

---

## Teratologia della perfezione. La genealogia filosofica di *Le Chef d'œuvre inconnu*

Giorgia Testa Vlahov

Among Balzac's tales, *Le Chef d'œuvre inconnu* is the one which deals with an aesthetic questioning the most. The story of the painter investigates various issues: the pursuit of beauty, the role of mimetic art, the march between shape and virtue. If the mimetic goal in every artistic performance seems to maintain its coercive power along the novel, it will be up to Frenhofer to overturn this mimetic dogma.

Through an historical excursus about the philosophical matrices which legislated on Art, it will be possible to notice that *Le Chef d'œuvre* preserves the classical settings in order to destroy them. Frenhofer, the last of the guardians of the mimetic mysteries, but also the first of the contemporaries, became the symbol of a tradition that starts to eclipse and fall into the chaos.

Keywords: *Tradition – Mimesis – Perfection – Neoclassicism – Avant-garde*

---

### 1. Frenhofer : mantenimento e deroga della legge mimetica

La storia dell'estetica è una storia di regole: i secoli si sono succeduti, e il dogma è rimasto indiscusso. La norma insegna che l'arte riflette il mondo, e che di esso è prona rappresentante; può sembrare, questo, quasi banale: tanto più la riproduzione è verosimile, tanto più sarà buona. In altre parole, la generale aderenza al modello è il metro della giustezza dell'imitazione.

A far franare l'impero della *mimesis*, le avanguardie degli ultimi centocinquanta anni, che lentamente hanno sgretolato il canone e la tradizione; le arti hanno valicato i limiti della riproduzione, declinandosi nel simbolismo, nell'astrattismo, nel surrealismo, in tutti gli *-ismi* che si sono imposti tra Otto e Novecento.

Eppure, perché l'assioma dell'imitazione venga messo in discussione, occorre che esso sia posto, e si renderà necessario tracciare il quadro in cui si iscrive la possibilità di preservare la legge della mimesi o, al contrario, di violarne i codici.

Mantenimento della legge: un'imitazione moderata e modulata; ma imitazione estrema anche, ossessiva: quante volte la ricerca di una perfetta somiglianza con la realtà ha esasperato l'artista, sconcertandolo nella sua finitezza!

E perché? Per quale prescrittiva teleologia?

Il comando antico che si tramanda di scalpellino in poeta, di tragediografo in pittore, ha radici in *ipse dixit*, in metafisiche e coercitive riflessioni; esse, perpetuando e perpetrando il delitto mimetico, fondano la verità dell'arte.

La contravvenzione: nel 1831, Balzac scrive *Le Chef d'œuvre inconnu*; nasce Frenhofer, pittore vergine di un amore di tela: lo spasmo dell'arte è in lui carne.

Frenhofer, sono io! dirà Cézanne con le lacrime agli occhi. Frenhofer è l'autore che cerca la riproduzione più viva della vita, fino al sacrificio della propria grandezza.

Angoscia e desiderio; egli danza col quadro, ci dorme insieme: una donna di colori piange sepolta tra i fasci di luce e di ombra; non c'è termine all'allucinazione, e Frenhofer brucerà insieme all'innocente ambizione di essere Dio.

Che cos'è questa, se non la cronaca del XIX secolo, un'epoca di *mimesis* che s'appresta a farsi annientare dagli alfieri della non-rappresentazione?

Gli ultimi fuochi del Bello classico; il luore dei marmi che ancora attizza il braciere dell'arte; lo spettro del disfacimento che già infesta il secolo. Nel suo personaggio, come fosse un micro-universo già concluso, Balzac sigilla profeticamente ciò che accadrà nel corso del secolo diciannovesimo: la volontà tenace di mantenere un appiglio con la materia classica e con la sua rappresentazione si diluirà nell'opera sempre più astratta, sempre più incorporea, degli artisti e autori della *fin de siècle*, fino alla completa distruzione di ogni legge extra-testuale<sup>1</sup>.

Frenhofer, dunque, è simbolo di tutto ciò che è stato e che sarà, di Winckelmann, di Derrida, di Aristotele e di Lévi-Strauss; è il lamento sulle rovine del neoclassicismo e l'anticipo di un'epoca sfranta, esplosa in punti di fuga infiniti.

Si può dare una fine all'ermeneutica? No: l'autore, stando a ciò che vaticina Mallarmé, poi spettrale nell'eco di Barthes, è morto, abolito, e con lui *il sugo di tutta la storia*.

Ciò che si farà qui è uno spoglio, quasi un indice interpretativo: nella trama balzachiana esiste un senso filosofico plurale; l'intima *nux* della rivelazione è una fitta suggestione; s'intravede una qualche altera e gracile possibilità: far affermare al racconto che l'antico scompare, perfetta illusione, mentre l'avanguardia, nel disordine, ormai si prepara.

Studi che ripercorrono i prodromi teorici del *Chef d'œuvre*, e che propongono una lettura lineare del tema, *c'est-à-dire* la possibilità (se non l'opportunità) della creazione secondo i criteri della verità e della consonanza con la Realtà, esistono.

---

<sup>1</sup> E con *Testo* qui si vuole intendere ciò che suggerisce Barthes in *Le bruissement de la langue*: campo semantico aperto all'interpretazione del fruitore, al di là della sua realizzazione formale.

