

Il capolavoro non ancora conosciuto

Il senso di chi fa e di chi guarda

MANLIO BRUSATIN

ABSTRACT: *The still unknown masterpiece. The sense of those who make and those who watch*

The art, once contemplated and admired, is no more understandable even for the artists who produce it. Balzac places *The unknown masterpiece* in the XVIIth century at the same time of the famous *querelle* between old times and modern times, between line and colour or Poussin v/s Rubens. The occasion in which the tale has been written places itself in the first decades of the XIXth century, when photography entered the arts sphere. “Impression” is a word which refers both to the portrait photography and to *en plein air* landscape painting: scholars stand up for photography more than painters. Even Balzac allows himself a daguerreotype posing as an artist. The work of photographers and painters becomes a still “unknown” (master)piece in the new reality of modern vision. The same monument dedicated to Balzac, wanted by Émile Zola for the 50th anniversary of the writer’s death, had a long and suffered gestation by the sculptor Rodin, and its result was refused by the scholars who asked for it, so that it remained a chalk sculpture until the following century.

KEYWORDS: photography, impression, artist, line, colour, Balzac.

L’artista più bravo per tutti non è il più bravo per loro (gli artisti). Non un’ovvietà, che parte da quella sfida tra Apelle e Protogene ben descritta da Plinio (*Naturalis historia*, XXXV, 81–86)¹ in cui è possibile leggere una riflessione sul progetto dell’artista sia come invenzione sia come tecnica, riflessione che può inaugurare una post-estetica, cioè un giudizio fluttuante applicabile soprattutto alle condizioni artistiche della modernità: tra produzione e ricezione.

In breve. Apelle desidera incontrare Protogene a Rodi. Passa per casa sua e non lo trova, perciò su una tavola pronta per essere dipinta traccia con un piccolissimo pennello e un colore una linea di grande sottigliezza («*summae tenuitatis*»)². Ritornando, Protogene vede la linea e capisce che

1. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 81–86. (tr. it di A. Corso, *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1988, vol. V, pp. 381–82).

2. Cfr. E. H. Gombrich, *The heritage of Apelles*, London, Phaidon Press, 1976 (tr. it. di M.L. Bassi, *L’eredità di Apelle*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 5–26). Cfr. H. van de Waal, *The “linea summae tenuitatis” of*

si tratta di Apelle e con un diverso colore traccia vicino a essa una linea ancora più sottile. Il testo di Plinio dice «in ipsa», ma difficilmente è possibile tracciare una linea di minimo spessore sopra un'altra linea già sottile di per sé. Il seguito chiarirà tutto questo: sopraggiungendo ancora in assenza di Protogene, Apelle, rosso in volto per timore di perdere la scommessa, traccia in altro colore una linea fra le due non lasciando spazio per nessun'altra linea. Così Protogene ammette la superiorità di Apelle raggiungendolo nel porto e complimentandosi con lui. Questa favola sopravvisse per molto tempo accanto alla loro tavola dipinta.

Si tratta dunque di un incontro–confronto fra due pittori³. Apelle e Protogene hanno una pittura, dal punto di vista tecnico, l'una opposta dell'altra, non si conoscono ma si stimano. La sfida con pennelli e linee, forse non del tutto rette ma probabilmente curve, dritte e rovesce, non rappresenta nulla se non l'abilità nel farle: abilità riconoscibile a ben pochi altri oltre che agli stessi autori–artisti. Un astrazione più che una figurazione e, in quanto tale, un “capolavoro sconosciuto”, un intrico di linee, senza alcun senso per i più. «Il quadro era vuoto [...] con delle linee che sfuggivano alla vista», precisa lo stesso Plinio, che sembra averlo visto personalmente nella casa di Augusto al Palatino (ora Casa di Livia). Nonostante tutto, il quadro misterioso era ammirato da alcuni visitatori molto più di altri dipinti che stavano disposti tutt'intorno, ma disgraziatamente perì in un incendio. Questo “capolavoro” per noi del tutto muto rievoca un tema più universale, sempre trasmesso da Plinio: la seduzione di una qualità che non appare subito ma si sposta in là come la traiettoria di un pianeta e che sfiora una possibile considerazione ulteriore della pittura — tema non semplice ma presente nel *Chef-d'oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac⁴ [fig. 1].

