



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

PIER GIOVANNI ADAMO

Oltre il secondo spazio

Balzac, Henry James e altri pittori

L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux
du monde y volent librement.
(Nicolas de Staël)

Il secondo spazio è lo spazio dell'immaginazione. La realtà riempie il primo spazio, un piano naturale nel quale la somiglianza, fondamento primo dell'apparenza, stabilisce le relazioni tra gli oggetti, ovvero fra due o più parti della realtà, come ha dimostrato Wallace Stevens nel primo dei suoi *Tre pezzi accademici*, intitolato *Il regno della somiglianza*. La somiglianza cioè "collega gli oggetti" (Stevens 2018: 64), istituendo relazioni interne alla struttura del reale. Sempre secondo Stevens l'immaginazione consiste nella facoltà di creare somiglianze sia interne sia esterne sia intermedie a questa struttura, e tale creazione è la metafora. La metafora agisce come una metamorfosi, una modificazione dei confini dati in natura, ma solo talvolta comporta una sostituzione dei termini ultimi del reale, la cui struttura articolata per somiglianze è già di per sé una finzione maturata entro i limiti del mondo fisico. In questo senso il primo spazio è materiale, ma anche il secondo spazio partecipa (per via fenomenica e non empirica) di quella materia, al punto che essi rischiano perennemente di incontrarsi nel medesimo punto: la somiglianza generata dalla mente e percepita dalla sensibilità e la somiglianza metaforica immaginata espandono oggetti e concetti tendendo a un unico effetto, ossia l'intensificazione del senso del reale fino a quel grado di ambiguità metamorfica, di indistinzione che, se raggiunto, è il momento di

manifestazione di un piano ulteriore, quello di un fondo magmatico e impersonale. All'altezza di quel momento, in quel punto, laddove "nello spazio sciam[va] un altro spazio" (Belyj 2014: 155), prendono forma le soglie di attraversamento tra naturale e immaginario sul margine delle quali nessun oggetto è escluso dalle somiglianze e ogni cosa di fronte al soggetto può sfumare in un'altra, nei suoi contorni, nelle sue tinte, nei suoi palpiti.

Pietroburgo, il romanzo di Andrej Belyj da cui è tratta l'espressione "secondo spazio" – lì riferita all'"universo di singolari fenomeni" che il personaggio di Apollon Apollonovič Ableuchov scorge già prima del sonno, ricordando "tutte le cose indistinte passate, i fruscii, le figure cristallografiche, le stelle fuggenti nel buio" (ibidem) – suggerisce che una di queste soglie ha il nome di sogno. Ma, come dimostra proprio la prosa prismatica di Belyj, anche la scrittura è una sede materiale dell'intersezione tra le somiglianze rigide del reale e il proliferante flusso immaginativo che le scioglie, al pari delle allucinazioni, dell'estasi mistica o delle altre arti compositive, le quali appartengono a una duplice specie di eventi. Poesia, pittura, scultura, musica, se condotte per meccanismi estremi, diventano insieme stati di alterazione del tempo e accessi liminari all'esperienza del gesto e del movimento. Ogni opera definitiva, infatti, stabilisce la misura della sua durata senza alcuna dipendenza dalle normali leggi della cronometria, e imprime una torsione e un ritmo prima inimmaginabili ai propri elementi costitutivi, che si tratti di un sonetto continuo, di una scultura astratta o di un quartetto per archi.

Analogamente a questi tipi artistici un quadro, in quanto concrezione ottica e tattile scaturita dall'oscillazione tra primo e secondo spazio, rappresenta un campione particolare del fenomeno di contatto dei due spazi e di conseguente dilatazione delle somiglianze l'una nell'altra, fino alla loro indistinguibilità e al loro superamento. Inteso in primo luogo come versione pittorica di un'immagine un quadro, che è prodotto a partire da rassomiglianze scoperte per via metaforica e non semplicemente derivate dalla struttura del reale, non si limita a imitare la natura, anche perché l'imitazione "è artificiale, e non è fortuita come una vera metafora" e "quando si ha un'imitazione di qualcosa nella metafora, essa è priva di vita"

