

RIMEDITANDO SUL *CAPOLAVORO*
***SCONOSCIUTO* DI BALZAC**

ARNALDO PICCHI

Università di Bologna

Caro Monda,

qui di seguito alcune (tre o quattro) considerazioni sullo *Chef d'oeuvre inconnu* di Balzac, racconto commentato e ricommentato decine di volte e da signori davvero molto per bene (se una lettera dovesse portare un titolo io qui scriverei *Tormentone senza fine. Ancora considerazioni sullo 'Chef d'oeuvre'* eccetera). È che il tuo regalo di *Despoti*^[1] mi ha messo in moto su un soggetto che avevo letto chissà quando e che mi era completamente passato dalla testa. Regalo a sua volta pieno di doni, e non finirò mai di ringraziartene. E non si tratta di piaggeria, credimi, caro amico. Per la verità varie volte durante questo tempo mi sono chiesto per quale diavolo di motivo questa faccenda mi premesse tanto, al di là del rompicapo, dell'enigma che il racconto è in sé, si capisce. Come mai non riuscissi a staccarmene. E, come sempre, l'ho capito quando sono arrivato alla fine. Tutta questa faccenda mi offriva un diverso punto di appoggio per riflettere su alcuni aspetti del lavoro di Arcangeli su Morandi, che come sai approdò a esiti umani nefasti. Storia cominciata lontanissimo, passata per la mia richiesta a Roberto Roversi di scrivere sull'argomento un testo teatrale, cosa che lui ha fatto, testo che l'anno scorso ho realizzato con Omero

Antonutti e un'orchestra di ottoni, che mi ha lasciato in pace per un annetto, salvo poi ripiombarmi addosso con tutto il suo peso nel momento in cui ho cominciato a prepararne per Pendragon l'edizione a stampa. Problemi, problemi. E dunque la questione riguardava me, e per me prendeva la forma di una domanda sul problema del commento, su che cosa debba *materialmente* essere un commento. Nella circostanza: commentare quadri con righe di scrittura. Anche *poetica*? Perché Morandi rompe l'amicizia con Arcangeli – cosa che perseguitò Arcangeli fino alla morte – quando Arcangeli si azzardò a scrivere un commento alla sua pittura? A quanto, pare, sono questioni in cui ci va di mezzo la vita. E di fatto qualcuno ha scritto che il giaciglio della Musa, come ogni porcile, è fatto di paglia e di mandibole di poeti...

Permettimi allora, amico mio, di mandarti questi appunti, come l'altro giorno, quando ci siamo incontrati, ti ho promesso. Ho cercato di esporre con ordine quello che mi si muoveva nella testa; il risultato è forse un tantino prolisso, ma di mezzo qualche cosettina buona credo ci sia. E dunque:

Se teniamo per buono che Catherine Lescault fosse davvero “una celebre cortigiana” soprannominata *la Belle noiseuse* (come dal commento di Guise che hai citato a p. 26), e appunto fosse lei la modella del ritratto ideale di Frenhofer, allora verrebbe fuori che il soggetto di entrambi i dipinti (quello di Porbus e quello di Frenhofer) è lo stesso: una Maria Egiziaca – con la sola differenza che si tratta di due diverse salite al cielo, o trasfigurazioni; una ricavata dall'agiografia, e sacra per consuetudine devozionale, l'altra invece interamente laica e sacralizzata, fatta *pura*, per forza di arte. Ci sarebbe solo da confrontare l'altezza della peripezia dell'Egiziaca alla quale si pongano i due pittori: “sul punto di pagare il tributo” al battelliere, per Porbus; nel momento della sua ultima estasi, per Frenhofer. *Direi*. (Il vecchio e il leone che compaiono nel racconto di Rilke, che tu richiami a p. 20, ci portano in una scena-limite davvero magnifica). Le puttane prese come modelli sono dunque un pretesto (“a partire dalla mia pena”).