Ancora un tema classico ma molto più esplicito è quello accaduto ad

Apelles. Pliny's phrase and its interpreters, «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», XII (1967), n. 1, pp. 5–32. Trenta le interpretazioni dell'episodio: ad esempio Ghiberti la considera una competizione sciocca e propone un problema di prospettiva che era ciò che lo contrapponeva all'odiato Brunelleschi; anche Gombrich crede al tema dell'invenzione prospettica che invece è il problema della “mano libera” con pennello, che sarà anche la firma della O di Giotto tracciata con pennello, senza compasso e senza altri ausili come il poggiamani, che pur non estraneo nella classicità diventa uno strumento alieno ad Apelle e Protogene. Una linea di un certo spessore con sopra una linea di diverso colore e un'altra vicina in maniera che non ce ne potesse stare nessuna in mezzo, questa è la più semplice interpretazione. Ma forse, ancora, non linee rette ma molto probabilmente curve “attraverso la tavola”. Gombrich, con il suo insospettabile acume, fa una considerazione propria di chi è totalmente estraneo alla pratica e all'insegnamento del disegno, se si pensa solo alle esperienze che facevano ancora dei bravi insegnanti di disegno il primo giorno di lezione: disegnare a matita, con le mani sotto il tavolo, un cerchio perfetto su di un foglio.

3. Cfr. P. Pino, *Dialogo di Pittura* (1548), Milano, Rizzoli, 1954, pp. 47–48, su come viene elaborato e interpretato “da pittore” l'episodio di Protogene e Apelle.

4. H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1837), in Idem, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1979, vol. X (tr. it. di C. Montella e L. Merlini, *Il capolavoro sconosciuto*, Firenze, Passigli, 1983).



Figura 1: Auguste Rodin, *Vari ritratti di Balzac*, fotografia di R. Masson e V. Mattiussi. Paris, Museo Rodin.

Apelle che dipingendo la bella Campaspe si innamora della sua modella, ottenendola in dono da Alessandro Magno, il quale è molto più apprezzabile in queste generosità di quando vorrebbe cimentarsi nell'esame critico dei quadri finendo con l'essere prontamente zittito dallo stesso Apelle che lo invita alla contemplazione ma non al commento: «perché i miei allievi se la ridono!» [figg. 2 a e b]. I pittori possono parlare con i loro pennelli a patto che siano frecce all'arco di un mecenate e di un titolare riconosciuto, ma questo contratto verrà a spezzarsi. La libertà via via conquistata dagli artisti, verrà ripagata sempre più con il distacco e l'incomprensione del pubblico, perché da un certo momento operare nella realtà per un artista significa mettersi fuori dalla realtà. Il rapporto straniante dell'artista con la propria opera — sempre più irriconoscibile a lui stesso — sta proprio al centro del racconto di Balzac: il capolavoro è sconosciuto perché *non ancora conosciuto*. L'opera d'arte si sposta sempre più dalla sua nobile creazione verso la sua ricezione (*Wirkung*), che può essere la strada di dure incomprensioni, per arrivare molto tardi alla considerazione di conoscitori e molto lentamente a un nuovo pubblico. Lo sguardo che esce del quadro, per quanto fascinoso per un breve o più lungo periodo, può spegnersi rispetto allo sguardo verso il quadro che verrà da più direzioni, col tempo, al di là di ogni previsione⁵.

5. Cfr. M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 89–94. Cfr. sul tema del ritratto, somiglianza, sguardo, autoritratto, J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000



Figura 2: a) Salvator Rosa, *Apelle e Alessandro*, incisione, XVII sec. e b) Pietro Antonio Novelli, *Apelle e Alessandro*, disegno preparatorio per la stampa, seconda metà XVIII sec. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

In breve la storia di Balzac: il giovane pittore Nicolas (Poussin), molto talentato nel disegno ma del tutto sconosciuto, desidera incontrare un pittore già molto affermato, Porbus. L'incontro è favorito casualmente da un vecchio e facoltoso pittore, al quale il giovane si accoda. Si tratta di Frenhofer,