(Stevens 2018: 64-65). In un quadro, al di là di un ipotetico tema o soggetto, viene rappresentato il processo di reciproco avvicinamento di realtà e immaginazione nell'occhio e nella mano del pittore, dai quali scaturisce un'immagine della vita in movimento, un'immagine appunto vivente e non una copia, per come la circoscrive al negativo Robert Klein nel primo paragrafo delle *Note sulla fine dell'immagine*: "Un'immagine che sia 'viva' non somiglia al suo modello: non mira difatti a rendere l'apparenza, ma la cosa. Riprodurre l'apparenza del reale significa in sostanza rinunciare alla vita, limitarsi, certo non senza difficoltà, a vedere del reale solo l'apparenza" (Klein 1975: 412). Questa immagine trova all'interno del quadro estensione nello spazio e nel tempo, ossia un'articolazione unitaria (e cioè riconducibile al regno della somiglianza) dei propri frammenti provvisti di colore a partire da un'origine indifferenziata, da una "condizione spirituale oscura, preestensiva" (Simmel 2001: 51) che il pittore trae dalla soglia tra primo e secondo spazio, dove quindi somiglianze e metafore sono riassorbite le une nelle altre. Nel suo saggio su Rembrandt Simmel suggerisce di cercare l'essenza embrionale di ciascuna opera d'arte in quella soglia, "in ciò che è totalmente informe ed oscuro rispetto alla forma che si presenta", sostenendo che "l'intera conformazione estensiva di ogni opera d'arte parta da un seme spirituale che, se è vero che solo l'estensivo rende possibile la conformazione, è privo di forma" (ivi: 48-49). Secondo il modello di una "crescita organica" Simmel paragona a una "vescicola germinativa" (il nucleo dell'uovo prima della formazione dei globuli polari) la "struttura spirituale" (ivi: 50) che deve essere presente come materia informe nel creatore dell'opera prima che e affinché essa si dispieghi nell'estensione della propria forma, la quale non proviene dunque – come suggeriva anche Klein – dall'imitazione dell'esistente ma dalla coscienza metaforica dell'indistinzione che sta fuori dal primo e oltre il secondo spazio.

Dal canto suo Simmel spiega la creatività autentica della pittura ricorrendo all'esempio della ritrattistica di Rembrandt e ribadendo che "per l'artista la contemplazione del modello è solo un fattore ricettivo, un influsso fecondo, ed egli ancora una volta produce la figura, ed essa cresce ancora una volta sul terreno e secondo le ca-

tegorie peculiari del fenomeno artistico" (ibidem). Nella ritrattistica, in effetti, emergono con maggior definizione che altrove le dinamiche corporee e astratte che coinvolgono il pittore, il suo modello e il quadro, essenzialmente legate all'esercizio dello sguardo, il quale, come si è visto, non è parte di un'operazione mimetica condotta su sagomature naturali ma tappa organica del passaggio artistico dall'incessante metamorfismo dello spirito creatore alla forma delle immagini viventi. Anche la letteratura ha riflettuto sulla posizione del pittore rispetto all'interferenza tra realtà e immaginazione, eleggendo nella narrativa il ritrattista a personaggio emblematico delle vicende scopofile che circondano i quadri. Nel caso dei ritratti descritti in un racconto non si tratterà esclusivamente di quadri reali o di opere che portano magari il nome di dipinti noti pur senza assomigliarvi, bensì anche di immagini presunte e di *portraits* inventati. Dita e occhi a loro volta fittizi si posano su quelle tele e si staccano da quelle tele senza uscire dal perimetro della scrittura, nella quale dunque vista, tatto e voce di pittori, modelli e altri personaggi convergono, riconducendo al confronto tra pittura e narrazione la questione della (auto)rappresentazione artistica, oltre che le incognite sul posizionamento retorico e sul ruolo simbolico dell'artista. In questa circostanza, cioè, la parola tende a condensare in se stessa il senso e il segno linguistici, il pensiero e il gesto pittorici, e così interroga da una prospettiva diagonale alla figurazione il movimento che porta il pittore dalla soglia dell'indistinto all'opera compiuta. Spesso manipolando certe "formule biografiche" (Kris 1967: 59), ovvero le notizie tipiche provenienti dalla tradizione delle vite degli artisti, il racconto moderno – si considerino almeno *Il ritratto ovale* di Poe e *Il ritratto* di Gogol', entrambi del 1842, ma anche *La veneziana* (1924) di Nabokov, *Ehregard* (1963) di Blixen o *Il conto* (2010) di Krasznahorkai – ha offerto una rassegna di immagini di pittori tale da rappresentare un punto di accesso impensato al discorso sull'enigma della visibilità che secondo Merleau-Ponty la pittura celebra ininterrottamente. Per il filosofo francese, ispirato da Cézanne e Klee, la pittura "risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa" e dona così "esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile" (Merleau-Ponty 1989: 23). Perciò il

pittore, dalla soglia dell'informe, chiede alle cose di rivelare non le somiglianze su cui si fonda la loro apparenza, ma i mezzi visibili (luce, ombra, riflessi, colore) attraverso i quali le cose si fanno vive sotto i nostri occhi, e interpella col proprio metodo metaforico quei mezzi per poter dare forma visibile al mondo: "lo sguardo del pittore li interroga per sapere come possano far sì che esista all'improvviso qualcosa e proprio *quella* cosa, per comporre questo talismano del mondo, per farci vedere il visibile" (ivi: 25).