Il contributo fondamentale di Née<sup>2</sup> sottolinea *il peso delle origini*, le ascendenze mitiche e letterarie del problema dello scarto tra modello e riproduzione; allo stesso modo, Vouilleux<sup>3</sup> traccia un percorso di esegesi artistica che ha il suo inizio nella mitologia fondativa.

Magistrale il saggio di Didi-Huberman<sup>4</sup>, lavoro insuperato per levità e approfondimento, che penetra il racconto e lo amplia con la forza dei collegamenti tra arte e letteratura, tra semantica e studi pittorici.

Dunque, quello di Frenhofer è un capolavoro, stando al titolo di Née, *troppo conosciuto*: profonda è la fascinazione che si subisce dinnanzi alla malattia del pittore, e una reazione alla perversità del male è il suo inquadramento in una serie di modelli teorici.

Pur riconoscendo il debito immenso nei confronti della critica, qui si vuole procedere oltre, o meglio, lateralmente: non solo osservare e regolare la devianza, ma auscultarla con lo strumento del giudizio.

Si è compiuto il fatto: Catherine è esplosa, Frenhofer è pazzo, Porbus e Poussin hanno assistito alla germinazione di un seme di caos.

È davvero così? La morale si è sempre espressa in questi termini? Esiste, in una qualche epoca, forse distante, il testimone che raccolga il grido disperato del maestro e ne attualizzi, vivificandolo, il messaggio di morte?

## 2. Monadi, misticismo, desideri di unità.

Nasce da lontano l'interesse per una teoria che tutto leghi e che a tutto si adegui.

Balzac, figlio del suo tempo, diviso tra la razionalità del determinismo illuministico e l'afflato proromantico, rimane un mistico ordinato.

Nota è la sua aderenza alle dottrine magico-spirituali che impregnano le riflessioni intellettuali del diciottesimo e diciannovesimo secolo, condizionandone l'espressione e l'immaginario; esse derivano dalla tradizione primariamente leibniziana, poi propagatasi secondo differenti correnti concettuali, dell'unità universale, del sommo tutt'uno.

Ogni cosa è degna di essere amata, poiché si compiace della medesima volontà divina; ogni cosa dipende in maniera necessaria e intransigente dalla mente della più grande delle Monadi.

Principi chiusi e a sé sufficienti, a partire dai quali impostare l'intero sistema metafisico, le monadi soggiacciono alla legge della complessità: dall'universo animale,

<sup>2</sup> P. Née, *Le Chef d'œuvre trop connu*, in «Le Genre Humain», 47 (2008) n.1, pp. 57-76.

<sup>3</sup> B. Vouilleux, *Le tournant «artiste» de la littérature française*, Paris, Hermann, 2001.

<sup>4</sup> G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

primitivo nelle sue percezioni, a quello umano, capace di anima e di ragionamento su Dio.

Tutto ciò che esiste è monade, sostanza contenente il proprio predicato e il proprio svolgimento, autarchia trascendente, legame di corpo e pensiero.

La nostra anima ha sempre in sé la qualità di rappresentarsi qualunque natura o forma, quando capita l'occasione di pensarci. E credo che questa qualità della nostra anima, in quanto esprime qualche natura, forma o essenza, sia appunto l'idea delle cose che è in noi, e che è sempre in noi, sia che ci pensiamo o no<sup>5</sup>.

Armonia tra anima e materia, sostenuta dalla gerarchia tra monadi: l'universo è organizzato secondo una scala di progressiva astrazione, e compone un microcosmo ordinato. E imperitura è la spinta autotelica, eterna finché non muore senza residui.

Così si può dire che le monadi non potrebbero cominciare e finire che in un sol momento, cioè non potrebbero cominciare se non per creazione, e finire se non per annichilazione, mentre ciò che è composto comincia o finisce per parte.<sup>6</sup>

Ebbene, Balzac vive con partecipazione l'impostazione del mondo sulle norme della monadologia; nell'Opera, però, essa viene intesa coi crismi mistici e unitari di Saint-Hilaire e Buffon (la profonda unità della differenziazione naturale, principio capitale per comprendere il progetto della *Comédie Humaine*), e delle corrispondenze svedenborghiane<sup>7</sup>.

Leibnitz prétend que toute la masse idéale est coordonnée dans la nature et que cette chaîne commence au plus insensible jusqu'au plus sensible ; il dit que les marbres, par cela même qu'ils naissent et croissent, ont des idées, mais extraordinairement confuses<sup>8</sup>.

*Le Chef d'œuvre inconnu* incarna un certo monadismo frenetico, una comunione di spirito e di cosa; la demarcazione non esiste: la coscienza si stende sulla tela, direttamente, non mediata dal confine della linea.

---

<sup>5</sup> G.W. von Leibniz, *Discorso di Metafisica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 55.

<sup>6</sup> G.W. von Leibniz, *Monadologia*, Milano, Bruno Mondadori, 1995, p. 25.

<sup>7</sup> «A Balzac era congeniale l'intuizione del mondo come totalità che è anche unica. La consapevolezza di un'unità del tutto [...] alimenta la sua arte. La quale, se può sembrare antropocentrica vista dall'esterno, a vederla dall'interno è cosmocentrica. È questo uno degli aspetti del segreto di Balzac. Questo cosiddetto realista è un mago». E.R. Curtius, *Balzac*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 39.