(tr. it. di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano 2002). Qui in realtà non si tratta dello sguardo che esce dal quadro ma di ciò che è la sua ricezione, e non solo — cioè il nostro sguardo qui e ora in relazione allo sguardo che sarà e che verrà. «Lo sguardo diventa l'evidenza del mondo che si espone non tanto davanti a me come uno spettacolo quanto attraverso di me come quella forza che apre i miei occhi negli occhi del quadro, nello spalancamento e nell'accecamento [...]», J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, tr. it. cit., p. 66. Ma questo diventa un altro discorso perché il *Capolavoro sconosciuto* è sottratto allo sguardo al punto che quando potrà essere guardato diventa la distruzione di se stesso, cioè la distruzione di un modo di guardare, esattamente come era temuta la fotografia da parte dei pittori. Un'angolatura diversa, forse una semplificazione, è in M. Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, Bologna, Compositori, 2011. Lo sguardo delle mummie di Faiyum può voler dire la stessa cosa che si vuol trovare nei ritratti di Giorgione e Lotto? Occorre giusto dire che a metà Ottocento lo sguardo del quadro cambia e forse si rovescia, cfr. M. Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, cit., p. 19. Questo è, anche all'origine, il limite del ritratto fotografico, di cui accenniamo in questo testo, cioè il timore che lo sguardo degli altri scopra di noi solo quello che appare in quella posa. Le immagini non possono parlare da sole, d'accordo, ma troppo radicale è qui l'opinione di J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, tr. it. cit., p. 58: «lo sguardo del ritratto non vedrà mai apparire nulla, se non il nulla, la cosa stessa che non appare».

sedicente allievo di Mabuse che entrando da Porbus spadroneggia in teorie estetizzanti e dilaga in una serie di commenti piuttosto negativi sulle opere di Porbus. Si permette addirittura con rapidi colpi di pennello delle correzioni a un quadro in lavorazione. Ma, soprattutto, Frenhofer parla e racconta con grande entusiasmo di una “sua” opera che sta raggiungendo la perfezione, che gli è costata dieci anni di lavoro e che ora sarebbe finalmente finita se non mancasse ancora qualche tocco finale. Una forte curiosità di vedere questo quadro s’impadronisce dei due. Poussin cerca di convincere la sua ragazza Gillette a posare per il vecchio pittore, cosa che produce delle naturali ritrosie e dei litigi, pur di contribuire al completamento del quadro. Alla fine, i due pittori sono ammessi a entrare nell’atelier di Frenhofer e a vedere finalmente quel quadro tanto magnificato dal loro autore, intitolato la *Belle Noiseuse*. Ma quando si scopre la tela, coperta da un sipario verde, essi non vedono nulla, o meglio soltanto «un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura», solo una gran nebbia di linee e colori, con un piedino delizioso, «un piede vivo» che sbuca ai bordi di un quadro incomprensibile e vuoto⁶. Sapranno all’indomani che Frenhofer ha incendiato il quadro e il suo studio, e lì è morto.

Il racconto del *Capolavoro sconosciuto* si situa tra riferimenti storici, nomi e date per noi interessanti. La prima data sta all’inizio del racconto: dicembre 1612, il momento preciso in cui il pianeta Nettuno appare al telescopio di Galilei, per essere riscoperto ed entrare nella conoscenza scientifica solo tra 1820–40. La data del racconto si apre proprio quando, nella realtà, Maria de’ Medici abbandona il pittore di corte Frans Pourbus per il colorista Pieter Paul Rubens. La data della stesura riportata alla fine del *Capolavoro sconosciuto*, il febbraio del 1832, è il tempo in cui si sta per interrompere definitivamente un modo di fare pittura, che si spartisce fra il disegno e il colore degli antichi maestri (concluso con David pur continuando con Ingres e Flandrin). Gli attori del *Capolavoro sconosciuto* sono con i loro nomi personaggi esistenti. Per esempio, si è detto, che Frans o François Pourbus il giovane è un grande ritrattista fiammingo, presente a Mantova fino al 1609 e poi pittore di corte, chiamato a Parigi da Maria de’ Medici ma poi ripudiato. Per un confronto con il rivale Rubens, i ritratti di François Pourbus esprimono effettivamente un senso funesto, o una gloria già travasata in una fine di esilio.

