., fotografia, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Ministère de la Culture de France.

Con le parole di Giuseppe Scaraffia:

La morte a sessantacinque anni della Païva rimase avvolta nel mistero. Era stata inumata nella cappella di famiglia dal vedovo devastato dal dolore, che aveva giurato di non risposarsi mai più. Quando, tre anni dopo, Henckel aveva impalmato una trentenne graziosa, nobile e ricca, c'era stato chi aveva sostenuto che la sposa aveva scoperto, in una stanza sempre chiusa a chiave, la salma della Païva ondeggiante nell'alcol in una bara di vetro. (Scaraffia, 2012: 24)

[Fig. 12].

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE-DEBRAY J. (1986), *La Païva: ses amantes, ses maris*, Perrin, Paris.
- BERGERON L. (1991), *Les Rothschild et les autres. La Gloire des banquiers*, Perrin, Paris.
- BUTLER R. (1993), *Rodin. The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven and London.
- CHARPY M. (2007), "L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914", in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 34.
- CORBAIN A. (2010), *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* [1978], Flammarion, Paris.
- DUMAS A. fils (2011), *La signora delle camelie* [1848], Newton Compton, Roma, traduzione di Luisa Collodi (titolo originale: *La Dame aux camélias*).
- GONCOURT E. e J. de (1851-1896), *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire. Troisième volume (1866-1870)*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris.
- LÉVÊQUE J.-J. (1990), *Les Années impressionnistes: 1870-1889*, Édition Internationale, Courbevoie, Paris.
- MARWICK A. (2007), *History of Human Beauty* [2004], Continuum International Publishing Group, Hambledon and London.
- ROUNDING V. (2003), *Grandes Horizontales. The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*, Bloomsbury Publishing, London.
- SCARAFFIA G. (2012), *Cortigiane. Diciotto donne fatali dell'Ottocento*, Mondadori, Milano.
- TRUILLANT P. (2011), "La demeure d'une courtisane", in *Art & Décoration*, janvier 2011, n. 466, pp. 41-48.
- ZOLA É. (2010), *Nanà* [1880], Newton Compton, Roma, traduzione di Luisa Collodi (titolo originale: *Les Rougon-Macquart. Nana*).