

GIUSEPPE ZUCCARINO

LA CARNE DELL'IMMAGINE



Quaderni delle Officine, CXXXIV, Marzo 2024



Giuseppe ZUCCARINO



(Paul Cézanne, *Frenhofer e il capolavoro sconosciuto*)

La carne dell'immagine

1. L'ammirevole racconto di Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu* ha avuto una gestazione complessa, essendo passato attraverso tre diverse stesure. Appare una prima volta nella rivista «L'Artiste» nel 1831; la seconda versione, con modifiche al testo, viene pubblicata lo stesso anno nella raccolta *Romans et contes philosophiques*, mentre la terza, molto ampliata, si legge in *Études philosophiques* nel 1837, come pure nell'omonima sezione della *Comédie humaine* nel 1845¹. Nel racconto agiscono sia personaggi storicamente esistiti – gli artisti François Porbus (si tratta del fiammingo Frans Pourbus il Giovane) e Nicolas Poussin –, sia personaggi di fantasia, come il pittore Frenhofer, cui spetta il ruolo di maggior rilievo.

La vicenda è ambientata nella Parigi del 1612 e si apre mostrandoci Poussin, artista esordiente, che con timidezza si appresta a far visita per la prima volta a un collega già affermato, Porbus. Mentre si trova davanti alla porta e non osa bussare, vede sopraggiungere un vecchio, che all'opposto di lui indossa abiti di lusso e presenta un aspetto, nel contempo, fascinioso e inquietante. Quando l'anziano bussa e viene rispettosamente accolto da Porbus, il giovane ne approfitta per seguirlo, come se fosse un suo accompagnatore. All'interno dell'atelier, sono presenti vari quadri, ma l'attenzione del vecchio si sofferma su un'opera di Porbus che raffigura *Maria Egiziana*. L'osservatore, rivelandosi un grande esperto, evidenzia i pregi ma soprattutto i difetti del quadro. Trova in particolare che nell'immagine dipinta manchino il senso della profondità spaziale e una resa efficace della vita corporea. Per far comprendere quale elevato compito egli assegni ai pittori, sostiene che «la missione dell'arte non è di copiare la natura, ma di esprimerla. [...] Noi dobbiamo cogliere lo spirito, l'anima, la fisionomia delle cose e degli esseri viventi»². A suo giudizio, Porbus riproduce correttamente oggetti e creature, ma non sa penetrare nell'intimità della forma, dunque non raggiunge la vera bellezza. Poussin interviene in difesa di Porbus, pur ammettendo di essere soltanto un neofita desideroso di apprendere. Il padrone di casa lo invita a eseguire un disegno per dar prova delle proprie capacità. A sorpresa, il vecchio (solo in seguito il narratore ne svelerà il nome, Frenhofer) giudica benevolmente tale disegno. Poi, per evidenziare ciò che manca al quadro di

¹ Su tutto ciò, cfr. Marc Eigeldinger, *Introduction*, in Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu - Gambara - Massimilla Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 15-16.

² *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 48 (tr. it. *Il capolavoro sconosciuto*, Firenze, Passigli, 1983, p. 31; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

Porbus, si fa prestare pennello e tavolozza ed esegue rapidamente su di esso molti ritocchi, che suscitano nei due spettatori sorpresa e ammirazione. Soddisfatto del risultato, Frenhofer invita gli altri pittori a pranzo in casa sua; inoltre, avendo notato le povere vesti di Poussin, gli dà del denaro in cambio del disegno che il giovane ha eseguito.

Una volta che i tre sono entrati nello studio di Frenhofer, il pittore esordiente scorge fra l'altro un quadro che a prima vista gli sembra un'opera di Giorgione. Il vecchio, però, dichiara con noncuranza che si tratta di un dipinto imperfetto, eseguito da lui stesso quand'era alle prime armi. Porbus chiede a Frenhofer se può mostrare loro l'opera a cui sta lavorando da dieci anni, *La Belle Noiseuse*, ossia «la bella scontrosa» (è il nomignolo con cui sarebbe stata designata la cortigiana Catherine Lescault, anche se in realtà si tratta di un personaggio immaginario). Il vecchio, però, si rifiuta di esibire il quadro, non avendo ancora finito di perfezionarlo. Si lancia poi in un altro lungo discorso sulla pittura, nel quale dà nuovamente prova della propria competenza in materia, ma anche del persistere, in lui, di alcuni dubbi riguardo ai risultati che ha raggiunto nel realizzare quell'opera, dovuti in parte al fatto di non aver potuto disporre di una modella di perfetta bellezza.

Vedendolo perso nei propri pensieri, gli altri due artisti se ne vanno. Il novizio è rimasto affascinato dalla figura e dalle idee di Frenhofer: «Per l'entusiasta Poussin, quel vecchio era divenuto, tramite un'improvvisa trasfigurazione, l'Arte stessa, l'arte con i suoi segreti, le sue foghe e le sue fantasticherie»³. Porbus, tuttavia, lo mette in guardia: ammette che l'anziano artista è esperto a livello di teoria, ma sostiene che sbaglia in quanto riflette e divaga troppo; dunque, a conti fatti, «è tanto pazzo quanto è pittore»⁴. Il consiglio che Porbus dà al proprio interlocutore è semplice e perentorio: «Non imitatelo! Lavorate! I pittori devono meditare solo con i pennelli in mano!»⁵. Il giovane non rinuncia al desiderio di penetrare, prima o poi, nella parte nascosta dell'atelier di Frenhofer, quella in cui è custodito il misterioso quadro ancora in lavorazione, ma per il momento deve rassegnarsi a tornare nel povero appartamento in cui abita. A ben vedere, l'unica ricchezza di cui dispone è costituita dalla sua giovane e bella amante, Gillette, che gli fa anche da modella. Egli pensa che forse potrebbe convincere la ragazza a posare per Frenhofer, ottenendo in cambio da quest'ultimo il permesso di contemplare

³ Ivi, p. 57 (tr. it. p. 45).