Un discorso più ampio sull'impossibilità di definire il *Realismo* un effettivo posizionamento letterario dell'autore (come potrebbe essere invece il naturalismo) viene portato avanti da Jean-Paul Sartre in *L'Idiot de la famille*: il padre del *réalisme*, Gustave Flaubert, sarebbe, come Balzac, intimamente condizionato da aspetti psicomistici.

<sup>8</sup> H. de Balzac, *Correspondance*, Paris, Éd. La Pléiade - Gallimard, 2006, t. I, p. 121.

Frenhofer non conserva il credo del margine; la pasta dei colori è lo sfaldamento della barriera, l'accesso dell'anima al corpo non alieno. Catherine Lescaut è liquida *lumière*, sfumature di tensione morale.

Nelle parole di Porbus, Frenhofer emerge con la forza della sua ossessione per l'astratto:

Frenhofer est un homme passionné par notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres. Il a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches. Dans ses moments de désespoir, il prétend que le dessin n'existe pas et qu'on ne peut rendre avec des traits que des figures géométriques [...] <sup>9</sup>.

*Il disegno non esiste: la monade non s'incarcera in categorie.*

La sensibilità è l'espressione di un sogno superiore; Catherine è inscindibile dall'involucro astratto che la riveste.

«La pensée a, selon Balzac, la propriété d'être simultanément une puissance matérielle et spirituelle» <sup>10</sup>, e certo sarebbe difficile definire un perimetro di validità d'un tale onnipervasivo pensiero attraverso la geometria del contorno. Essa, come sa Frenhofer, non ha corso in natura:

Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas! Ne riez pas, jeune homme [...]. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein <sup>11</sup>.

Fluidità di fenomeno ed essenza; per passare da una dimensione all'altra, dal muscolo all'intuizione e viceversa, occorre un enorme dispendio d'energia: le teorie della conservazione della forza vitale sono, in Balzac, fondamentali.

L'*énergétisme* è la misura dell'azione; più alto lo sforzo, più breve la vita (e l'isterismo del lavoro balzachiano, fatto di notti senza sonno, parrebbe ironicamente dimostrarlo) <sup>12</sup>.

Così si consuma l'idea spiritata di Frenhofer: l'espressione carnale dell'universalità monadica richiede un salto energetico impossibile; divampa nel buio il fuoco del laboratorio: il pittore s'incenerisce di fatica.

Monade moribonda, essa scompare *per annichilimento* di tutte le sue parti: mentre brucia la tela, l'idea s'annienta; e se «la pensée [...] est dévorante dans la mesure où elle n'est pas

<sup>9</sup> H. de Balzac, *La recherche de l'absolu – Jésus Christ en Flandre, Melmoth réconcilié, Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 329.

<sup>10</sup> M. Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac* (1957), Genève, Skaktine, 1998, p. 14.

<sup>11</sup> Balzac, *La recherche* cit., p. 326.

<sup>12</sup> Il manifesto dell'energetismo balzachiano è *La Peau de chagrin*; la moderna scienza della materia si confonde con più mistiche idee, restituendo un senso di fatalità alchemica: «Semblable en ses caprices à la chimie moderne qui résume la création par un gaz, l'âme ne compose-t-elle pas de terribles poisons par la rapide concentration de ses jouissances, de ses forces ou de ses idées?» (H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Éd. La Pléiade - Gallimard, t. X, p. 28).

incarnée»<sup>13</sup>, se la furia dell'idea si declina nella propria soppressione, è solo perché la pura *cogitatio* non può esistere: la donna sperata non si mostra, dunque il pensiero di lei non si dà.

### 3. (L)imitare: un discorso sulla possibilità della rappresentazione

L'interrogazione intorno all'estetica è rimasta una costante della speculazione dei nomoteti classici: come riprodurre la varietà sensibile della natura attraverso una prassi sorvegliata? Quale valore attribuire all'artefatto, al suo rapporto col modello?

Il percorso di definizione del Bello nel suo senso mimetico passa attraverso le declinazioni che Platone e Aristotele hanno istituito: certo contrastanti, esse sono però volte a un inquadramento dell'arte entro criteri riconducibili a una negazione o a un avallo dell'imitazione.

Catherine Lescaut, nella sua impossibile verità pittorica, è più simile a una degradazione dell'ontologia o a una espressione del genio tragico? E' una modalità conoscitiva o una spoliatura dell'Idea?

L'estetica platonica indica nell'opera dell'artista un'attività artigiana dichiaratamente imitativa, dunque priva dell'estro idiosincratico (e romantico) del pittore ispirato<sup>14</sup>.

Ad una tale neutra accezione della riproduzione mimetica, tratteggiata nel II libro della *Repubblica*, viene opposta nel decimo tomo una più virulenta condanna dell'imitazione.

Si dice infatti, nei confronti della poesia, di «non accettare in nessun modo quanti vi è in essa di imitativo»<sup>15</sup>, o ancora che «tutte queste opere sembrano essere un oltraggio dannoso per l'intelligenza degli ascoltatori che non ne possiedono l'antidoto, cioè la conoscenza di ciò che esse sono di fatto»<sup>16</sup>.

Che cosa siano di fatto è cosa nota: idoli pallidi, ombre dell'Idea due volte sbiadite: all'imitazione fisica del concetto uranico, le immagini e le tragedie aggiungono la rappresentazione fallace dell'arte<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Eigeldinger, *La philosophie* cit., p. 33.