Ora, nel racconto di Balzac, il nostro quasi omonimo Porbus si affida nei suoi lavori ai pittori tendenzialmente opposti fra loro: Holbein & Tiziano, Dürer & Veronese, connubi del tutto ipotetici e tipici accostamenti della nota *querelle* in cui si può discettare all’infinito se sia prima la linea o il colore. Ancora, il tremendo pittore che incendierà le proprie tele e il suo atelier

6. H. de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, tr. it. cit., p. 65.

morendovi esausto, Frenhofer, evoca fin troppo direttamente le esperienze di un contemporaneo di Balzac, Joseph von Fraunhofer (1787–1826), morto molto giovane ma personaggio si suppone molto noto nell’ambito delle scienze, dell’ottica e della chimica. Nello spettro solare egli individuò le famose “linee di Fraunhofer” (1814) che sono diventate, ai nostri tempi, infinite, ma hanno consentito di catalogare secondo le diverse lunghezze d’onda e nei diversi colori i vari materiali organici e inorganici. L’idea di un esperto di lenti e di ottica che abbia raccolto e ordinato le linee d’ombra nella dispersione cromatica della luce entrava scientificamente nel mondo segreto della fantasia e della tecnica, non solo pittoriche ma letterarie.

Ritornando al nostro vecchio pittore Frenhofer, egli è dentro al tragico destino pittorico in cui una forma delineata e irrinunciabile si trasforma nella pittura di un tutto-colore in quel “cialtrone di Rubens”⁷, e per questo non può che ammirare e acquistare da subito i disegni del giovane Nicolas Poussin, incontrato per caso da Porbus. Nella realtà nota ai pittori del Seicento, solo Raffaello «re dell’arte» — con tanto di omaggi da parte del vecchio Frenhofer⁸ — era riuscito da solo a mettere insieme linea e colore, cioè i pittori toscani con i veneziani. Era ancora in Raffaello, del resto, l’idea che un Poussin potesse vincere contro lo straripante Rubens. Anzi, nella figura di un Poussin giovane che non abbandona il privilegio della linea starebbe una costruzione contraddittoria del racconto di Balzac, perché la *querelle* secentesca tra poussinisti e rubenisti (cioè tra i teorici Félibien e de Piles) viene tutto sommato svuotata da Frenhofer affermando nervosamente che il disegno non esiste: «in natura non ci sono linee tutto è pieno [...] solo la distribuzione della luce rende a un corpo il suo aspetto»⁹, ma non si tratta delle orribili creature rubensiane «montagne di ciccia fiamminga cosparse di vermiglio»¹⁰. E questa non sembra ancora la negazione dei temi tradizionali dell’accademia, pur arrivando alle date (fra il 1820–40) della scoperta della fotografia con gli esperimenti di Niépce e Daguerre? — che fin da principio possono fissare la prospettiva del paesaggio e della città, piuttosto che la figura umana che non riesce ancora a “posare” davanti alla camera fotografica¹¹. La prima fotografia oggi conservata di Nicéphore Niépce è la vista

7. Ivi, p. 34.

8. Ivi, p. 32.

9. Ivi, p. 42.

10. Ivi, p. 34.

11. Cfr. F. Arago, *Le daguerréotype: rapport fait à l’Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839*, Caen, L’Echoppe, 1987. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990 (tr. it. di L. Acquarelli, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013) analizza prevalentemente il periodo antecedente alla fotografia, ma la vera mutazione “del fare più che dell’osservare” in pittura (e nella rappresentazione che diventa visione *tout court*) è il periodo appunto che va dalla fotografia al cinema, cioè dall’impressionismo al *pointillisme*.

da una finestra a Gras di Saint-Loup-de-Varennes del 1826 — anche se la consacrazione e il brevetto del dagherrotipo è del 1839 — ed è comunque un'immagine originale, unica, irriproducibile, non oltre se stessa. Ma ora, a Parigi, nel 1832, quando Balzac fa bruciare il quadro perfetto dal fantasma di Frenhofer, solo la luce-nera e l'ombra-chiara del negativo delle lastre fotografiche — e le linee di Joseph von Fraunhofer che sezionavano lo spettro solare — diventavano un nuovo e altro modo di rappresentare e di vedere la realtà. E questo accade lentamente anche nel desiderio di dipingere fuori dagli stambugi e dalle tristi soffitte dei pittori disperati. L'impressione della luce e di un'immagine in negativo su una lastra non è ancora l'immagine che emerge dagli acidi di sviluppo, come l' *Ophelia* preraffaellita di Millais (1850-51) che tuttavia galleggia come un'immagine latente che appare dalla carta sensibile, come il "calotipo" di una nuova visione. Certo che una volta catturata la rappresentazione della realtà da parte della fotografia, la pittura dovrà trovare nuovi orizzonti *en plein air* che nessuno ancora riesce intravedere, ma che i pittori dovranno saper creare come appunto un "capolavoro non ancora conosciuto" [figg. 3 a e b].