⁴ Ivi, p. 58 (tr. it. p. 47).

⁵ *Ibidem*. Balzac riprende qui tacitamente un celebre detto di Annibale Carracci: «Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani».

La Belle Noiseuse. Gillette inizialmente rifiuta, ma poi – tanto grande è l'amore che prova per Poussin – finisce con l'acconsentire.

Passano tre mesi prima che Porbus torni a far visita a Frenhofer. Si accorge subito che il vecchio è stanco e scoraggiato, soprattutto perché, al fine di completare davvero il proprio capolavoro, avrebbe bisogno di potersi ispirare a una donna reale. Porbus, che è al corrente delle intenzioni del suo giovane amico, propone a Frenhofer un patto: gli offre la possibilità di disporre di Gillette come modella, a condizione che conceda a lui e a Poussin di vedere il famoso quadro. Il vecchio si indigna per la proposta, non volendo che sguardi estranei profanino la sua amata creazione. Tuttavia, quando sopraggiungono nell'atelier Poussin e Gillette, resta colpito dall'aspetto della ragazza e finisce con l'accettare la proposta. Dopo essere rimasto per breve tempo da solo con Gillette nella parte segreta dell'atelier, permette agli altri due artisti di entrare, dicendosi convinto che la bellezza della figura femminile da lui dipinta sia superiore a quella della ragazza viva.

Porbus e Poussin si guardano attorno. Notano e apprezzano molto un quadro che raffigura, a grandezza quasi naturale, una donna seminuda, ma Frenhofer sostiene che quello è un lavoro di poco valore, per nulla paragonabile a *La Belle Noiseuse*, e li invita ad osservare piuttosto quest'ultima opera. I due artisti, però, nella tela che viene loro additata con orgoglio da Frenhofer, vedono solo «un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura»⁶. A un esame più ravvicinato, riescono nondimeno a scorgere, in un angolo del dipinto, «la punta di un piede nudo che sbucava da quel caos di colori, tonalità, sfumature indecise, quella specie di nebbia informe: ma un piede delizioso, un piede vivo! Restarono pietrificati d'ammirazione davanti a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta, progressiva distruzione»⁷. Del tutto diversa è la visione che della propria opera ha Frenhofer, il quale, estasiato, ne indica e commenta alcune parti che gli sembrano perfettamente riuscite. Gli altri due pittori si rendono conto che egli è in buona fede, ma restano interdetti di fronte a una simile allucinazione. Poussin esclama, rivolgendosi a Porbus: «Finirà pure coll'accorgersi, prima o poi, che non c'è niente sulla sua tela»⁸. Udendo questa frase, Frenhofer dapprima si infuria e insulta il giovane pittore, poi, rendendosi conto che anche Porbus non osa pronunciarsi a favore dell'opera, viene colto dal dubbio. Tuttavia si riprende presto: accusa i due colleghi di essere invidiosi, ricopre con un drappo il proprio quadro per sottrarlo alla

⁶ Ivi, p. 69 (tr. it. p. 65).

⁷ Ivi, p. 69 (tr. it. p. 65).

⁸ Ivi, p. 71 (tr. it. p. 67).

loro vista, e li congeda freddamente⁹. Si giunge così all'epilogo del racconto, condensato da Balzac in un'unica frase: «L'indomani Porbus, preoccupato, tornò a cercare Frenhofer, e apprese che era morto quella notte, dopo aver bruciato le sue tele»¹⁰.

È interessante notare che, nel passaggio dall'una all'altra delle versioni del testo balzachiano, le modifiche non sono state soltanto di ordine formale, ma anche di significato. Uno scrittore del secolo successivo, Italo Calvino, le ha chiarite in questi termini: «*Le chef-d'œuvre inconnu*, a cui Balzac lavorò dal 1831 al 1837, all'inizio aveva come sottotitolo “conte fantastique” mentre nella versione definitiva figura come “étude philosophique”. [...] Il quadro perfetto del vecchio pittore Frenhofer nel quale solo un piede femminile emerge da un caos di colori, da una nebbia senza forma, nella prima versione del racconto (1831 in rivista) viene compreso e ammirato dai due colleghi Porbus e Nicolas Poussin. “Combien de jouissances sur ce morceau de toile!” (Quante delizie su questa piccola superficie di tela!). E anche la modella che non lo capisce ne resta in qualche modo suggestionata. Nella seconda versione (sempre 1831, in volume) qualche battuta aggiunta dimostra l'incomprensione dei colleghi. Frenhofer è ancora un mistico illuminato che vive per il suo ideale, ma è condannato alla solitudine. La versione definitiva del 1837 aggiunge molte pagine di riflessioni tecniche sulla pittura, e un finale in cui risulta chiaro che Frenhofer è un folle che finirà per rinchiudersi col suo preteso capolavoro, per poi bruciarlo e suicidarsi»¹¹.

In realtà, nel redigere la stesura finale del suo racconto, Balzac si proponeva di mostrare cosa accade quando «l'opera e l'esecuzione vengono uccise dall'eccessiva abbondanza del principio creatore»¹². Ai suoi occhi, dunque, Frenhofer non era da considerare come un pazzo, ma piuttosto come un artista che aveva commesso l'errore di voler produrre un'opera di perfetta bellezza, e proprio per questo irrealizzabile. Tale errore aveva causato in lui una perdita del senso della realtà; pertanto, quelli che il pittore riteneva fossero ritocchi successivi apportati all'opera al fine di migliorarla, lo avevano portato, di fatto, a trasformare inconsapevolmente il quadro in un insieme

⁹ Nel frattempo Gillette, che solo con vergogna e ritrosia ha assecondato la volontà di Poussin, dichiara di non poterlo più amare come prima, anzi di provare per lui un certo disprezzo.

¹⁰ Ivi, p. 72 (tr. it. p. 69).

¹¹ I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane* (volume edito postumo nel 1988), in *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 711-712.