<sup>14</sup> «Si deve gonfiarne la mole [della città] riempiendola di una moltitudine di cose che compaiono nella città non più ormai in vista delle esigenze indispensabili: ad esempio tutti quanti i cacciatori e gli imitatori – molti che si occupano di figure e colori, molti altri di musica, i poeti e i loro assistenti, rapsodi, attori, coreuti, impresari [...]». Platone, *La Repubblica*, Milano, BUR Rizzoli, 2006, 373c, p. 395.

<sup>15</sup> *Ivi*, 595a, p. 1093.

<sup>16</sup> *Ivi*, 595b, p. 1093.

<sup>17</sup> E si legga con quanta retorica il Socrate platonico domanda che si condivida il suo teorema: «Poniamo dunque che, a cominciare da Omero, tutti i poeti sono imitatori di simulacri e virtù e degli altri oggetti su cui vertono le loro opere, ma non attingono la verità?» *Ivi*, 601e, p. 113.

Imitazioni di secondo grado, dunque, imitazioni di un mondo già grezza mimesi dell'Idea metafisica: gli oggetti d'arte sono *phantasmata* deprezzabili e inconsistenti, veicoli di nessuna conoscenza.

Non può rientrare nei ranghi di questa estetica il delirio rappresentativo di Frenhofer: la sua donna imprendibile è tutto tranne che specchio illusorio di un lontano modello.

Possédons-nous le modèle de Raphaël, l'Angélique de l'Arioste, la Béatrix de Dante? Non! Nous n'en voyons que les formes. Eh bien! L'œuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art. Ce n'est pas une toile, c'est une femme!<sup>18</sup>

Angelica e Beatrice sono dame di carta; le madonne di Raffaello sono fantasmi serafici. Esse sì che rispondono alla legge del simulacro.

Catherine, al contrario, non è una tela, è una donna!

È una chimera, a metà tra l'Idea e l'oggetto; una ibridazione d'amore: la debolezza delle membra, pensiero zoppicante, ne firmerà l'aborto.

*Le Chef d'œuvre inconnu*, decisamente più inquadrabile in un ragionamento di matrice aristotelica, trova la sua chiave ermeneutica nella comparazione con le prescrizioni della *Poetica*.

Innanzitutto, diremo che l'opera d'arte è, in Aristotele, strumento autonomo e vettore di comprensione del reale<sup>19</sup>; arte e natura sono quasi interscambiabili a livello di processo di creazione, ma differiscono nell'individuazione della teleologia di esso: la natura ha in sé il proprio fine, mentre l'artificiale è regolato dall'intenzione autoriale<sup>20</sup>.

Questa intenzione è potenzialmente veicolo di errore: se per Aristotele le cose artistiche sono palpabili e definite tanto quelle naturali, esse possono divenire imperfette nel momento in cui l'autore lascia spazio alla soggettività in sfavore della mimesi.

In altre parole, per essere degne di statuto artistico, le imitazioni devono essere il più possibile vicine al modello naturale.

---

<sup>18</sup> Balzac, *La recherche* cit., p. 335.

<sup>19</sup> «Aristotele si oppone nettamente a questo modo [platonico] di concepire l'arte, e interpreta la mimesi artistica secondo opposta prospettiva, sì da fare di essa una attività che, lungi dal riprodurre passivamente la parvenza delle cose, quasi ricerca le cose secondo una nuova dimensione» (G. Reale, *Aristotele e il Primo Peripato*, Milano, Bompiani, 2004, p. 267).

<sup>20</sup> «Produzione artistica, insomma, e generazione naturale sono processi analoghi, in quanto ambedue sono orientati finalisticamente, ambedue mettono in opera certi mezzi per realizzare certi fini e nel far ciò sono tenuti a rispettare un determinato ordine» (D. Pesce, *Introduzione a Aristotele, Poetica*, Milano, Rusconi, 1981, p. 14).

«Le cose prodotte dall'arte [...] si pongono sullo stesso livello ontologico [...] degli enti generati dalla natura»<sup>21</sup> scrive Pesce, ricordando che ciò è valido se le immagini prodotte dall'arte non si allontanano dal loro referente reale.

Qual è, dunque, il ruolo dell'autore, ora così ridimensionato?

L'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verisimiglianza e la necessità [...] Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare<sup>22</sup>.

La poesia e l'arte, attraverso l'intervento autoriale, hanno il compito di mostrare non il come è, ma il come potrebbe essere del mondo, al fine di raggiungere un livello più alto, cosmico, generale, di rappresentazione.

Presentando le realtà nella sua controfattualità verosimile, la poesia aristotelica introduce nell'arte l'elemento irrazionale, a patto che esso rappresenti una generalizzazione dell'esperienza.

Arte mimetica e universale: questo il comando aristotelico.

Insomma, Aristotele insegna che l'arte deve essere mimetica e che deve tendere alla più ampia delle generalizzazioni; Frenhofer, invece, malato di una volontà precisa, desidera rendere la pittura un mezzo per giungere al particolare dell'oggetto amato; disattendendo gli ordini aristotelici di universalità e verisimiglianza, spera nella contingente e totale verità<sup>23</sup> e viene condannato alla polvere.

Catherine è una ed è vera; Catherine ha un piede di carne, non un piede verosimile, non un piede universale:

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant<sup>24</sup>.

Frenhofer viola i dogmi della mimesi aristotelica con ebbra decisione; a poco gli vale adattarsi alle direttive minori della *Poetica*<sup>25</sup>: mancando l'ossatura della rappresentazione, mancando il racconto<sup>26</sup>, la tela rimarrà un muro d'imperscrutabili colori.