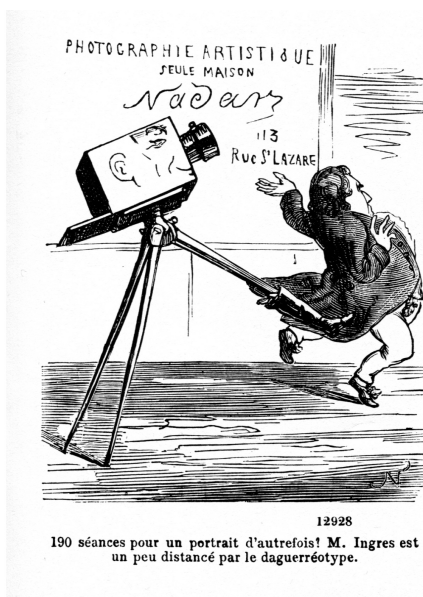
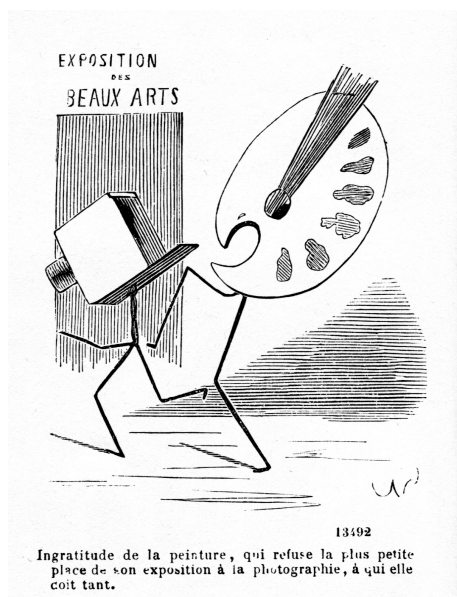


Figura 3: a) Nadar, *La fotografia scaccia la pittura* e b) *190 pose per un ritratto. Il signor Ingres è alquanto superato dal dagherrotipo*, "Le Journal Amusant", 1856-57.

Il fotografo Louis-Auguste Bisson [fig. 4] realizza un ritratto di Balzac in dagherrotipia in una tipica posa da melodramma. Siamo nel 1842, dopo il viaggio a Milano per sfuggire ai debitori e in Sardegna in cerca di fortuna, già dopo la scrittura del *Capolavoro sconosciuto* (1831-32). Qui Balzac è riprodotto

allo specchio con la mano sinistra al petto che diventa specularmente la destra e la sinistra virtuale abbandonata lungo il corpo, in una posa che rappresenta in pieno un destino eroico. Balzac era tuttavia, in maniera preconcepita, abbastanza contrario alla fotografia per la convinzione che l'individuo sia governato da molti «spettri» della sua personalità e che quindi la cattura di uno solo «spettro» (il termine è abbastanza curioso parlando di fotografia) sia una “decomposizione” del carattere individuale che non è predestinato ma si flette agli avvenimenti dell'avventura e della “commedia umana”. È proprio il fotografo (e pittore) Tournachon–Nadar che sviluppa l'invenzione della fotografia e del ritratto proprio sullo stile di Balzac: «Ogni corpo per sua natura si trova composto da una serie di spettri in strati sovrapposti all'infinito, sfogliati in pellicole infinitesimali, in tutti i sensi in cui l'ottica percepisce il corpo»¹².

C'è un'ostilità serpeggiante verso la rigidità e l'inequivocabilità del dagherrotipo: si può “dagherrotipare” una città ma non una società, in quando possono darsi cinquantamila e più immagini per rappresentare i ritmi contorti e inaspettati della commedia di questa società. Ci saranno poi i sostenitori della dignità dell'arte fotografica, come Théophile Gautier et Gérard de Nerval. Ma contro la fotografia pesa la posizione di pittori come Ingres, Flandrin, Puvis de Chavannes, accanto a un Baudelaire che la chiama da principio e spregiativamente “notaio” (*garde-note*) di un chiunque abbia bisogno di un'immagine che rappresenti il suo stato e la sua professione. Lui che si è fatto fotografare ad oltranza da Nadar, addirittura con ritocchi vistosi sul negativo — la vanità di avere più capelli testa di quanti ne avesse veramente era una pura necessità di rappresentarsi? Chi ha bisogno di questo ritocco per l'apparenza? — i politici e gli attori, ma anche gli artisti, musicisti e scrittori per appartenere al nuovo regno delle immagini.