¹² H. de Balzac, lettera a Madame Hanska (Ewelina Rzewuska) del 24 maggio 1837; la frase è riportata in M. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 15.

caotico di linee e macchie di colore. Così egli aveva finito col distruggere il proprio capolavoro, dapprima sul piano visivo e poi incendiandolo al pari degli altri suoi quadri. Il suicidio di Frenhofer può certo essere inteso come l'effetto di una tardiva presa di coscienza del fallimento non soltanto di una singola opera, ma anche di un'intera esistenza. Tuttavia è agevole scorgere in Balzac una certa stima nei riguardi del personaggio che ha ideato. Frenhofer, infatti, possiede grandi doti intellettuali e artistiche e manifesta una totale dedizione alla pittura; quindi, nella sua ricerca dell'assoluto (e nello scacco che ne consegue) è pur sempre ravvisabile qualcosa di eroico.

Una conferma indiretta di quest'ultima interpretazione viene dal fatto che il Frenhofer balzachiano ha suscitato un'imprevista ammirazione, e persino una sorta di identificazione psicologica, in esponenti di primo piano dell'arte moderna, come Paul Cézanne e Pablo Picasso. Su questo argomento esiste un interessante libro di Dore Ashton, a cui si rimanda per maggiori approfondimenti¹³. Possiamo però ricordare almeno qualche dato di fatto, partendo appunto da Cézanne. Risalgono al periodo 1866-69, quando il pittore era quasi trentenne, alcuni documenti che confermano quanto fosse rimasto impressionato dalla lettura di *Le chef-d'œuvre inconnu*. Pensiamo ad esempio a un questionario da lui compilato: si trattava di una specie di gioco di società, diffuso all'epoca, nel quale si veniva invitati a rispondere per iscritto, in maniera sintetica, a varie domande su se stessi. Al quesito relativo a quale fosse il personaggio romanzesco o teatrale preferito, il pittore replica indicando, senza ulteriori chiarimenti, il nome «Frenhofer»¹⁴. Negli stessi anni egli realizza due significativi schizzi a matita: l'uno raffigura il protagonista del racconto balzachiano mentre è intento a dipingere, in presenza di una modella vestita, un ritratto femminile; l'altro un anonimo pittore in abiti seicenteschi (potrebbe trattarsi di Rembrandt o, anche in questo caso, di Frenhofer) dedito alla medesima occupazione, ma in questo caso l'opera a cui sta lavorando senza modella è un nudo di donna¹⁵. L'aneddoto più importante resta però quello riferito da Émile Bernard nei suoi *Souvenirs sur Paul Cézanne*, editi in rivista nel 1907 (dunque l'anno successivo alla morte dell'artista di Aix-en-Provence). Scrive Bernard: «Una sera in cui gli parlavo

¹³ Cfr. D. Ashton, *La favola dell'arte moderna* (1980), tr. it. Milano, Feltrinelli, 1982.

¹⁴ Anzi, «Frenhoffer», visto che per distrazione lo scrive in questo modo. Cfr. P. Cézanne, *Mes Confidences*, in AA. VV., *Conversations avec Cézanne*, a cura di Michael Doran, Paris, Macula, 1978; 2011, p. 180 (tr. it. senza titolo in *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1995, p. 111).

¹⁵ I due schizzi, conservati al Kunstmuseum di Basilea, si possono vedere riprodotti in D. Ashton, *op. cit.*, illustrazioni 6 e 7 fuori testo.

dello *Chef-d'œuvre inconnu* e di Frenhofer, l'eroe del dramma di Balzac, si levò da tavola, si piantò davanti a me e, colpendosi il petto con l'indice, confessò, senza una parola, ma con quel gesto ripetuto, di essere lui il personaggio del romanzo. Ne era tanto commosso che i suoi occhi si erano riempiti di lacrime»¹⁶. Anche se è possibile segnalare delle analogie fra le idee sulla pittura espresse da Frenhofer e certe affermazioni reperibili nelle lettere di Cézanne, a colpire quest'ultimo dev'essere stata soprattutto la personalità dell'artista immaginato da Balzac. Come nota Dore Ashton, «la *hybris* di Frenhofer costituiva per lui un terribile avvertimento, e tuttavia egli provava un profondo rispetto per le ossessioni che avevano condizionato quel personaggio»¹⁷.

Qualcosa di simile deve aver pensato Picasso leggendo il racconto, come attesta una tardiva confidenza da lui fatta al mercante d'arte Daniel-Henry Kahnweiler nel 1959: «Che cosa meravigliosa quel Frenhofer... Alla fine nessuno può vedere nulla all'infuori di se stesso. Grazie a quella interminabile ricerca della realtà, è finito nell'oscurità più nera»¹⁸. Ma la familiarità del pittore spagnolo col testo di Balzac risale a molti anni prima. È infatti nel 1926 che egli riceve la proposta – da parte di un altro celebre mercante d'arte, Ambroise Vollard – di illustrare un'edizione di *Le chef-d'œuvre inconnu*. Non a caso, lo stesso anno Picasso dipinge una grande tela, dal titolo *Le peintre et son modèle*, che sembra ispirata al racconto balzachiano: infatti «rappresenta un marasma di linee in cui, oltre alla confusa sagoma del pittore, si distingue appunto un piede»¹⁹, peraltro ingrandito e situato in primo piano. È chiaro che Picasso si sente chiamato in causa da quel testo, visto che in tutta la propria carriera artistica ha affrontato intenzionalmente – e non in maniera involontaria, come nel caso di Frenhofer – il problema del rapporto tra pittura figurativa e pittura astratta, anche se le sue opere non rientrano mai per intero nella seconda categoria.

¹⁶ É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, in *Conversations avec Cézanne*, cit., p. 122 (tr. it. senza titolo in *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, cit., pp. 69-70). La lettura di questo episodio ha impressionato Rilke, che lo ha riferito a sua volta, con qualche imprecisione, alla moglie Clara Westhoff (cfr. Rainer Maria Rilke, missiva del 9 ottobre 1907, in *Lettere su Cézanne*, tr. it. Milano, Electa, 1984, p. 49).