<sup>21</sup> *Ivi*, p.17.

<sup>22</sup> Aristotele, *Poetica*, Torino, Einaudi, 2008, t. IX, 1451a, p. 61.

<sup>23</sup> «Liberato da desideri mondani e mercenari quali fama, gloria e ricchezze, Frenhofer [...] è un mistico ricercatore del Vero, tanto in pittura come negli affetti più grandi ed essenziali: in una parola, altro non aspira che alla Verità, nell'arte così come nell'amore» (G. Greco, D. Monda, *Introduzione a H. de Balzac, Il capolavoro sconosciuto - Pierre Grassou*, Milano, BUR Rizzoli, 2002, p. 22).

<sup>24</sup> Balzac, *La recherche* cit., p.341.

<sup>25</sup> Secondo Aristotele, «Quel che è bello, sia un animale, sia ogni cosa che è composta da certe parti, deve non solo avere queste ordinate, ma anche essere dotato di una grandezza non qualsiasi: perché la bellezza consiste nella grandezza e in una disposizione ordinata sicché né un animale piccolissimo sarebbe bello (infatti la visione si fa confusa, avvicinandosi a un tempo impercettibile), né uno grandissimo (perché non c'è una visione d'insieme, ma a chi guarda va perduta nella visione



Dunque, la mimesi non può, e non deve, essere la copia perfetta, la impeccabile riproduzione: essa si adeguerà, invece, a canoni di più estesa portata.

Voler rivaleggiare con la perfezione della realtà sensibile, ricalcandola nella sua fisicità contingente, si avvicina a un atto di *hybris*, a una demiurgia che equipara l'artista al blasfemo; la cristianità, accogliendo la norma aristotelica, ha velato i limiti della rappresentazione di un senso di condanna: Dio solo può fare la natura.

Il suo più epico aedo condanna i pittori che tentarono di superare la realtà nella rappresentazione; la montagna purgatoriale, scalata nel X canto dai superbi, è istoriata con esempi di umiltà, intagliati con tale maestria «sì che non pur Policeto/ ma la natura li avrebbe scorno»<sup>27</sup>.

Due canti più avanti, il pavimento sul quale Dante e Virgilio camminano raffigura la condanna degli orgogliosi: tra loro, Aracne, mutata in ragno poiché aveva osato sfidare e vincere Pallade in una sfida al telaio («O folle Aragne, sì vedea io te/ già mezza ragna, trista in su li stracci/ de l'opera che mal per te si fé»<sup>28</sup>).

Aracne è la mimesi che supera la natura, l'artificio che vince la Dea. È l'imitazione pedissequa che tira l'universalità giù dal trono celeste, restituendola in un arazzo perfetto e dannato, troppo lontano dalla verosimiglianza e generalità per essere graziato.

Interessante sarà tentare una lettura del *Chef d'œuvre* secondo le categorie dell'epoca che, più di tutte, ha fatto della regolarità una norma.

Quale può essere invece il giudizio intorno a Frenhofer di un magistrato del Bello nel diciottesimo secolo, in piena furia neoclassica<sup>29</sup>? Come si coniuga il desiderio di

l'unità è l'interezza) [...]» (Aristotele, *Poetica* cit., t. VII, 1450b-1451a, p. 53; così accade che Frenhofer, descrivendo la sua Catherine, affermi che «de près, ce travaille semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermît, s'arrête et se détache; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, on sent l'air circuler tout autour (Balzac, *La recherche* cit., p. 326).

<sup>26</sup> Infatti, Aristotele prescrive che «principio e quasi anima della tragedia è il racconto, in secondo luogo vengono i caratteri (il caso è all'incirca il medesimo anche nella pittura: se infatti uno spalmasse alla rinfusa i colori più belli non susciterebbe lo stesso diletto che se disegnasse in bianco e nero una figura)» (Aristotele, *Poetica* cit., t. VI, 1450 a-b, p. 47). Frenhofer, di fatto, «spalma alla rinfusa i colori», lasciando priva di trama l'opera, vale a dire priva di figura, poiché detta figura non risponde alla regola di verosimiglianza e universalità.

<sup>27</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Pg X, 32-3.

<sup>28</sup> *Ivi*, Pg XII 43-45.

<sup>29</sup> Nel 1738 vengono scoperti i resti di Pompei ed Ercolano, scatenando in tutto il continente la smania dell'antico: si propongono nuovi scavi, si trovano nuovi reperti, si arricchiscono le collezioni e si dà linfa nuova agli studi estetici.

Più ampiamente, il Neoclassico «si arricchisce di immagini pittoriche e scultoree, adegua la sua poesia alla linearità, al disegno, a quell'incontro ideale e stereotipo Raffaello-Correggio-Tiziano in cui Raffaello vinceva per la sua purezza espressiva, per la sua vicinanza (pur imperfetta rispetto ai Greci) alla scelta della bella natura, alla perfezione del bello ideale [...]. Il mito del bello ideale, l'ideale antropometrico della bellezza della figura umana idealizzata e portata a perfetta proporzione [...] sono proprio al polo opposto della poetica preromantica che aspira alla creazione di caratteri intensi». (W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella Letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 90).

conservare l'antico nella sua forma più pura e luminosa con un artista che, come si è detto, ha disatteso tutti gli ordini estetici fin qui impartiti?