Ma – viene da chiedersi – quale visibilità e che tipologia di sguardi resistono in un racconto, dove il pittore è innanzitutto un personaggio calato in un contesto di finzione? A tal proposito possono essere interpellati due testi esemplari nel genere del racconto figurativo ottocentesco: *Il capolavoro sconosciuto* (1837) di Honoré de Balzac e *La Madonna del futuro* (1873) di Henry James. Entrambi, complice la dichiarata dipendenza del secondo rispetto al primo, ruotano intorno a un ritratto irrealizzabile e alla figura del suo autore, ed esaminandoli in parallelo ci si accorge che non sono esclusivamente le storie di due grandi narratori del XIX secolo, ma anche dispositivi per pensare la pittura attraverso la prosa.

Nel *Capolavoro sconosciuto*, ambientato a Parigi nell'inverno 1612, Balzac convoca all'esistenza cartacea Nicolas Poussin e Frans Porbus il Giovane, i quali fanno parte della storia dell'arte da manuale, perché assistano al delirio pittorico del vecchio Frenhofer, creatura d'invenzione in combustione perenne, unico allievo di Mabuse (il fiammingo Jan Gossaert) e genio pitico "della vera forma, del corpo umano modellato da luce e ombra", il quale "sa che il contorno non esiste", come fa dire allo stesso Balzac Hofmannsthal in un dialogo immaginario *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma* (Hofmannsthal 1991: 155). Maestro dai tratti inferi e araldo dell'idea per cui "la missione dell'arte non consiste nel copiare la natura, ma nell'esprimerla" (Balzac 2008: 121), Frenhofer considera la forma "un Proteo [...] inafferrabile e fecondo di pieghe" (ivi: 122) con cui lottare perché si mostri nelle sembianze della vita. Dato che "la natura comporta una successione di rotondità avviluppate le une nelle altre" (ivi: 127), il pittore deve attingere alle "fonti dell'espressione" (ivi: 122) dove tutto è ripiegato, avviluppato, indistinto per estrarne nel ritratto,

zona dell'estensione cromatica, una figura dominata dal "segreto del rilievo" (ivi: 129), ossia per dispiegare dall'informe delle somiglianze evanescenti una forma assoluta che esaurisca nella luce e nell'ombra tutti gli strati possibili del corpo. Lavorando accanitamente al suo misterioso capolavoro, il ritratto di Catherine Lescault, detta *La belle noiseuse*, dopo aver studiato per sette anni "gli effetti dell'unione tra la luce e gli oggetti" (ivi: 140), Frenhofer vuole dipingere la "carne nell'ombra" (ivi: 127). In questo desiderio di penetrazione del visibile si rapprende l'identità di Frenhofer; la sua vera immagine di pittore della velatura e della lacerazione interiore, già individuata da Didi-Huberman nel fornire una congettura eziologica sul personaggio: difatti "cinque anni prima della stesura del *Capolavoro sconosciuto*, moriva al colmo della gloria l'ottico Fraunhofer, autore di una *Teoria degli aloni*, di uno studio sulle variazioni della luce e, soprattutto, fondatore notorio della *spettroscopia*", e Didi-Huberman rapporta "il sapiente Fraunhofer", che aveva "penetrato l'intimità dei corpi celesti semplicemente analizzandone gli spettri, le diafane emanazioni pellicolari", all'"iper-pittore Frenhofer" considerato che quest'ultimo tenta "la stessa impresa con i corpi di carne" (Didi-Huberman 2008: 32-33).

Nella ricerca di una visibilità talmente temperata da perforare l'incarnato senza bisogno di toccarlo, Frenhofer personifica l'"autentica nostalgia mistica" che Curtius riconobbe a Balzac, per il quale "l'arte, come qualsiasi altra forma di sintesi creativa dello spirito, non sarebbe altro che vedere il mondo, ma un vedere formato" (Curtius 1984: 231; 1998: 294). Consunto dal desiderio di una possessione impossibile della materia attraverso l'arte, Frenhofer accetta infine l'offerta dell'inesperto Poussin, pronto a sacrificargli l'amore della sua musa, Gillette: "essa è l'esperienza, la pienezza delle esperienze, la dolce pienezza delle possibilità della vita" (Hofmannsthal 1991: 156). Ma Frenhofer quasi non la vede, non ha occhi per considerare la bellezza di lei, poiché da anni egli conosce la vita solo attraverso la contemplazione del suo quadro, e "ciò che del mondo esisteva per la sua anima, egli l'ha trasfuso nella sua figura" (ibidem), al punto che in esso ha dipinto l'amalgama originario che è condizione di tutte le forme e i colori e le penombre e le armonie del mondo. Nella *Belle*

noiseuse (che è anche il titolo del film che Jacques Rivette ha tratto dal racconto nel 1991) Frenhofer vede il ritratto perfetto, dove "l'aria è talmente vera, che non riuscite più a distinguerla da quella che ci circonda", la nettezza della linea fa pensare allo "stesso fenomeno che riscontriamo negli oggetti, immersi nell'atmosfera come pesci nell'acqua" e "le carni palpitano" (Balzac 2008: 140). Frenhofer crede che quel corpo viva, invita Poussin e Porbus, finalmente ammessi alla presenza del quadro, a sfiorarne la pelle, avverte l'atmosfera lambirlo e vede la luce inondarne i capelli, "sente quella nudità respirare, dormire, animarsi" (Hofmannsthal 1991: 156). Poussin e Porbus, invece, confessano di vedere "soltanto un confuso ammasso di colori, delimitati da un'infinità di linee strane che formano una muraglia di pittura" (Balzac 2008: 140) e poi:

Avvicinandosi scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, di tutto, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati per l'ammirazione dinanzi a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede appariva come il busto di una Venere in marmo di Paros che sorgesse tra le rovine di una città incendiata (ivi: 141).