¹⁷ D. Ashton, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ P. Picasso, cit. *ivi*, p. 141.

¹⁹ Elena Pontiggia, nota senza titolo nel catalogo da lei curato *Picasso illustratore*, Milano, Skira, 2007, p. 55.



(Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle*, 1926)



(Pablo Picasso, *Le chef-d'oeuvre inconnu*)

In ogni caso, il lavoro commissionatogli da Vollard avrà una gestazione lenta, visto che il libro vedrà la luce solo nel 1931²⁰. L'apporto dell'artista è però imponente sul piano quantitativo, visto che si tratta di tredici acqueforti e sessantasette xilografie. Mentre queste ultime includono fra l'altro dei disegni (datati 1924) composti solo da segmenti, linee e punti, le acqueforti presentano un aspetto più tradizionalmente figurativo²¹. Tuttavia neanche in questo caso si tratta di illustrazioni direttamente riferite al testo balzachiano, bensì di variazioni su un tema carissimo all'artista spagnolo, quello del rapporto fra il pittore e la modella²². L'unica acquaforte che, non senza ironia (o autoironia), pare alludere alla vicenda di Frenhofer, mostra una modella vestita, poco avvenente e intenta a sferruzzare, mentre il pittore che dovrebbe raffigurarla sta tracciando sulla tela un groviglio di linee senza alcuna somiglianza con la donna che siede di fronte a lui²³.

Un'ulteriore conferma dell'importanza, per Picasso, di *Le chef-d'œuvre inconnu*, viene dal fatto che l'artista spagnolo ha deciso di insediare il proprio atelier in un antico palazzetto parigino situato al n. 7 di rue des Grands-Augustins. Scelta per nulla casuale, come risulta dalla testimonianza del fotografo Brassäi: «In quella dimora, che prima della Rivoluzione era il palazzo Savoia-Carignano, Balzac faceva incontrare il maestro Frenhofer con François Porbus e Nicolas Poussin; là l'eroe del suo romanzo, allontanandosi sempre più, nella sua sete d'assoluto, dalla rappresentazione del reale, creò il proprio capolavoro, lo distrusse e morì [...]. Commosso e stuzzicato dall'idea di prendere il posto dell'illustre ombra di Frenhofer, Picasso affittò immediatamente l'atelier. Era il 1937. E nello stesso luogo di *Le chef-d'œuvre inconnu I*, egli aveva dipinto il suo “notissimo capolavoro”, *Guernica*»²⁴. In verità, nel testo di Balzac a trovarsi nella rue des Grands-Augustins non era lo

²⁰ H. de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Ambroise Vollard Éditeur, 1931.

²¹ Le si veda riprodotte nel citato catalogo, alle pp. 56-71. Conviene precisare che anche i disegni di linee e punti si ispiravano a un modello concreto. Ha dichiarato infatti l'artista: «Ammiro molto le carte astronomiche. Mi sembrano belle indipendentemente dal loro valore scientifico, e una volta mi sono messo a disegnare un insieme di punti riuniti da linee e macchie che sembravano sospese nel cielo» (P. Picasso, *Lettres sur l'art*, in «Formes», 2, 1930; passo riportato in E. Pontiggia, *op. cit.*, p. 55).

²² Sul ruolo svolto da questa tematica nell'opera picassiana, cfr. il saggio di Michel Leiris, *Le peintre et son modèle* (1973), in *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2011, pp. 353-370 (tr. it. in *Il pittore e la modella. Scritti su Picasso*, Milano, Abscondita, 2003, pp. 11-61).

²³ Immagine riprodotta in *Picasso illustratore*, cit., p. 61.

²⁴ Brassäi (Gyula Halász), *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964; 1969, p. 65 (tr. it. *Conversazioni con Picasso*, Torino, Allemandi, 1996, p. 61).

studio di Frenhofer, bensì quello di Porbus²⁵. Tuttavia il rapporto che, anche sul piano biografico, Picasso si è sforzato di stabilire col protagonista del racconto resta molto significativo, e rientra a pieno titolo nella «favola dell'arte moderna».

2. Fra coloro a cui è sembrato che quel particolare scritto balzachiano meritasse una lettura più attenta c'è senz'altro il filosofo Georges Didi-Huberman. Tuttavia il suo libro *La peinture incarnée* non assume la forma di un commento sistematico, bensì quella, più impreveduta, di una serie di «pensieri staccati»²⁶. Egli parte dall'idea secondo cui la pittura presenta un valore conoscitivo, ma specifica subito che il significato implicito nelle opere pittoriche può essere inteso in maniere diverse, a seconda che si voglia far riferimento ai «paradigmi del semiotico (il senso-*sema*), dell'estetica (il senso-*aisthesis*) e del patetico (il senso-*pathos*)»²⁷. A giudizio di Didi-Huberman, tutto ciò si ritrova in una frase di Leonardo, che reca il titolo *Delle pelli degli animali che tengano il senso del tatto che v'è su le scritture*. In essa si legge: «Quanto più si parlerà colle pelli, veste del sentimento, tanto più s'acquisterà sapienza»²⁸. Il vocabolo «sentimento» sembra qui rinviare, nel contempo, a tutte e tre le sfere di significato (semiotica, estetica e patetica), ed è da considerare rilevante anche l'associazione fra le pelli e il senso del tatto.

Nell'esperienza di un pittore, il vedere non è mai un fenomeno semplice, giacché l'esecuzione del quadro implica tanto la momentanea chiusura delle palpebre quanto lo sguardo ossessivo, protratto fino al punto da ritrovarsi con gli occhi rossi. Il filosofo cita al riguardo un'altra testimonianza su Cézanne, quella (non molto affidabile) di Gasquet, il quale attribuisce all'artista di Aix le frasi seguenti: «Gli occhi, vero? Mia moglie dice che mi escono dalla testa, che sono iniettati di sangue... Una specie di ebbrezza, di estasi, mi fa barcollare come in una nebbia, quando mi distolgo dalla tela... Mi dica, non sarò mica un po' folle?... L'idea fissa della pittura...