Balzac, oltre all'unico dagherrotipo “en miroir”, poserà solo da postumo per la nota scultura di Rodin, con una palandrana tipica dell'uomo di teatro e dell'artista, a cui Balzac si piega, si può dire, dopo cinquant'anni dalla morte, per la celebrazione voluta da Émile Zola¹³ e per conto della *Société des Gens de Lettres* (1891), rovesciando con dinamicità l'effetto scultoreo che non è appunto quello spettrale e cimiteriale, ma dell'artista nel suo

12. C. F. Nadar *Quand j'étais photographe*, Flammarion, Paris, 1900 (tr. it. di M. Rago, *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, 2004, p. 6).

13. Il monumento a Balzac, commissionato da Zola, diventa per Rodin (dal 1891–98) un cruccio e un impegno assillante: alla ricerca di un personaggio che è cresciuto con la sua arte, dopo vari bozzetti diventa la raffigurazione in gesso ora esposta al Musée d'Orsay. Quel fantasma dal volto tanto superbamente espressivo che nasce dalla sua vestaglia da camera fermata nel gesso, riscuote, come si sa, un'ondata di totale disapprovazione. La scultura di Rodin tratta in bronzo verrà collocata in Boulevard Raspail a Parigi solo nel 1939, a cent'anni dall'invenzione del dagherrotipo, dal quale Rodin aveva tratto ampi suggerimenti fisiognomici e non solo, anche quella posizione “scamicciata” che nella scultura era diventata un fiero sudario [vedi figg. 4 e 5].



Figura 4: Louis-Auguste Bisson, *Ritratto di Balzac*, dagherrotipo, 1842.

atelier [fig. 5], dal quale spunta in basso non si sa se un piede sinistro o una comoda ciabatta.

Per educare gli occhi a tutto questo, la materiale impressione fotografica di Nadar e la pittura impressionista dovevano fare molta strada rispetto a chi, in quanto pittore, avesse creato con i quadri un nuovo modo di vedere. *L'impression soleil levant* (1872) è solo un incomprensibile inizio, quando il vero superamento della fotografia avverrà con Monet in quella cinquantina di dipinti che sono i molteplici “ritratti” alla luce dei giorni e della stagioni della *Cattedrale di Rouen* (1892–94). Ma per arrivare a questo un’artista come Monet, per una progressiva cecità dovuta ad una cataratta, avrà spesso la voglia di incendiare i propri quadri, con la costante opera di dissuasione da parte dell’amico Georges Clémenceau. I sentimenti di fine apprezzamento che il medico–ministro Clémenceau aveva per la pittura impressionista, e per quella di Monet in particolare, rimane un mistero rispetto allo storico carattere del Tigre, ampiamente dimostrato nell’armistizio di Versailles. Nel disfaccimento delle *Ninfee* di Monet sollecitate da Clémenceau, per l’Orangérie, c’è un altro passaggio verso la pittura astratta (o meglio assoluta) che si alimenta da una deformazione produttiva. Qui nasce l’astrazione in pittura, con il colore che scaturisce dalle “linee di Fraunhofer” allineate come la matite colorate verso un quadro tecnicamente elaborato ma che appare come “l’ammasso confuso di colori” di Frenhofer, fuori dalla sua riconoscibilità figurativa eccetto che per un solo piede, flesso e danzante, che se ne va via dal quadro. Come il piede di *Gradiva*¹⁴, che potrà apparire come esercizio nel teatro anatomico di uno scultore come Rodin — il quale avrebbe veramente messo la parola fine alla *fin de siècle* per diventare un profeta [figg. 6 a e b] — oppure nello studio di un medico come Freud, che diventava confessore di anime [figg. 7 a e b].