In che cosa può incorrere la sua impossibile ricerca durante il mutato clima culturale, in cui alla valorizzazione artistica si mischia la riflessione filosofica ed etica, in cui si cerca di far coincidere perfezione della forma con armonia morale?

La pena a cui va incontro Frenhofer si è esacerbata nella propria crudeltà: già condannato per la trasgressione all'estetica classica, castigato con una Catherine che non si mostrerà mai perché impossibile, ad essere ora imputata è proprio la donna astratta.

Non c'è termine alla vendetta: l'arte normativa, sfogatasi sull'intenzione, ora si avventa sullo stesso prodotto del flagello.

In un tempo di graziosa regolarità, i colori spaventosamente informi sono segno di terrore e malizia.

Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture<sup>30</sup>.

Linee stravaganti che formano un muro compatto di densa pittura, schizzato di colori inestricabili: questo l'abominio dipinto che si svela davanti a Porbus e Poussin.

Ciò che non è parvenza di realtà è il Male, è l'Orrore; i due pittori sono pietrificati dinnanzi all'eccidio di forme intelleggibili compiuto da Frenhofer.

«Ora, io dico: il bello [ciò che piace immediatamente e senza interesse] è il simbolo del bene morale»<sup>31</sup>, e questa valutazione estetica ghigliottina la possibilità che una disseminata Catherine possa avere il suo posto nel mondo.

Kant non ha mezzi termini e intitola il capitolo della *Critica del Giudizio* dedicato alla corrispondenza tra valore sensibile e valore morale proprio *Della bellezza come simbolo della moralità*.

Questo è l'intelligibile a cui guarda il gusto [...], vale a dire ciò rispetto a cui anche le nostre facoltà conoscitive superiori si armonizzano e senza il quale non sorgerebbero che nette contraddizioni tra la natura delle facoltà e le pretese avanzate dal gusto<sup>32</sup>.

Questo movimento (che si potrebbe dunque definire “di reazione”) è caratterizzato da un forte legame con i modelli convenzionali e da uno stile che si rifà a un sistema culturale omogeneo, vale a dire quello elitario, legato alle corti.

Il grande teorico del gusto neoclassico è Johann Joachim Winckelmann, che nelle *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (Dresda, 1755) consacra il mito della bellezza ideale, della perfezione impostata su *nobile semplicità e calma grandezza*.

<sup>30</sup> Balzac, *La recherche* cit., p. 341.

<sup>31</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, Milano, Bompiani, 2004, p. 405.

<sup>32</sup> *Ivi*, p.407.

L'incarnarsi della facoltà di giudizio, cioè dell'applicabilità dei giudizi conoscitivi dell'intelletto, avviene attraverso la regolarità fisica, *medium* che allinea la possibilità di esprimere concetti e giudizi.

Stando a Kant, la libertà immaginativa e della rappresentazione va conciliata con la legge morale che presiede alla definizione della volontà; se la moralità si discosta dalla rappresentazione, la volontà perisce: difatti, la volontà di Frenhofer è impedita dall'impossibilità di risoluzione di esprimere contemporaneamente una morale e di una rappresentazione che a essa sia conforme.

Ancora Kant:

Diciamo che edifici o alberi sono maestosi e splendidi, o che i campi sono ridenti e lieti; gli stessi colori sono detti innocenti, modesti, delicati perché suscitano sensazioni che contengono qualcosa di analogo alla coscienza di uno stato dell'animo suscitato dai giudizi morali<sup>33</sup>.

E i colori, nella tela di Frenhofer, sono febbrilmente descritti mentre il pittore li stende: pieni, carnosì, vivi, dotati del palpito del muscolo.

Se *l'innocenza, la modestia e la delicatezza* rispecchiano una interna virtù, la scalpitante irruenza delle tinte frenhoferiane non può che rimandare a un tormento ultraterreno, esprimibile solamente nella nozione antimorale del vizio.

Diremo quindi, per concludere un percorso sull'imitazione iniziato nella primordiale riflessione greca, e (parzialmente) compiutosi nella sentenza kantiana, che la colpa di Frenhofer sta, sostanzialmente, nella sua superbia, nella sua smania faustiana.

Troppo voler tendere alla perfezione naturale, impeccabile, in una contingenza direttamente indicata da Dio, troppo voler riprodurre il particolare dimenticando la generalità che lo sottende, porta a una misera cosa, a un risultato di depravazione.

E questo ultimo, informe nella sua grandezza disarticolata, è veicolo di non-virtù, di scaduta moralità.

Secondo le leggi dell'estetica, Frenhofer è criminale. E Balzac, che sente la ragione classica ormai perdersi nella polvere dell'Ancien Régime, che presagisce la distruzione della tradizione millenaria, che intuisce lo sfaldamento di convinzioni che si produrrà con l'Ottocento e con l'emergenza di un mondo sociale sotterraneo, pone il pittore a simbolo di una ribellione storica<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p.409.

<sup>34</sup> Una menzione va fatta anche al racconto gemello del *Chef d'oeuvre*, il *Paul les Oiseaux* di Marcel Schwob (1896): Paolo, come Frenhofer, ossessionato dalla perfetta riuscita del dipinto, stravolgerà le regole dell'arte, producendo un astrattismo *ante litteram*. Ma se in Frenhofer è la perfezione della vita a muovere il pennello angosciato, in Paolo Uccello sono la geometria e la matematica a dominare i colori. Due strade differenti (la vitalità e l'astrazione) che porteranno a un medesimo risultato.