Qui però affiora un'altra simmetria, e veramente stramba: Freinhofer ritocca *a mente* (ricordando la sua Catherine?) l'Egiziaca di Porbus, e la ritocca restando nel figurativismo. Poi, quando gli portano Gillette, è grazie a questo corpo vivo che ritocca (e non può fare altro, visto il brevissimo tempo che ha a disposizione per questa 'posa') e conclude la sua Catherine (e restando nell'ambito del *suo* realismo; che sia questo il momento in cui aggiunge la punta del piedino? Come scherzo non sarebbe male). Ma non bisogna pensare a certezze, qua dentro; pure, uno dei molti sospetti che vengono è che la completa beatificazione della seconda Egiziaca sia possibile solo grazie a un altro sacrificio all'impudicizia, quello di Gillette (pur ammettendo, se Gillette è a sua volta una cortigiana, che la sua non sia solo una simulazione di scontrosità). Chi sarebbe allora per davvero *la belle noiseuse*? Ipotesi: io (*la belle*) non posso salire al cielo che ricordando la bellezza della mia carne, che è dono di Dio (e dunque Frenhofer le concede la punta delle dita di un piede, un ricordo). A questo modo: la gloria celeste di Catherine (prossima ad adempiersi, ma non ancora compiuta) perfeziona il corpo dell'Egiziaca di Porbus per mano dell'*esperto* Frenhofer (che nel caso si trattiene nei gesti pittorici del realismo figurativo dell'altro); e, secondo: il corpo vivo di Gillette completa l'apoteosi spirituale (pittoricamente non figurativa, non figurabile) di Catherine (o di Frenhofer, se si preferisce; o del mistico Balzac, se si vuole arrivare fin qui). La simmetria è un demone piuttosto insistente.

È però un fatto – e non di poco conto – che nella edizione del '47 “tutte le allusioni alla condizione di cortigiana di Catherine sono scomparse”, come tu dici ancora riprendendo Guise, a p. 26; come pure lasci intendere (a p. 14) che è doveroso considerare che l'ultima versione accreditata dall'autore elida le precedenti, essendo proprio questa la sua “ultima volontà consapevole”. Sì, certo; per cui parlare di due Egiziache avendo davanti l'“ultima volontà” moralizzatrice dell'autore è quantomeno irrispettoso. Ma io non mi tolgo dalla testa che le varianti precedenti nell'ultima versione continuino a vivere – e intendo proprio per l'autore che continua a rivedere e correggere – e a intrecciarsi in qualità di premesse e di percorsi utilmente fatti, scartati sì ma che solo rispetto ai quali l'ultima versione si compie e si dà per matura

(perché sa che cosa ha dietro). Le varianti scartate sono i suoi presupposti fondativi. E se dunque vogliamo appena accostarci a quanto l'autore sa sul suo soggetto (e questo è davvero un soggetto labirintico), e non starcene là come uno che legge in tram una puntata di un racconto su un *magazine*, insalutato passeggero, almeno qualcuna delle cosette che in proposito l'autore sa più di noi dobbiamo cercare di conoscerla.

Ma il racconto si gioca su parecchi altri tavoli. Per esempio potremmo esaminare il rapporto tra i tre personaggi maschili, che è costruito a chiasmo, dove agisce il maestro del maestro dell'aspirante apprendista, e poi il maestro, e poi naturalmente l'apprendista, in una triade in cui è poi l'aspirante apprendista a essere storicamente il vero maestro, essendo il maestro del maestro un personaggio inventato. Che cosa sarebbe cambiato, per esempio, se il giovane male in arnese che all'inizio va bighellonando per la rue des Grands Augustins fosse stato il signor Tal dei Tali, diciamo un signor Dubonnet? Un bella fetta di significati in meno, no? Curiosi i loro singoli cammei (su cui sorvolo, pur essendo istruttivi), ma curioso anche il modo in cui l'aspirante è ammesso nella consorteria: prima si ficca dentro per caso, poi Frenhofer gli compra il disegno che ha appena fatto copiando Porbus (glielo paga – due monete d'oro – proprio come si paga una sveltina; brava e arrivederci!). E sono dunque questi maltrattati discepoli – uno ha avuto il quadro ritoccato, l'altro per la copia che ne ha preso *prima* dei ritocchi è stato *pagato* – che infine fanno l'*expertise* al maestro, e lo liquidano, robaccia (ma tutto sommato il finale pare appiccicato; ci tornerò). E dunque: è la storia di tre uomini che si interessano di redenzione di puttane, e le due sezioni del racconto sono intitolate a Gillette e a Catherine. Sicuro: uscita la prima volta, 1831, in due puntate, su due diversi numeri de "L'Artiste", ogni puntata ha preso un titolo, e così è rimasto – anche se in seguito poteva essere divisa in altro modo e trovare un qualche spazio anche a Porbus e alla sua Maria de' Medici. Vero, dividere in tre parti, che dici?, si perdeva la linearità! Ma allora, se è questo il punto, andrebbe considerata per bene tutta l'*enclave*, tutto lo spazio concesso al dialogo nella soffitta tra Gillette e Poussin (pp.137-141), che come divagazione superflua non è davvero male, data la brevità del racconto e la parte piuttosto marginale (nelle azioni, dico, non nella sua