Il Seicento/Ottocento evocato e dipinto a parole da Balzac non è solo quello di Poussin e Rubens ma quello oscuro “ancora sconosciuto” di Jan Vermeer, il vero contrario di Rubens, che verrà appunto scoperto sul finire dell’Ottocento (da Théophile Thoré–Bürger), già a ridosso degli effetti di meraviglia delle “care ombre” che si muovono come in una commedia con il *cinématographe* dei fratelli Lumière (1895).

14. Ciò che resta del quadro di Frenhofer è appunto un piede classico, sopravvissuto alle catastrofi del tempo; così il tema di *Gradiva*, la ragazza del bassorilievo (ora ai Musei Vaticani) che continua a camminare nella Pompei riscoperta, con Wilhelm Jensen e Sigmund Freud, chiude la riflessione sulle arti del secolo fotografico (ciò che l’arte fa e ciò che non può fare) per ricongiungersi a colui che artista (o esteta) vive necessariamente fuori dalla sua realtà, pur vivendola fino in fondo, o meglio, nutrendosi di un vita che è pura fantasia (di creazione, desiderio, successo) e di una fantasia che diventa vita (inattività, incomprensione, disperazione, suicidio). In particolare su Rodin e Freud collezionisti si veda la mostra *La passion et l’oeuvre*, Paris, Musée Rodin, 15 ottobre 2008 – 22 febbraio 2009.



Figura 5: Auguste Rodin, *Ritratto di Balzac*, gesso. Paris, Musée d'Orsay.



Figura 6: a) *Piede destro di statua greca*. Paris, Musée Rodin e b) Auguste Rodin, *Studio di piede sinistro*, gesso. San Francisco, California Palace, collezione Spreckels.



Figura 7: a) Casa Freud a Vienna, Berggasse, 19, part. dell'*Edipo* di Ingres e del calco di *Gradiva*, foto E. Engelman, 1938 e b) *Gradiva*, marmo. Roma, Museo Chiaramonti (Musei Vaticani).

Quindi il “capolavoro (ancora) sconosciuto” diventa in Balzac una insana ma provvidenziale profezia perché riflette in sé la forma di distruzione della percezione del *tableau*, dove il colore, molto materiale, si smaterializza consegnando il quadro a un’astrazione. Appunto un quadro astratto (ancora incomprensibile per un pubblico), dai *Pagliai* (1889–91) alle *Ninfee* di Monet, che sono il prima e il dopo, il battere e il levare, dell’espressionismo astratto e musicale delle *Improvvisazioni* (nn. 5–26, del 1912) di Kandinskij. Vicino alla seduzione dell’immagine corporea–scorporata (e non reincarnata) che è quella in cui si dibatte il pittore Frenhofer, il quale perde i riferimenti oggettivi di una forma perché è “rapita” dal colore che non ha più corpo: materiale quanto immateriale, additivo quanto sottrattivo¹⁵.

La compiutezza dell’opera è forse un’idiozia, come quando dopo un accurato restauro si dice: “riportato all’originario splendore”, il che non può esistere essendo il restauro un’operazione moderna e contemporanea, oltre al fatto che le opere d’arte e di architettura non appartengono solo alla vita e al tempo di chi le fa, ma di chi (le) sa guardare. In questo senso in arte tutto è compiuto e tutto è incompiuto, “non finito”, prima e dopo la morte dell’artista. Il capolavoro che cerca la massima perfezione diventa terribilmente imperfetto perché si ferma sul piolo di una scontata compiutezza. Il compimento sta in ciò che è sconosciuto anche per chi lo fa, e che diventa in arte il pegno del “non ancora conosciuto”.

Ne *L’Oeuvre* di Zola (nota anche come *Il capolavoro* o *Vita d’artista*), del 1886, un’opera gigantesca e immortale del pittore Claude Lantier, dal titolo evocatore *Plein Air*, è un paesaggio spaesato e irriconoscibile davanti alla