Del resto, Balzac stesso non è partigiano della tensione alla perfettibilità: nonostante il dispiego di forze nella creazione di un'unità compositiva articolata e coerente come la *Comédie humaine* (progetto che però, mantiene in equilibrio la forza del dettaglio e dell'universale), nonostante egli abbia interiorizzato la nozione seicentesca di *idéal* (la cui riprova è la riproposizione, nel *Chef d'œuvre*, dell'antitesi classicista tra i *types italien* e *hollandais*, rifacentisi entrambi all'idea di riproduzione di un modello),

la preuve que Balzac, en romancier historien qu'il était, ne pouvait pleinement souscrire à la théorie du «beau idéal» dans sa version orthodoxe [...], la voici: lors même que les figures peintes (raphaëlesques, en premier lieu) produites selon les voies toutes mentales de l'idéalité pourraient être qualifiées d'abstraites et lointaines, chez Balzac elles ne le sont jamais suffisamment pour que l'on ne puisse prétendre les «retrouver» telles quelles dans la réalité [...]<sup>35</sup>.

Catherine, insomma, non è originariamente pensata perché possa avere un referente reale, perché la si possa ritrovare *telle quelle dans la réalité*, anche se riprodotta con le migliori intenzioni e con la maggior aderenza possibile alle *voies toutes mentales de l'idéalité*.

Perché incancrenirsi, dunque, con lo stigma? Perché non vedere, nella disfatta della mimesi, un'occasione?

#### 4. Incesti e imeni: la profezia della distruzione

«La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer!»<sup>36</sup>. Tutto ciò che è stato scritto potrebbe essere distrutto da questo grido. Frenhofer, davanti ai dipinti comatosi di Porbus, belli nel loro cadaverico silenzio, è convinto più che mai che l'arte debba scostarsi dalla pallida imitazione, vivificandone il soggetto.

Del resto, è ciò che ha fatto lui: una sovra-imitazione, una distruzione di qualsiasi intenzione rappresentante per conservare il lato significativo, lo spirito, l'essenza danzante di Catherine.

E' destinato al fallimento: il classicismo, abbiamo visto, imponeva altro, imponeva una mimesi regolata, le cui norme si intrudono nel compimento dell'opera. La volontà d'esprimere l'intima verità della natura è votata allo scacco, poiché, in un contesto dove l'imitazione è dominante, derogare alla *lex* del tiranno (anche con una esasperazione di essa) è peccato d'inferno.

Un peccato che viene sanzionato non solo dai rigidi Soloni del gusto neoclassico, ma anche da più recenti studiosi delle umane costanti.

<sup>35</sup> Vouilloux, *Le tournant «artiste»* cit., p. 138.

<sup>36</sup> Balzac, *La recherche* cit., p. 317.

È noto che in Balzac si esprima una genitorialità creativa: mai come nelle creature balzachiane si può sentire il sigillo del padre (e si tralascia, per un momento, l'impostazione decontestualizzante fin qui adottata).

Tanto forte da diventare eponima nel *Père Goriot*, asfissiante in *Eugénie Grandet*, la marca paterna si esprime in Balzac come un ritornello tenace, al punto da far dire a Thibaudet che esiste quasi una «imitation de Dieu Père dans la Comédie Humaine»<sup>37</sup>, un desiderio malcelato di essere divinità in mezzo alla pletora di creature.

Principio creatore che Balzac condivide con Frenhofer, ma se nello scrittore esso è inquadrabile in un progetto amplissimo ma ancora gestibile, nel pittore la follia generatrice offusca le precauzioni della ragione.

È Balzac stesso che, scrivendo a Mme Hanska, afferma come si possano vedere «l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur»<sup>38</sup>.

Trimalcionica abbondanza che inibisce o snatura l'esecuzione, impedendo all'artista di compiere il destino dell'opera<sup>39</sup>, o, addirittura, annichilendo lo stesso autore<sup>40</sup>.

Passaggio di sostanza da padre a figlio, che però si formula nel *Chef d'œuvre inconnu* sotto il segno di Pigmalione<sup>41</sup>, del padre-amante che crea e possiede<sup>42</sup>.

Ecco l'inizio di (un'altra) fine, un nuovo motivo d'impossibilità: il capolavoro non potrà esistere perché nato dal più radicato dei tabù, prodotto oltre i confini di quello che è il punto d'incontro tra fatto di natura e fatto di cultura.

La prohibition de l'inceste présente, sans la moindre équivoque, et indissolublement réunis, les deux caractères où nous avons reconnu les attributs contradictoires de deux

<sup>37</sup> A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1936, p. 221.

<sup>38</sup> H. de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, Paris, R. Laffont - collection «Bouquins», 1990, t. 1, p. 382, lettera del 24 maggio 1837.

<sup>39</sup> «Chez lui [Frenhofer], c'est le principe créateur lui-même qui se trouve menacé» (O. Bonard, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 78).

<sup>40</sup> «Il n'est pas indifférent que la clôture des comptes puisse advenir, dans l'histoire du jet d'éponge, à travers un geste de néantisation – geste comme à l'aveugle, geste comme suicidaire» (Didi-Huberman, *La peinture incarnée* cit., p. 11).