sostanza) che la ragazza è poi chiamata a svolgere. Una zeppa. La scalenia tra le scene è bella di per sé, ma quel dialogo è oggettivamente scadente; e per sincerarsene basta paragonare la lingua che Balzac vi usa e quella delle tirate di Frenhofer. Ma tutto serve e tutto torna, o *tout se tient*. D'accordo; ma voglio dire solo una cosa; i tavoli da gioco sui quali Balzac gioca sono molti ed è un fatto che i responsi che danno si integrano solo approssimativamente. Da una parte il risultato argomentativo è sbilenco, dall'altra l'intero edificio è affascinante: chiede un numero interminabile di ispezioni, propone in se stesso decine di percorsi. È il fascino del poliprospektivismo. E come sempre in questi casi, non si sa decidere se tutti gli incastri, tutte le proliferazioni di senso sono volute o se sono invece dovute a una combinatoria lasciata un po' allentata. Mi va bene in tutti e due i casi. La sensazione che questo racconto provoca – di farci cadere di continuo e sempre in una direzione sbagliata, in mezzo ai vetri, di continuare (noi) a barcollare – è tutta qui. Splendido. Non credo che il congegno avrebbe potuto essere fabbricato meglio. Direi: *con più astuzia*.

Ma, come dicevo, ci sono parecchi altri punti degni di discussione. Ne indicherò qualche altro. È già strano che un uomo così assediato dal suo lavoro di scrittore, com'era Balzac, abbia deciso di tornare per ben quattro volte su un suo vecchio racconto, peraltro già pubblicato, e per di più nell'arco di sedici anni, in pratica per l'intero corso della sua carriera. Epperò qui dovremmo accertare se questa fosse una sua abitudine, se lo abbia fatto con altri suoi testi (e se sì con quali, di che tipo). Mi pare improbabile. Ancora più strano è poi il cambio di titolo, avvenuto d'altra parte solo sull'ultima variante. Francamente è un titolo incongruo – *Gillette* – eppure la decisione è stata presa (anche se poi gli editori successivi non ci hanno fatto caso e si sono tenuti il vecchio; tanto per dire dell'“ultima volontà”). Ma dicevo delle cinque varianti di questo racconto. Tu (pp. 35-37) le hai puntualmente indicate, e io me le riepilogo, tanto per ordinarmi le idee su un percorso.

1) La prima variante è pubblicata sulla rivista “L'Artiste”; in due puntate, 31 luglio e 7 agosto 1831. Sottotitolo *conte fantastique*. Le circostanze della pubblicazione possono giustificare la divisione del racconto in due parti, indicando un intervallo di tre

mesi tra il periodo della prima edizione e quello della seconda. Perché *tre mesi*? Perché non *una settimana dopo*? Lasciamo stare. Nei fatti della pubblicazione interferisce, io credo casualmente, una circostanza esterna: “Lo *Chef-d’oeuvre inconnu* esce su “l’*Artiste*” in due puntate il 31 luglio e il 7 agosto; la prima edizione della *Peau de Chagrin* è in libreria il 1° Agosto” (Bongiovanni Bertini). Adesso evito di aprire un discorso sui racconti di un autore che si rispondono l’un l’altro (anche se proprio in questo caso sarebbe divertente provarcisi).

2) Tu non dai la data della pubblicazione della seconda variante (forse perché è lo stesso 1831?), ma la indichi come “una versione alquanto rimaneggiata”. Il fatto è che lo *Chef-d’oeuvre* entra ora in una raccolta, in tre volumi (si tratta di *Romans et contes philosophiques* – una specificazione che riguarda anche il nostro testo, ora *conte philosophique*, appunto).

3) Passano alcuni anni: nel 1837 compare la terza versione (che tu segnali “assai arricchita e rielaborata”), col sottotitolo *Etude philosophique*. Molti commentatori (anche Calvino) si riferiscono a questa come all’edizione definitiva.