Al di sotto delle patine di pennellate e lueggiate sovrapposte da Frenhofer alla tela giace dunque davvero Catherine Lescault, una figura di donna che ha, nelle parole del suo creatore, "l'aspetto e la rotondità della natura stessa" (ibidem), ma della quale Porbus e Poussin, l'uno esponente regale della ritrattistica fiamminga votata al dettaglio fenomenico, rappresentante l'altro del supremo ordine razionale del classicismo barocco, non riescono a scorgere che un piede alabastrino, lembo apollineo e feticcio litico della tradizione figurativa. Intorno al 1927 Picasso eseguì una serie di tredici acqueforti destinate ad accompagnare un'edizione illustrata del *Capolavoro*, poi stampata da Ambroise Vollard nel 1931; in esse comparve il tema del pittore e della modella, il quale sarà all'origine di scenari ricorrenti nell'opera del pittore malagueño. In un saggio intitolato proprio *Il pittore e la modella* Michel Leiris ha rimarcato che l'incisione in cui "si vede un pittore che, davanti alla sua modella bor-

ghesemente intenta a sferruzzare, lavora a una tela che non è altro che un'accozzaglia di linee in contrasto con la maniera realista" di presentare il classico soggetto femminile, "rivela un rapporto diretto con l'idea che, almeno per il lettore moderno, si libera dal racconto", e cioè che "la distanza eventualmente enorme che può aprirsi fra la trascrizione, per lui evidente, che l'artista compie della realtà e questa stessa trascrizione come gli altri la vedono o, piuttosto, come non la vedono" (Leiris 1988: 56).

Prototipo dell'artista veggente e incompreso, Frenhofer è convinto di aver "catturato la luce vera" arrivando così ad "abolire completamente anche solo l'idea del disegno e dei mezzi artificiali" (Balzac 2008: 141), e quindi di aver dipinto le tonalità segrete della vita, così come accade al compositore Paolo Gambara, protagonista di un racconto musicale scritto da Balzac nel 1837, lo stesso anno della seconda stesura del *Capolavoro*: "le strane dissonanze che uscivano dalle sue dita risuonavano evidentemente nelle sue orecchie come armonie celesti" (Balzac 1984: 78). Secondo la teoria di Gambara "la natura del suono è identica a quella della luce" e "la musica, come la pittura, fa uso dei corpi che hanno la facoltà di liberare questa o quella proprietà della sostanza base, per comporli in quadri" (ivi: 53); questa sostanza base è l'armonia, la quale, "una come la luce, è scomposta dalle nostre arti come il raggio attraverso il prisma" (ivi: 80). Gambara ha composto un'opera su Maometto che, eseguita con uno strumento che lui stesso ha brevettato in sostituzione di un'intera orchestra, giunge a restituire il "centro comune" (ibidem) a tutte le armonie, ovvero quella fonte oscura e indefinita che è la loro condizione di esistenza e che gli altri personaggi scambiano per un ammasso di "spaventevoli dissonanze" (ivi: 79). Analogamente Frenhofer ricava dalle pieghe della realtà da lui immaginata quel che per Poussin e Porbus è un labirinto sparso di segni. Eppure già nella prima parte del racconto Frenhofer, tradendo l'ambizione di subentrare all'astro solare, descrive agli unici due testimoni della sua creazione *La belle noiseuse* nei termini di una dissociazione della forma pittorica regolare:

E così non ho fissato i lineamenti, ho cosperso sui contorni una nube

di mezze tinte calde e dorate, che fanno sì che non si saprebbe dove posare precisamente il dito nel punto esatto in cui i contorni incontrano lo sfondo. Da vicino questa lavorazione sembra farragginosa e imprecisa, ma già a due passi di distanza tutto si rassoda, si fissa e si delinea; il corpo gira, le forme spiccano, e si sente l'aria che gli circola intorno (Balzac 2008: 128).