<sup>41</sup> Affascinante l'ipotesi di Née sull'argine posto da Balzac alla possibile deriva fantastica che potrebbe prendere il racconto: «On se trouve avec Balzac devant le paradoxe suivant: prendre le mythe antique de Pygmalion au pied de la lettre, en éprouver la démesure dans le monde naturel, sans faire porter le chapeau au démonisme, à l'idolâtrie, à l'au-delà: en bref, réifier l'allégorie, au risque d'en retourner la puissance utopique en impuissance mélancolique» (Née, *Le Chef d'œuvre trop connu* cit., p. 67).

L'esito *demonico* che hanno altri racconti modulanti lo stesso tema (*Onuphrius* di Gautier ed *Elixirs du Diable* di Hoffmann) si risolve in Balzac in una profusione malinconica, in una riconosciuta impossibilità da parte di Frenhofer di poter contemporaneamente dar vita e amare una creatura di tela.

<sup>42</sup> «Veux-tu que tout au coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau ; que tout au coup je cesse d'être père, amant et dieu ! » (Balzac, *La recherche* cit., p. 335).

ordres exclusifs : elle constitue une règle, mais une règle qui, seule entre toutes règles sociales, possède en même temps un caractère d'universalité<sup>43</sup>.

Secondo modalità differenti, ogni gruppo umano proibisce la pratica incestuosa: la coltivazione di pratiche esogame consente prole più sana e differenziata, e su questa norma primitiva si fonda ogni società.

Che destino può avere, invece, un atto che rimane interno ad un universo di malata endogamia? La scomunica, la morte?

Di sicuro, la non sopravvivenza all'interno dello stesso contesto umano che lo bandisce: l'oscena pulsione distrugge le fondamenta della comunità, impedendo che si edifichi un futuro, che si propaghi la discendenza, che si conservi la tradizione.

L'incesto di Frenhofer è sacrilego; non è possibile che se ne mantenga l'eredità: il fuoco monderà il padre mostruoso e la figlia incolpevole.

Ma che cosa resta di questa *Belle Noiseuse*, scarnificata e volatile, composta di fulgide linee e ombroso tormento?

Dove si trova il suo significato, che abbiamo visto essere tutto ciò che la contraddistingue?

Non nella forma: essa non appare e, se lo fa, struggendosi di disfacimento, è per gridare all'amoralità kantiana.

Piuttosto, nell'esecuzione; è nel componimento che Catherine s'affaccia, intravista, indovinata; quasi lume ideale, tensione irrisolta, stella polare di un amore impossibile.

Sotto patine di dure tempere e tegumento, un'anima, una nicchia tra le linee; il senso è stratificato: ad ogni pennellata, Catherine cambia, ride, s'adombra.

Una piega mobile, una concrezione di significati, un nodo di tinte «dans lequel l'interstice serait en quelque sorte porteur de la différence, du sens»<sup>44</sup>.

Interstizio come senso, differenza come senso: l'idea di un imene derridiano nascosto tra la sfoglia di colori emerge con la forza dell'ambiguità.

«La différence est donc la formation de la forme»<sup>45</sup>, la possibilità di una enunciazione polimorfa quale è Catherine. La *differanza*, l'abolizione di un significato univoco e della rappresentazione schiava dell'autorialità, la condizione di essere perpetualmente diversi da se stessi, vive nel quadro di Frenhofer.

E se la condizione di significazione è data dalla discontinuità, dall'incarnazione di questa trascendenza differenziale, allora il confuso esperimento del pittore, segno di rottura con qualsiasi *logos* extra-testuale, diventa una scrittura di *différance*.

Anche lo scarto tra il soggetto del dipinto e la modella Gillette porta le marche dell'imene, del velo che mostra e nasconde, della piega semantica:

<sup>43</sup> C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton & Co, Paris, 1967, p. 10.

<sup>44</sup> Didi-Huberman, *La peinture* cit., p. 34.

<sup>45</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967, p. 92.

Le pli (se) pli : son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la viole, et le pli qui n'étant ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, reste comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens<sup>46</sup>.

La verginità di Catherine e la violenza fatta a Gillette perché posi; il purissimo amore per la dama e la morte del sogno romantico della giovane. La *Belle Noiseuse* è duplice e una, entrambe, nessuna; irriducibile, posseduta, casta.

La loro personalità si esprime nell'imene, nella grotta dei sensi plurimi; ondivago e scomposto, per un attimo il significato appare, per poi cadere nuovamente nell'abisso eterogeneo: è l'attimo in cui Catherine esiste, in cui è contemporaneamente se stessa e Gillette, donna e idea, carne e anima.

Ah! Ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau [...]. Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille [...]. Ce sein! Voyez! Ah! qui ne voudrait l'adorer à genoux? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez<sup>47</sup>.

Ma nel momento in cui Porbus e Poussin confessano a Frenhofer di non riuscire a scorgere la donna dipinta («Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin»<sup>48</sup>), nell'istante in cui si nega la potenza della *differanza* e della rottura in nome di una Parola più sana, più savia, più autoritaria e mimetica, l'antro della polisemia si chiude.

«Tout graphème est d'essence testamentaire»<sup>49</sup>: la lettura fatta dagli occhi ciechi dei due pittori rende il quadro un grafema, una unità di segno e significato non marcata dal respiro metafisico della *differanza*. Immobile nel lago ghiacciato della sua univocità, esso è la tomba della possibilità. O la pira.

---

<sup>46</sup> J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 291.

<sup>47</sup> Balzac, *La recherche* cit., p. 340.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 343.

<sup>49</sup> Derrida, *De la grammatologie* cit., p. 100.