²⁵ Cfr. *Le chef d'œuvre inconnu*, cit., p. 43 (tr. it. p. 23).

²⁶ G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée, suivi de «Le chef d'œuvre inconnu» par Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 (tr. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore, 2008). La definizione «*pensées détachés*» si legge nella quarta di copertina del libro.

²⁷ Ivi, p. 7 (tr. it. p. 11).

²⁸ Leonardo da Vinci, *Profezia*, in *Scritti*, Milano, Mursia, 1992, p. 109.

Frenhofer»²⁹. Secondo Didi-Huberman, se *Le chef-d'œuvre inconnu* è apparso così importante agli artisti moderni, ciò può dipendere dal fatto che quel testo pone il problema di una certa difficoltà o impossibilità del compimento dell'opera. Con tale problema, nel racconto balzacchiano, si confrontano in modi differenti sia Porbus che Frenhofer. Il primo scopre che una sua opera, la *Maria Egiziana*, che riteneva ultimata, non lo era affatto, come dimostrano le numerose pennellate opportunamente aggiunte ad essa dall'artista più anziano. Tuttavia Frenhofer, quando ad essere in causa è un suo lavoro e non quello di un altro pittore, viene colto dai dubbi ed entra in crisi: per quanto egli sappia benissimo che a contare davvero è solo l'ultimo colpo di pennello, poterlo effettuare sulla propria tela costituisce per lui una possibilità remota, anzi «senza dubbio aporetica, disperata»³⁰. Balzac accenna persino a una spiegazione clinica per la depressione cui è soggetto il vecchio artista, ipotizzando che possa essere dovuta a un surriscaldamento o ispessimento dell'ipocondrio. Didi-Huberman, invece, forte degli studi sulla psichiatria ottocentesca che gli hanno permesso di scrivere il libro *Invention de l'hystérie*, richiama quella che Legrand du Saulle definiva «follia del dubbio (con delirio del tatto)»³¹. Il ruolo dell'esitazione risulta chiaro, mentre per Frenhofer «il delirio del tatto sembra manifestarsi piuttosto nella dimensione adesiva e “aptica”, catturante, dello sguardo»³².

Sempre riguardo alla convergenza tra il fisico e lo psichico, non bisogna sottovalutare il ruolo che nel racconto svolgono gli umori, in particolare il sangue che, al livello della carnagione, trapela nel momento in cui si arrossisce. Ciò capita a Poussin quando gli viene chiesto di eseguire un disegno, a Frenhofer quando teme che lo sguardo altrui possa profanare *La Belle Noiseuse* e anche, per un pudore di diversa natura, a Gillette, quando comprende che le viene chiesto di mostrarsi nuda davanti all'anziano pittore. Del resto, per Frenhofer la resa pittorica della carnagione è fondamentale, ed è proprio un difetto su questo piano che egli rimprovera alla *Maria Egiziana* eseguita da Porbus: «No, amico mio, non scorre il sangue sotto questa pelle

²⁹ Cfr. Joachim Gasquet, *Ce qu'il m'a dit...* incluso nel suo libro *Cézanne* del 1921 e ripreso in *Conversations avec Cézanne*, cit., p. 212 (tr. it. J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...*, in *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, cit., p. 133).

³⁰ *La peinture incarnée*, cit., p. 12 (tr. it. p. 15).

³¹ Cfr. Henri Legrand du Saulle, *La folie du doute (avec délire du toucher)*, Paris, Delahaye, 1875, e G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 (tr. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano, Marietti, 2008).

³² *La peinture incarnée*, cit., p. 15 (tr. it. p. 18).

d'avorio, e la vita non gonfia con la sua purpurea rugiada le vene e le fibrille che si intrecciano a reticolo sotto la trasparenza ambrata delle tempie e del petto»³³. La preoccupazione di rendere in maniera efficace l'incarnato si è presentata molte volte nella storia dell'arte pittorica: così, ad esempio, Cennino Cennini, nel Quattrocento, forniva minuziose prescrizioni tecniche su come «colorire i visi» e, più in generale, eseguire correttamente le varie «incarnazioni»³⁴. E che questa costituisca una particolare difficoltà verrà ribadito, secoli dopo, da Diderot. Didi-Huberman ne riassume il pensiero in proposito dicendo che «l'oscillazione temporale dell'incarnato del viso avrà indicato qualcosa come un limite della pittura; questo limite “è la disperazione del colorista”, e la disperazione, divenendo presto una follia, avrà richiesto l'indefinito processo del ritocco; il ritocco si esaspera fino a giungere alla perdita della figurazione, al fallimento, al caos. Così l'incarnato, modello di una verità-a-colori, finisce con l'ingannare il pittore “sulle sue possibilità e gli fa rovinare un capolavoro: senza saperlo, egli era al limite estremo dell'arte”»³⁵. Come si vede, è proprio la situazione di Frenhofer nel racconto di Balzac.

L'incarnato rappresenta il limite della pittura «in quanto designa un colorito a cui la pittura *tende*, ma in certo modo mai o quasi mai realizzato»³⁶. È anche l'opinione di Hegel, secondo cui «il culmine della colorazione è l'*incarnato*, il tono di colore della carne umana che riunisce in sé in modo meraviglioso tutti gli altri colori [...]. Questa trasparenza dall'interno presenta particolarmente grandissima difficoltà per la rappresentazione»³⁷. Occorrerebbe infatti riuscire a far cogliere all'osservatore del quadro, mediante il trattamento dei colori, la vitalità e la mutevolezza della pelle umana. Tutto ciò, secondo Didi-Huberman, evidenzia il fatto che «il colore non è una superficie: è nei corpi, tra il diafano (il passaggio invisibile) e la pelle (l'intensità di una carezza)»³⁸.