Se luce e armonia condividono la medesima natura, nel sistema della 'ricerca dell'assoluto' di Balzac alla musica panarmonica di Gambara corrisponde la pittura fotolitica di Frenhofer, che, ancora nell'incomprensione generale, ha ritratto nella *Belle noiseuse* la scissione della carne dall'interno per effetto della sua esposizione alla soglia dell'indistinto. L'artista sembra cieco di fronte alla realtà del quadro perché la sua Catherine Lescault riproduce un paradosso della visibilità, espresso infatti attraverso la mediazione della scrittura e non direttamente da un manufatto pittorico. Frenhofer ha dipinto tutte le indissociabili implicazioni della luce, esibendo sulla tela a un tempo l'informe (il "niente" osservato da Poussin e Porbus, cioè il seme espanso del pigmento originario) e la forma (il prodigioso piede vivente) che emerge dal rumore di fondo, dalla macchia indecifrabile del colore dissolto.¹

¹ Si noti che nelle opere di Frenhofer e Gambara Balzac pare quasi anticipare le avanguardie artistiche novecentesche, almeno per quanto riguarda da una parte l'astrattismo e la pittura informale, dall'altra la musica dodecafonica. Basti a testimoniare l'affinità tra quanto detto in questa sede della *Belle noiseuse* e il seguente passaggio estratto da *Les traces* di Roger Caillois, un saggio del 1961 poi raccolto in *Cases d'un echiquier* (1970): "Il momento in cui il pittore si emancipa dalle apparenze sensibili e si esime dal raffigurare alcunché di riconoscibile è anche quello in cui l'uomo, grazie a dei sottili congegni, penetra più profondamente nella struttura intima dell'universo e impara a vederlo da più vicino, da più in alto o da più lontano. I potenti apparecchi, che egli sostituisce alla sua vista, esplorano la trama fine della materia, rivelano la costituzione segreta dei fluidi e del plasma, delle pelli, delle membrane e dei tegumenti. Altri stabiliscono le tappe della combustione. Altri ancora racchiudono immensi panorami planetari in uno spazio leggibile in una volta sola. Questi documenti, di una specie senza precedenti, somigliano allora, per una sorprendente combinazione, alle opere nelle quali l'arte odierna trova la vocazione che le è propria. Egli mira a dissolvere le forme percepite dall'occhio nudo e, nello stesso momento, pare replicarne con docilità altri aspetti: le trame e le ossature dell'infinitesimale, le armonie insolite e fondamentali, le luci scon-

Nell'*Ermafrodito*, il suo libro su Sarrasine, lo scultore eponimo di un racconto del 1845 che amplifica il ciclo narrativo di Balzac sull'indistinzione estetica, Michel Serres, che ha dedicato al *Capolavoro sconosciuto* un volume a sé (*Genesi*, 1982), scrive che "quando lo studio del vecchio pittore Frenhofer si apre infine agli occhi di Poussin e degli altri" sotto il drappo di sargia verde costoro trovano "un insieme caotico e discorde", e che in quel "guazzabuglio che fa da sfondo a una forma perfetta" gli osservatori senza avvedersene scoprono "il pozzo della molteplicità, condizione dell'opera d'arte" (Serres 1989: 131-132). Questo gorgo osmotico della molteplicità, che si ripete senza esclusione alcuna nel quadro di Frenhofer, nella musica di Gambara e nella scultura di Sarrasine, altro non è che il centro del prisma armonico, il seme oscuro e informe, il crocevia tra primo e secondo spazio. Come nel *Cosmo* di Gombrowicz, dove la vita continua in quanto eccezione prevista dalla legge universale del delitto, così della forma che rischia di essere viva perdura nel *Capolavoro sconosciuto* solo un frammento affiorante dal brusio orfico della luce senza contorno. Il delirio della visione di Frenhofer, che possiede a tutti gli effetti i caratteri di un'iniziazione ottica, è incomprendibile a chiunque altro perché egli finisce per comporre nel quadro non il visibile ma la fibra stessa del visibile – senza la quale la vista non esisterebbe, ma che non può essere oggetto della vista – come se l'anziano pittore desiderasse dipingere gli impulsi luminosi che colpiscono la superficie retinica prima che l'occhio li trasformi in stimoli elettrici, in proiezioni geometricamente coerenti delle cose. Distillato narrativo integrale di una pittura arroccata sulla soglia dell'indistinzione, *La belle noiseuse* resta uno specchio opaco che non mostra il riflesso del mondo ma effonde, per mezzo del racconto, le radiazioni di cui il mondo è fatto.

Nella luce, dunque, si perde la sfuggente forma agognata da Frenhofer, la stessa luce "ricca e densa", "mistura di sole e ombra che pervade la *Comédie humaine*" (James 1988: 68) e che secondo Henry James definisce la tonalità dell'atmosfera che inonda il mondo romanzesco

.....
 scuite che lenti accomodanti e lunghezze d'onda sottomesse restituiscono per lui da profondità un tempo inaccessibili e dalle quali esse sono in grado di trasporre l'immagine alla scala necessaria" (Caillois 2008: 595-596, traduzione mia).