4) Altri nove anni e nel 1846 Balzac inserisce il racconto nella *Comédie humaine* “in una versione pressoché identica a quella del 1837”. Bene. *Pressoché* identica...

5) Nel 1847, per un’ulteriore ristampa, Balzac apporta “poche ma significative varianti”, includendo il racconto nel volume *Le provincial a Paris* (sta dicendo di Poussin?); ed è qui che il titolo dell’intero racconto viene mutato in *Gillette*. Una variazione di titolo (interna) c’era peraltro già stata. Damisch (p. 65) ricorda che Balzac aveva “sostituito il nome di Gillette a quello di Frenhofer nel titolo della prima parte”. Ma quando?

Se la quinta variante era in una raccolta che trattava di provinciali a Parigi, mi pare evidente che adesso Balzac vedesse come protagonista Poussin (né Porbus, che lavorava per la casa regnante, e tantomeno il vecchio e ricchissimo Frenhofer possono essere detti provinciali a Parigi). Ma questo chiedeva inevitabilmente di ritoccare il racconto con alcuni primi piani del

nuovo protagonista. E infatti nel testo si rilevano diversi corpi estranei: *in primis* il dialogo tra Gillette e Poussin nella mansarda; e poi la mano tenuta da Poussin sull'elsa della spada (dettaglio insistito, pp. 151-153). A questo modo per il giovane e vigoroso provinciale Frenhofer viene, con il suo tormento, forse il suo faustismo, a mostrarsi *al provinciale* come il demone tenebroso che abita gli abitanti della città. Il confronto tra le tre Egiziache (le quattro Egiziache) va adesso a tutto vantaggio di Gillette, la viva (sebbene la sua ultima battuta tenga molto di quell'*Ach!* finale di Alcmena nell'*Anfitrione* di Kleist), rimarcando l'abilità con cui Balzac la usa contro Frenhofer. E se già una volta il nome di Gillette aveva sostituito quello di Frenhofer nel titolo di una sezione, ora dà fa da titolo all'intero racconto! Evidente il cambio di prospettiva con cui nel '47 Balzac lo sta riconsiderando. Un soggetto di più di quindici anni prima! Perché? che gliene importava? Come se di mezzo ci si fosse messo un disinganno. Si comprende bene, adesso, la scelta di un classicista del calibro di Poussin da buttare contro Frenhofer, il discendente di quel depravato di Mabuse!; due artisti che non si possono immaginare più lontani. Un rimpianto, una delusione; forse stanchezza.

Ma è un binario morto. Balzac ha abbandonato l'acredine e lo "spasimo della ragione" che aveva ficcato nel suo testo (p. 129; p. 135): dubitare della propria opera, a forza di ricerche; dubitare dell'oggetto della ricerca: che sono di Frenhofer e che porteranno gran parte dei commentatori a immedesimarsi in lui, Cézanne in testa (e, a quanto pare, anche Marx: cfr Siegmund Ginzberg, *Il romanzo del Capitale*, "La Repubblica", 27 luglio 2006). Abbandonati, forse, ma non cancellati nelle sue revisioni. Peraltro, *immedesimarsi* in Frenhofer, l'eroe perdente, il genio tormentato ecc., è più consolatorio che pensarsi nel frigorifero di Poussin, nella sua *Et in Arcadia ego*; è così per gli uomini del nostro tempo, ed è a questo modo che la lettura sotto questa prospettiva dello *Chef-d'oeuvre inconnu* è diventata egemone. Altri lidi altri amori (per dire che in altre circostanze chissà che strada si pigliava). A ogni modo, il suggerimento di Balzac (di tener d'occhio Poussin), avanzato con la variazione di titolo, è stato disatteso. Pure, era eccellente. Non tanto per indicare una migliore prospettiva di lettura, quando di provvedersene di più d'una, di raddoppiarle, quadruplicarle: usare più punti di vista insieme.

Ripeto: *Chef-d'oeuvre* è davvero un bel congegno; e si può capire perché Balzac abbia voluto darcene cinque varianti, e tutte a stampa. Cinque dichiarazioni pubbliche. Bene. Ma ci sono ancora altre cose da dire; per esempio si può vedere quanto sia forzoso il punto di vista di quei *glossatori* che si tengono a un Frenhofer maledetto, parte della fratria degli eroi-martiri del sapere, al tormento e all'estasi del genio. Davvero *non se ne può più*. Pure, questo è il meno; di cose da discutere, con lo *Chef d'oeuvre*, ce ne sono varie, ma due soprattutto, *e grosse*: la natura dell'opera (dico il quadro di Frenhofer) e la fine dell'artista (o chiusura del racconto, se vogliamo metterla così). Cominciamo dalla seconda.