³³ *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 47 (tr. it. p. 29).

³⁴ Cfr. C. Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura* (1437), Firenze, Le Monnier, 1859, pp. 100-101.

³⁵ *La peinture incarnée*, cit., pp. 23-24 (tr. it. p. 24). Le espressioni che Didi-Huberman cita fra virgolette provengono da Denis Diderot, *Essais sur la peinture* (editi postumi nel 1795), in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, pp. 677, 681 (tr. it. *Saggi sulla pittura*, Milano, Abscondita, 2004, pp. 23, 27).

³⁶ *La peinture incarnée*, cit., p. 24 (tr. it. p. 25).

³⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica* (1835-38), tr. it. Torino, Einaudi, 1967; 1976, p. 944.

³⁸ *La peinture incarnée*, cit., p. 30 (tr. it. p. 30).

Ecco perché, nel racconto balzachiano, Frenhofer può criticare la *Maria Egiziana* di Porbus al tempo stesso per la mancanza d'aria (che dovrebbe circondare la figura dipinta) e per la mancanza di sangue (che dovrebbe irrorare la pelle). L'anziano pittore, con i suoi ritocchi, rimedia però ad entrambi i difetti, e in particolare al secondo, come fa notare rivolgendosi a Poussin: «Osserva come il satinato lucente che ho appena passato sul petto renda bene il senso della spessa morbidezza d'una pelle di ragazza, e come questo tono misto di rosso-bruno e d'ocra calcinato riscaldi la grigia freddezza di questa grande ombra, dove il sangue si rapprendeva invece di scorrere»³⁹. Così come la pelle umana non è soltanto una superficie, ma presuppone al proprio interno una serie di strati, la stessa cosa vale, secondo Frenhofer, per i quadri dei grandi pittori, che egli si vanta di aver esaminato con estrema precisione: «Ho studiato a fondo i grandi maestri del colore, ho analizzato e sollevato strato per strato i quadri di Tiziano»⁴⁰. Ciò spiega come mai l'anziano artista, quando si pone di fronte al proprio quadro, per effetto dell'ostinata ricerca di una resa perfetta della carne perda il senso del reale, tanto da sentire se stesso come oggetto di osservazione, o addirittura di amore, da parte della figura femminile che ha dipinto: «Il pittore Frenhofer mirava all'incarnato: mirava alla *pelle* al di qua o al di là del *piano* [...]; si sentiva guardato dal quadro al punto di attribuirgli il sesso e l'amore; "lei mi ama", diceva del suo quadro; ma, così facendo, non vedeva che ad osservarlo era, proprio per questo, solo una "muraglia di pittura"»⁴¹.

Tuttavia *La Belle Noiseuse*, persino al suo stadio ultimo, quello che precede la distruzione col fuoco da parte dell'artista, non è costituito unicamente da una distesa compatta di macchie e linee confuse. Nel quadro, infatti, agisce un «effetto di lembo», prodotto dalla famosa «punta di un piede nudo che sbucava da quel caos di colori»⁴². Il filosofo usa l'espressione *effet de pan* avendo in mente la «piccola ala di muro giallo» (*petit pan de mur jaune*) che tanto impressiona un personaggio proustiano, lo scrittore Bergotte, quando osserva la *Veduta di Delft* dipinta nel 1660 da Vermeer⁴³. La punta del piede è tutto ciò che resta dell'opera occultata (nei due sensi del termine: «tenuta nascosta» e «divenuta invisibile per via dei ritocchi») dall'artista: «A forza di

³⁹ *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., pp. 51-52 (tr. it. pp. 36-37).

⁴⁰ Ivi, p. 54 (tr. it. p. 41).

⁴¹ *La peinture incarnée*, cit., p. 41 (tr. it. p. 39).

⁴² Ivi, pp. 47-50 (tr. it. pp. 44-46) e *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 69 (tr. it. p. 65).

⁴³ Cfr. Marcel Proust, *La Prisonnière* (edito postumo nel 1923), in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 1743-1744 (tr. it. *La prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 1687-1689).

volere la carne stessa, e non il suo disegno, il suo miserabile contorno, Frenhofer avrà ottenuto solo un brandello, una scaglia»⁴⁴.

Didi-Huberman ipotizza che l'«effetto di lembo» possa avere qualcosa a che fare con un'esperienza allucinatoria. Infatti, se Frenhofer, in una zona più chiara della «muraglia di pittura», è sicuro di poter contemplare il seno di Catherine Lescault, che ai suoi occhi è perfetto, quasi tangibile, come fosse quello di una donna reale, chi ci garantisce che Porbus e Poussin, quando scorgono in un angolo della tela l'immagine di un piede, che appare loro «delizioso» e «vivo», non soggiacciono ugualmente a un'allucinazione? «Il racconto di Balzac deve una delle sue ricchezze al fatto che, in esso, si può credere o non credere a chi si vuole. [...] È per questo che un simile racconto è suscettibile di ammettere una pluralità di dispositivi semiotici. Le certezze, infatti, vengono esibite qui come sospette, ad esempio sospette di follia»⁴⁵. L'«effetto di lembo», a sua volta, oscilla tra la sicurezza di percepire qualcosa (in questo caso, il corpo femminile o una parte di esso) tanto da poterla toccare, e la delusione di veder svanire tale immagine nell'indistinto. Ciò accade appunto a Frenhofer quando adotta, per un attimo, uno sguardo analogo a quello dei suoi compagni d'arte e scopre che sulla tela a cui ha lavorato per dieci anni non c'è nulla; è vero che egli respinge subito tale eventualità, ma evidentemente, quando resta da solo nell'atelier, finisce coll'accettarla, traendo da ciò le debite (e tragiche) conseguenze.