di Balzac. Nel testo di una conferenza tenuta nel 1905, *La lezione di Balzac*, James riflette "sul colore dell'aria di cui questo o quel pittore della vita" (come egli chiama non a caso gli scrittori) "soffonde più o meno inconsciamente il suo dipinto" e cioè "sul problema della luce che, in narrativa, viene proiettata da un forte temperamento individuale", da "ciascun artista visionario" che immerge "ciascun gruppo di persone, luoghi e oggetti" (ivi: 66-67) in una gradazione di toni particolare e irripetibile. James sostiene che leggendo ad esempio Dickens e Hawthorne, Thackeray e Dumas si percepisce come ogni ambiente o paesaggio evocato da costoro "si distenda sotto un sole diverso", "ne riceva i raggi da un'altra angolatura" e "presenti ombre di intensità e nettezza differenti"; "in breve, come sembri appartenere ad una diversa ora del giorno e ad una diversa stagione" (ivi: 67). Per James "il colore dell'aria in Balzac, e dell'ora della sua giornata" è quello di "una mistura più ricca e più densa, rappresentante una quantità di 'atmosfera' decisamente maggiore di quella che possiamo veder dominare all'interno del perimetro di una qualsiasi altra cornice" (ivi: 68). Nell'analisi di James lo smisurato edificio della *Comédie humaine*, costruito sulla "straordinaria quantità e lunghezza" dei corridoi mentali scavati dalla lussuosa immaginazione di Balzac, finisce per assomigliare a "un vero e proprio labirinto nel quale, alla fine, egli si perse" (ivi: 68-69) – e faticamente ricorda il ritratto di Catherine Lescault. Quel che James avverte intorno al progetto narrativo balzachiano è valido anche per il quadro di Frenhofer, icona a un tempo drammatica ed estatica della *Comédie*: "le relazioni reciproche delle parti si moltiplicano a tratti quasi furiosamente – e, d'altra parte, è proprio per questa ragione che esse riescono a darci la misura della sua allucinazione, rappresentando così la grandezza stessa della sua avventura intellettuale" (ivi: 69). James, attento lettore del *Capolavoro sconosciuto*, ha intuito che il problema di Balzac come pittore della vita è "quello della *penetrazione* nell'argomento", lo stesso di chi vuole infiltrare luce e carne valicando l'intensità dei corpi per tramite di un'arte olistica, come quel Frenhofer sul quale infatti lo scrittore francese ha proiettato "la sua immoderata passione per il dettaglio" (ibidem).

La "giungla di particolari" in cui si affollano personaggi, abitazioni,

cose della *Comédie* denuncia un'"insolenza della quantità" (ivi: 98) compendiata nella storia della *Belle noiseuse*, di cui si ritrova un arrangiamento rovesciato nella *Madonna del futuro*, il racconto di James ispirato al *Capolavoro sconosciuto*. Il racconto, condotto per dialoghi epifanici e allusioni ellittiche, prelude a una serie di opere del segreto irrecuperabile e della catastrofe ossessiva, quali *Il carteggio Aspern* (1888), *La figura nel tappeto* (1896) e *La bestia nella giungla* (1903), fondate – come chiosa Borges in uno dei suoi *Prologhi* – sull'"omissione volontaria di una parte" della narrazione, "che ci permette d'interpretar[la] in una maniera o nell'altra, ambedue peraltro premeditate dall'autore, ambedue predefinite" (Borges 1985: 854-855). Anche *La Madonna del futuro*, come questi testi, è la storia di "un fallimento senza bancarotta, senza disonori, senza requisizioni, senza esecuzioni", la cronaca "del fallimento di non essere nulla" (James 1984: 169). L'intero racconto, in effetti, è stato scritto sotto il segno della sottrazione. Un narratore di primo grado, senza nome vi riferisce una vicenda udita da un personaggio identificato dalla sola iniziale H., il quale nel corso di una conversazione mondana racconta del proprio incontro, occorso a Firenze, con "uno che dipingeva il suo unico capolavoro e non dipinse neppure quello" (James 2016: 1). La *Madonna del futuro*, doppio fantasmatico della *Belle noiseuse*, è il quadro che il pittore americano Theobald progetta di dipingere da tutta la vita, il capolavoro inesistente che dovrebbe ritrarre la "mastosa sarta" (ivi: 24) Serafina e il di lei defunto figlioletto nei panni di Maria e del Bambino, sull'esempio della *Madonna della Seggiola* di Raffaello.