15. Diventa piuttosto arduo occuparsi del *Chef-d’œuvre inconnu* di Balzac, dopo il saggio a tutto campo di Georges Didi–Huberman, *La peinture incarnée*, Gallimard, Paris 1985, (tr. it. di S. Guindani, *La pittura incarnata*, Milano, Il Saggiatore, 2008) dove però la massa dei temi trattati sfugge e si perde come un meteorite all’attrazione del pianeta. Qui invece si è cercato di mettere il *Capolavoro sconosciuto* dentro alla sua cornice. Soggetto–progetto–oggetto sono gli argomenti più connaturati (incarnati) anche rispetto al tema del “piede inquietante” che sopravvive ed esce dal quadro di Frenhofer, e che può essere bloccato solo in forma scultorea. Una prospettiva di maggiore efficacia, sempre in Didi–Huberman, è in un’opera successiva, *La ressemblance par contact (Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 (tr. it. di C. Tartarini, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell’impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009), nel capitolo *Forme procedurali: l’impronta come lavoro*, dove l’autore si sofferma sullo studio del “piede sinistro” in Rodin (p. 154), quando però il modello greco conservato presso lo studio dello stesso Rodin è il piede destro, come è il piede arcuato di Gradiva (vedi figg. 6a e 7b), mentre quello sinistro è proprio quello di Balzac [vedi figg. 6b e 8a]. Il vero incontro mancato da Didi–Huberman è il *Balzac* di Rodin: una vestaglia spettrale animata da un volto esaltato e distorto [figg. 8 a e b]. Rodin si era cimentato con altri ritratti di letterati e artisti quali Victor Hugo e Puvis de Chavannes, che nonostante tutto restano vittime della statuaria cimiteriale ancora ottocentesca: la comica nudità eroica di Hugo e il busto di Puvis, sosta obbligata dei piccioni (Cfr. *Rodin. Il marmo, la Vita*, Mostra a Palazzo Reale, Milano, ottobre 2013 – gennaio 2014). Il fantasma di Balzac invece si anima *ex post*, vive come capolavoro sconosciuto (cfr. *supra* figg. 8 a e b).



Figura 8: a) Auguste Rodin, *Vestaglia del monumento a Balzac*, gesso. Paris, Musée Rodin e b) *A Balzac A Rodin*, bronzo, 1939. Paris, monumento in Boulevard Raspail.

quale l'autore stesso s'impicca. Qui Zola vuole annunciare che la vita libera dell'artista può non avere più un pubblico e quindi diventa la disperazione a cui è condannato il mestiere degli impressionisti per dichiarare in pittura una qualche utilità in mezzo a una verità incenerita; triste profezia per Van Gogh (1890), e quasi una condanna per l'ex amico Cézanne che sconta la segregazione dipingendo allo spasimo la montagna Sainte-Victoire, il piccolo olimpo che gli stava davanti e davanti al quale sarà colto da un temporale fatale. Cézanne si era professato essere come Frenhofer troppe volte, e fino all'ultimo: «senza voce per l'agitazione», mostrando con il dito tremolante sempre più e dolorosamente nient'altro che se stesso. Così Rilke a proposito del *Capolavoro sconosciuto*:

Zola non aveva capito di che cosa si trattava; Balzac aveva presentito che nella pittura si può giungere a qualcosa di così immenso di fronte a cui nessuno può bastare [...]. Spesso egli [Cézanne] nelle sue affermazioni richiama Rodin. Così quando si lamenta di come la sua vecchia città si distrugga e si deforma giorno dopo

giorno. Solo che, là dove il grande equilibrio di Rodin conduce a una constatazione oggettiva, la rabbia travolge lui, il vecchio malato, l'isolato¹⁶.

Una gara molto aperta tra scrittura e pittura in Zola e Cézanne, oltre la quale si può assistere solo ora alla scoperta di un monumento metafisico, nella Parigi moderna. Un capolavoro dis-conosciuto, dal piedistallo sibillino, probabilmente inquietante a partire dalla sua sparizione e riapparizione¹⁷ [figg. 8 a e b].

A
BALZAC
A
RODIN

bruma@prometeo.com

16. Grande ammiratore di Wilhelm Jensen e “segretario” di Rodin, Rainer Maria Rilke nel suo «apprendistato al vedere» testimonia la sua scoperta di Cézanne, che gli consente di chiudere l'esperienza con Rodin; si veda la serie di lettere alla moglie Clara Westhoff, anch'essa apprendista da Rodin, in particolare *Davanti a Cézanne*, cfr. R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, Berlin, Insel, 1983 (tr. it. di F. Rella, *Verso l'estremo. Lettere a Cézanne e sull'arte come destino*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 50–51).

17. Rimane il fatto che l'inquietante (l'*Unheimliche* in Freud) può generare sentimenti opposti: timore, paura, sgomento in una città che non conosciamo, oppure sconcerto, stizza, rabbia in una metropoli che ci affligge perché si distrugge e si degrada.