Che la possibilità, concessa o negata, di vedere un corpo di donna – in carne e ossa oppure come figura dipinta – svolga un ruolo centrale nel racconto, trova conferma nel singolare baratto che Porbus e Poussin propongono a Frenhofer, quello per cui all'anziano artista verrà permesso di usare Gillette come modella purché, in cambio, egli offra loro la possibilità di contemplare il capolavoro segreto. Lo scambio avrà luogo, in effetti, ma in modo tale da rattristare e lasciare delusi tutti i presenti, sia i tre artisti che la ragazza. Tutto nasce dall'errore di Frenhofer, dal suo inseguire la bellezza femminile perfetta, che necessariamente si rivela inattuabile tanto nello spazio (perché sarebbe vano, per lui, andare alla ricerca di una modella, come ipotizza, persino in Turchia, in Grecia o in Asia), quanto nel tempo (perché la Venere degli antichi è ormai perduta). Ma inattuabile soprattutto come immagine pittorica: infatti, quand'anche egli potesse produrre un quadro pienamente riuscito sul piano tecnico, alla donna in esso raffigurata mancherebbe comunque qualcosa, anzi l'essenziale, ossia la vita stessa.

⁴⁴ *La peinture incarnée*, cit., p. 50 (tr. it. p. 46).

⁴⁵ Ivi, pp. 55-56 (tr. it. p. 51).

Frenhofer non avrà dunque la possibilità di ripetere l'impresa che, sia pure con l'ausilio di una divinità, era riuscita a Pigmalione, ossia quella di vedere l'immagine prodotta palpitare, animarsi, e interagire con lui⁴⁶. Didi-Huberman commenta il mito dello scultore innamorato della propria statua, nella celebre versione fornita dal poema ovidiano⁴⁷. A suo avviso, se il personaggio di *Le chef-d'œuvre inconnu* non riesce ad emulare Pigmalione, ciò dipende dal fatto che «commette una mancanza fatale, un'impazienza. Direi persino un'impudenza: ha dato troppo presto un *nome* al suo "soggetto". "Catherine Lescault" preesiste al suo *corpus*, possiede un nome ancor prima di nascere (Balzac infatti non ci dice mai che potrebbe trattarsi di un ritratto, con un riferimento al reale: questa donna non esiste, le viene chiesto di esistere)»⁴⁸. Così il personaggio di Catherine Lescault finisce col permanere solo nella mente dell'anziano artista, dato che l'immagine che ne aveva tracciato col pennello è stata resa invisibile dai ritocchi successivi. Nell'invasamento a cui lo ha condotto la passione sfrenata per l'arte, Frenhofer, diversamente dal grande pittore greco Apelle, non ha saputo «ritirare la propria mano dal quadro» (per riprendere un'espressione di Plinio), ossia fermarsi al momento giusto⁴⁹.

Resta però, come sappiamo, la «punta di un piede» del personaggio femminile raffigurato. Didi-Huberman ne parla come di un *éclat*, giocando sul doppio significato dell'espressione francese, traducibile sia con «scheggia, frammento», che con «splendore, bagliore». Sostiene infatti che quel particolare è «l'evento pittorico di una frattura del quadro ideale», ma al tempo stesso «è il bagliore in quanto dettaglio realista»⁵⁰. Tale dettaglio, non appena viene notato da Porbus, lo induce a esclamare: «C'è una donna là sotto!», vale a dire sotto la «muraglia di pittura» che occulta il dipinto originario⁵¹. Il filosofo ricorda che ci sono due maniere mitiche di concepire la perfezione e la completezza di un'opera: da un lato quella «platonica» (per

⁴⁶ È lo stesso Frenhofer, in uno dei suoi monologhi, ad evocare Pigmalione (cfr. *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 56; tr. it. p. 43).

⁴⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 243-297, tr. it. Torino, Einaudi, 1979; 1994, pp. 399-401.

⁴⁸ *La peinture incarnée*, cit., p. 80 (tr. it. p. 71).

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 89 (tr. it. p. 79) e Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche* (da *Naturalis Historia*), XXXV, 79-80, tr. it. Milano, Rizzoli, 2000, pp. 199-201.

⁵⁰ *La peinture incarnée*, cit., pp. 90-91 (tr. it. p. 80).

⁵¹ Cfr. *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., pp. 69-70 (tr. it. p. 65). Su questo e altri aspetti del racconto di Balzac, Didi-Huberman rinvia a un saggio di Hubert Damisch, *Les dessous de la peinture* (1983), in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 9-46.

cui si tratta di ottenere un dipinto che raggiunga la piena adeguazione rispetto al proprio modello ideale), dall'altro quella «ovidiana» (per cui occorre far sì che il quadro si trasformi davvero, a tutti gli effetti, in ciò che raffigura). «Non possiamo ignorare questi due fantasmi invocando la loro irrealtà, o la loro ingenuità, e non possiamo accontentarci di confutarli, tanto è rilevante la loro pregnanza storica. La pittura prende atto di questi due fantasmi e li conduce all'*éclat*, ossia alla gloria e allo smembramento. L'ideale infatti, sia esso matematico o metamorfico, si frantuma e si spezza in ogni singolo quadro»⁵².

Tuttavia il dettaglio superstite, la punta del piede, non è casuale ma significativo, perché rappresenta «un oggetto quasi osceno» e «si presta alla strutturazione feticista»⁵³, pertanto può innescare una sorta di coazione visiva. Didi-Huberman cita al riguardo una frase di Bataille: «La vita umana comporta [...] la furia di vedere che si tratta di un movimento di va e vieni dall'immondo all'ideale e dall'ideale all'immondo, furia che è facile spostare su un organo così *basso* come il piede»⁵⁴. Pensando all'irrefrenabile desiderio di osservare di cui i tre pittori danno prova nel testo balzachiano, il filosofo aggiunge: «Nell'economia di *Le chef-d'œuvre inconnu*, c'è di sicuro qualcosa che assomiglia alla furia di vedere di cui parla qui Bataille: vedere l'effetto disgiuntivo, vedere e avere al tempo stesso il disegno e il colore, l'ottico e l'aptico, la superficie e il fondo, il quadro e la donna»⁵⁵. Tuttavia la punta del piede, nonostante l'efficacia realistica che le viene attribuita, secondo Didi-Huberman «non avrà dunque *concesso* nulla, voglio dire nulla che sia leggibile, identificabile in una catena significante, in un enunciato. Questo dettaglio, per quanto “vero” esso sia, e per il fatto di essere l'unico, avrà richiamato soltanto l'invisibilità di un corpo»⁵⁶.