Proprio la menzione del maestro di Urbino, la cui *Madonna* i due protagonisti ammirano in una sala di Palazzo Pitti giudicandola di bellezza indescrivibile, rappresenta uno dei numerosi punti di contatto con il testo di Balzac che James sparpaglia nel racconto. Sia Frenhofer sia Theobald considerano Raffaello l'artista supremo, aderendo a un'opinione diffusissima dal Rinascimento in poi. Tuttavia, al di là di questa coincidenza, James presenta il personaggio di Theobald come una controfigura spettrale dell'efestiacio Frenhofer: mentre nella fisionomia del vecchio facoltoso Poussin capta "un qualcosa di diabolico" (Balzac 2008: 118), come se "il corpo di quel

bizzarro personaggio fosse abitato da un demonio" (ivi: 125) – e in effetti una volta disvelata la sua ultima creazione Frenhofer esibisce "capelli scompigliati", "volto infiammato", "occhi sfavillanti" (ivi: 140), i canonici sintomi della possessione – al momento del suo ingresso in scena l'indigente pittore americano appare al giovane viaggiatore "pittoresco, fantastico, leggermente irreale" (James 2016: 3), e più avanti, scoperta la sindrome monomaniacale che lo costringe a ricondurre ogni cosa a "qualche irrazionale rapsodia idealistica", "a qualche *rêverie*", egli viene assimilato a "una creatura di un altro pianeta" (ivi: 15). Frenhofer abita in "una bella casa di legno situata in prossimità del pont Saint-Michel" (Balzac 2008: 125) dove accoglie i suoi ospiti in mezzo a una collezione di tesori inestimabili; Theobald vive relegato "in un angolo buio della parte opposta della città", in una casa "dall'aspetto cupo e squallido" (James 2016: 36) che si riduce a una "piccola stanza" dall'"atmosfera stregata" (ivi: 38). Se Frenhofer è "un genio fantastico che viveva in una sfera sconosciuta" (Balzac 2008: 128) incarnando "un'immagine completa della natura artistica" (ivi: 129) con le sue fughe e i suoi arcani, Theobald interpreta invece la malinconica parte di "un genio spasmodicamente eroico" (James 2016: 7), di un aedo dell'attesa, assumendo così l'aspetto di una guida ectoplasmatica di Firenze, votata a un forsennato e asettico idealismo. Poiché "i giorni dell'illuminazione sono passati" e "le visioni sono rare" (ivi: 11), Theobald vaga da anni nella città gliata ripetendo il suo credo, ovvero che "una grande opera richiede silenzio, privacy, perfino mistero" (ivi: 13) e ancora "tempo, contemplazione, discrezione, mistero" (ivi: 18). E tuttavia entrambi i pittori soccombono alla loro personale, immensa illusione e muoiono nel delirio. Nel corso della narrazione la figura del pittore americano sbiadisce sempre più in una sembianza spettrale, la quale, una volta interrotto dall'intervento di H. il rapimento della sua osservazione perenne, infesta irrevocabilmente nelle ultime pagine il corpo e la mente di Theobald, oltre che la "grande tela" (ivi: 36) montata su un cavalletto di fronte a lui. L'amico lo trova "pallido, stanco, con la barba lunga, gli occhi spenti e infossati", in una posa di "assoluta prostrazione e depressione, con le braccia vagamente incrociate, le gambe allungate davanti a sé, la testa chinata sul petto" (ibidem). Inoltre, i

parallelismi orditi tra i due racconti per contrasto – ad esempio, l'impetoso confronto tra la leggiadra grazia di Gillette, fresca “come la primavera” (Balzac 2008: 131), e la banalità stagnante dell'ormai “matura incantatrice” (James 2016: 29) Serafina, con la sua “morbidezza da matrona” (ivi: 23) – aumentano man mano che il narratore di secondo grado si approssima alla vista della *Madonna del futuro*, culminando nell'immagine della stanza di Theobald, agli antipodi dei raffinati decori della “sala bassa” di Frenhofer, riscaldata da un “bel fuoco”, di fianco al quale è apparecchiato “un tavolo carico di pietanze appetitose” (Balzac 2008: 126):

Trascurata, sporca, nuda, essa conteneva, di là dal miserabile letto, scarse comodità personali. Era insieme camera da letto e studio – lo spettro desolato di uno studio. Poche immagini e stampe polverose alle pareti, tre o quattro vecchie tele rivoltate verso l'interno, e una scatola di colori arrugginita rappresentava, con il cavalletto alla finestra, la totalità delle sue cose. Il luogo aveva un terribile odore di miseria. Il suo unico bene era il quadro sul cavalletto, presumibilmente la famosa Madonna. Girato com'era rispetto alla porta, non riuscivo a vederne la parte anteriore; ma alla fine, nauseato dalla vuota miseria di quel luogo, passai alle spalle di Theobald, con impazienza e tenerezza. Non posso dire di essere rimasto sorpreso per che quel che trovai – una tela di un puro e semplice bianco smorto, screpolato e scolorito dal tempo. Era questa la sua opera immortale! (James: 37).

Il risultato della “grande fondamentale impressione” (ivi: 27) che Theobald, vittima della promessa incantatoria di una pittura senza durata, ha sostituito alle sedute di posa, agli schizzi, ai disegni preparatori è una tela vuota, un quadro assente. L'opera che, secondo la sdegnosa signora Coventry avrebbe potuto essere “qualcosa di molto simile al quadro in quel racconto di Balzac – una semplice massa di pennellate incoerenti e di graffi, un guazzabuglio di vernice senza vita” (ivi: 19), ne è piuttosto il rovescio perturbante, lontanico e complementare. In questa maniera il dipinto inattingibile diventa contemporaneamente tema del racconto e metafora della creazione, tanto quanto, come osserva Blanchot, “l'argomento del *Giro di vite* è – semplicemente – l'arte di James, quell'arte di muoversi sempre

attorno a un segreto che l'aneddoto, in tanti suoi libri, mette in azione” e che “non è un vero segreto – qualche fatto, qualche pensiero o verità che potrebbe essere rivelata – e neppure una implicazione della mente, ma sfugge a qualsiasi rivelazione, perché appartiene a una regione che non è quella della luce” (Blanchot 1969: 136). Scaturigine di visioni che, nelle parole terminali di Theobald, “hanno un loro modo di essere splendide”, questo “pezzo di stoffa bacata” (James 2016: 38) non ritrae nulla perché, parimenti al capolavoro di Frenhofer, esso cela un'antinomia estetica inconciliabile con le pretese dello sguardo profano, e che solo nella logica del racconto è possibile formulare: il fantasma muto e incolore e anestetico della pittura, l'opposto del magma espressionista, la pura trasparenza. Sovrapposta alla mania fotolitica di Frenhofer, di cui rappresenta il principio contrario, la rivelazione inesprimibile di Theobald si scopre come la visione di un mondo senza luce, e dunque senza disarmonie né venature né dimensioni: sulla tavola originaria dell'indistinzione *La Madonna del futuro* è il cosmo trascendentale che ne occupa il verso, il cui *recto* coincide col caos informale della *Belle noiseuse*. Lo screpolo stinto dell'opera di Theobald non conosce imperfezioni perché non appartiene ad alcuna temporalità sperimentata, mentre nel disordine brumoso del quadro di Frenhofer ogni forma è stata separata per poter essere poi infinitamente ricomposta al di là dello spazio.

Al termine del funerale di Theobald H. dice alla signora Coventry che “la grande Madonna” (ivi: 40) è sua per lascito ma che non intende mostrarla né a lei né ad altri, e poco dopo, in seguito alla partenza da Firenze del narratore, si chiude il racconto di James. Nell'ultimo capoverso del racconto di Balzac, il giorno successivo all'ingresso e alla svestizione di Gillette nello studio di Frenhofer, Porbus, tornato a far visita all'amico, scopre che egli “era morto durante la notte, non prima di aver bruciato le sue tele” (Balzac 2008: 143). *La belle noiseuse* e *La Madonna del futuro* sono destinati a rimanere entrambi capolavori sconosciuti. Fondamenti abissali e frontiere invalicabili della visibilità, i due quadri non potranno più essere visti da occhio alcuno – e in realtà non lo sono stati mai, poiché sono esistiti solo in funzione di una storia. Forse solo nel

racconto, dove lo sguardo e il segno coincidono in tracce verbali, è possibile dire che la destinazione ultima del pittore non è qualcosa che si possa raggiungere ma il movimento sensibile che egli fa per raggiungerlo e che in questo movimento illusorio ma necessario, in questo andare oltre lo spazio dell'immaginazione, in questa ricerca sempre incompiuta d'ogni evidenza del reale – come capisce il falsario Gaspard Winckler, ossessionato da un ritratto di Antonello da Messina, nel finale del *Condottiero* – resiste la speranza di ottenere “la padronanza del mondo” (Perec 2012: 137).

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC H. DE (1984), *Gambara*, Passigli, Firenze.
- Id. (2008), *Il capolavoro sconosciuto*, in appendice a DIDI-HUBERMAN G. (2008), *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano.
- BELYJ A. (2014), *Pietroburgo*, a cura di A. M. Ripellino, Adelphi, Milano.
- BLANCHOT M. (1969), *Il libro a venire*, Einaudi, Torino.
- BORGES J. L. (1985), *Tutte le opere*, II, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- CAILLOIS R. (2008), *Œuvres*, a cura di D. Roubourdin, Gallimard, Paris.
- CURTIUS E. (1984), *Letteratura della letteratura*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna.
- Id. (1998), *Balzac*, Bompiani, Milano.
- HOFMANNSTHAL H. VON (1991), *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano.
- JAMES H. (1984), *La bestia nella giungla e altri racconti*, Garzanti, Milano.
- Id. (1988), *Tre saggi su Balzac*, il melangolo, Genova.
- Id. (2016), *Segreti d'artista. Tre racconti*, Grenelle, Potenza.
- KLEIN R. (1975), *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- KRIS E. (1967), *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino.
- LEIRIS M. (1988), *Sul rovescio delle immagini*, SE, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.
- PEREC G. (2012), *Il Condottiero*, Voland, Roma.
- SERRES M. (1989), *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, Bollati Boringhieri, Torino.
- SIMMEL G. (2001), *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Abscondita, Milano.
- STEVENS W. (2018), *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e l'immaginazione*, a cura di M. Bacigalupo, Abscondita, Milano.