Il particolare del piede, nel contempo ammirevole e rattristante, fa sì che Balzac lo designi tramite un paragone, dicendo che «stava là come il torso di una Venere in marmo di Paro che sorgesse in mezzo alle rovine di una città incendiata»⁵⁷. La comparazione suggerisce l'idea della morte, giacché riguarda un'opera d'arte semidistrutta, ma, secondo il filosofo, non è casuale che la statua rappresenti la dea dell'amore, e dunque evochi anche tale passione. Si dice infatti che nell'antichità i simulacri di Venere, specie se perfettamente

⁵² *La peinture incarnée*, cit., p. 90 (tr. it. p. 80).

⁵³ Ivi, p. 92 (tr. it. p. 83).

⁵⁴ Georges Bataille, *Le gros orteil* (1929), in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 200-201 (tr. it. *L'alluce*, in *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, p. 76).

⁵⁵ *La peinture incarnée*, cit., p. 94 (tr. it. p. 83).

⁵⁶ Ivi, p. 97 (tr. it. p. 86).

⁵⁷ *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 70 (tr. it. p. 65).

eseguiti, potessero suscitare nel contemplatore desideri erotici. Di questa leggenda si è fatto portavoce Plinio, il quale ha riferito che l'*Afrodite* scolpita da Prassitele e custodita a Cnido, in un tempietto che consentiva di ammirarla da ogni lato, produceva appunto tale effetto: «Dicono che un tale, preso da insano amore, si nascondesse là di notte e si accoppiasse al marmo; una macchia resta indizio della sua passione»⁵⁸. La pulsione scopica e quella aptica sono dunque strettamente collegate. Del resto, è sempre l'autore latino a sostenere che il figlio di Prassitele, Cefisodoto il Giovane, riusciva a suggerire col marmo l'impressione della carne: «Di lui è lodato a Pergamo il *Symplegma* – o coppia erotica – famoso per le dita che sembrano premere della carne vera, non del marmo»⁵⁹.

Frenhofer, però, la pensa in maniera diversa, e non manca di deprezzare la scultura a favore della pittura. Dice infatti a Porbus: «Per uno scultore, non sarebbe un gran lavoro modellare una donna! Bene, prova a modellare la mano della tua amica e poi mettila davanti, e ti troverai di fronte a un orribile cadavere privo di ogni somiglianza»⁶⁰. Solo l'arte pittorica può aspirare a ottenere, tramite l'uso sapiente dei colori, un'immagine credibile dell'incarnato, del corpo vivo. Tuttavia, secondo Didi-Huberman, anche su questo l'anziano pittore si sbaglia, e lo dimostra il fatto che ad essergli accessibile è unicamente il dettaglio di un piede che emerge da un caos di macchie policrome: «Ciò indica che la pittura non potrebbe “animare” il proprio soggetto, non potrebbe rivelarlo che presentandolo velato, oscurato, sepolto, murato. [...] Il fantasma produce l'ideale del quadro; l'ideale è il limite; il limite genera lo scacco. La causa finale del quadro di Frenhofer, l'incarnato, la carne di un singolo corpo, avrà finito col produrre solo la sfigurazione di ogni corpo»⁶¹.

Per quanto, in *La peinture incarnée*, Didi-Huberman intessa una fitta rete di richiami ai pensatori francesi contemporanei, soprattutto negli ambiti della filosofia e della psicoanalisi (Merleau-Ponty, Maldiney, Derrida, Serres, Lacan, Fédida e altri ancora), il suo libro resta un'opera alquanto originale. Si direbbe però che, nella misura in cui egli insiste sull'inevitabile fallimento del tentativo artistico perseguito dal personaggio balzachiano, anche alla sua interpretazione manchi qualcosa, forse proprio ciò che artisti come Cézanne e Picasso avevano saputo intuire. Resta infatti lecito considerare una diversa interpretazione del racconto, quella in base a cui il «capolavoro sconosciuto»

⁵⁸ Plinio il Vecchio, *op. cit.*, XXXVI, 21, p. 279.

⁵⁹ Ivi, XXXVI, 24, p. 281.

⁶⁰ *Le chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 48 (tr. it. p. 31).

⁶¹ *La peinture incarnée*, cit., pp. 118-119 (tr. it. pp. 103-104).

dipinto da Frenhofer non è un'opera mancata, bensì un'opera profetica. Infatti, come ha notato giustamente Hubert Damisch, «il quadro di cui parla Balzac, per il lettore d'oggi, non ha più nulla di inquietante: al punto che si sarebbe tentati di pensare, non senza molta ingenuità, che troverebbe, in maniera del tutto naturale, il proprio posto nel museo, accanto, se non proprio a quelli di Cézanne o di Seurat, perlomeno a quelle “muraglie di pittura” che sono i grandi pannelli di Pollock, o meglio ancora alle produzioni dell'arte cosiddetta “informale”»⁶². Lettura ingenua, certo, ma forse più attenta di altre a quella carica esplosiva che lo scrittore ottocentesco aveva saputo scorgere – quand'essa era ancora seminascosta – nell'arte del proprio tempo, ma che non avrebbe tardato a deflagrare nel secolo successivo.

⁶² H. Damisch, *op. cit.*, p. 38.



Quaderni delle Officine, CXXXIV, Marzo 2024