Pavese (nel passaggio che tu hai tratto dal *Mestiere di vivere*) si annota quello che ritiene il piglio di Balzac, il suo modo di procedere con i personaggi (“caccia al mistero” in quella “covata di mistero” che è la città, utilizzando tutti i “sospetti e [i] trucchi del giudice istruttore”). Poco, ma ben detto. Quello di Pavese è un atteggiamento ineccepibile, che non si può non fare proprio (o è l'atteggiamento che lui attribuisce a Balzac che noi non possiamo non fare nostro?). Comportarsi come un GIP. Bene. E questo allora tira fuori dallo *Chef-d'oeuvre* un altro passaggio apparentemente inoffensivo, quello che appunto apre la sua chiusura. Lo trascrivo: “L'indomani Porbus, preoccupato [*inquiet*], tornò a visitare Frenhofer, e seppe che era morto durante la notte, dopo aver bruciato le sue tele”. *Qu'il était mort dans la nuit, apres avoir brûlé ses toiles*. “Seppe” (“il apprit”); qualcuno gli dice che è morto durante la notte. Ma che razza di notizia è questa? Che diavolo è successo? La polizia in casi di questo tipo va per le spicce: una questione di vergogna: rinvenuto dalla sua follia Frenhofer si è ucciso per la vergogna, per lo scorno. Una replica dell'ultima notte di Lucrezio. Qualcosa di simile anche per Ginzberg (art. cit.): “Lo *Chef-d'oeuvre inconnu* parla di un genio assoluto ... [che] brucia il suo capolavoro e si ammazza”. Eppure quello aveva solo detto “è morto stanotte”.

L'ultima battuta di Frenhofer è però tutt'altro che quella di un folle sconfitto e rinsavito (come Don Chisciotte, no?). Dice: “Per la testa di Cristo... volete farmi credere che ho guastato la mia tela per rubarmela! Ma io la vedo!.. essa è mirabilmente bella”. Non vede il vero? o è incanaglito nella propria

convinzione? Dobbiamo allora pensare a un'altalena delle solite esaltazione e depressione, sempre più veloce e finita al limite dell'oscillazione negativa, nella paranoia? Sbrigativo, no? Le cose vanno nei modi più strani. Per esempio: si è ucciso per essersi pentito di aver bruciato il quadro? È morto assieme al quadro che bruciava, come Meleagro assieme al suo tizzone? Evvia, ce ne possiamo inventare un bel po'. Ma, poliziesco, Ginzberg sottintende che si è suicidato per la vergogna. Strano davvero, se proprio passando per Poussin Balzac, in tempi non sospetti, tesseva, come visto (di nuovo pp. 131-133), l'elogio della natura dell'artista ("Natura beffarda e benevola, feconda e povera"), ripetendo cose che si sanno da un pezzo; ma è un tocco di destrezza quello che vela la questione: si tratta di vedere in luoghi sassosi ciò che "i borghesi" non vedono, o non si tratta invece di illudersi di vedere ciò che di fatto non c'è? L'ambiguità del finale batte sullo stesso tasto; pensare dunque che Frenhofer si sia suicidato per la sconfitta inflittagli dai suoi garzoni è banalizzare la questione tanto quanto fargli fare la fine di Meleagro è appellarsi al prodigio. Il fatto è che si tratta di un finale che non vuole essere sciolto (ci sono perfetti congegni di questo tipo in Euripide, per esempio) neppure – o tantomeno – ricorrendo alle storie dei "suicidati della società". Prova ne è che risulta scartata, come per i finali di certi film, la soluzione di mandare a fuoco l'intera casa (Frenhofer brucia *tutto*), dato che avrebbe potuto far pensare a un incidente, lasciando sulla volontarietà solo qualche sospetto. Ma il suicidio di Frenhofer, abitualmente inteso come unico protagonista del racconto, genio assoluto e sconfitto nella sua follia faustiana, è troppo comodo per la clientela dei commentatori. Un Frenhofer chiuso ad Arcetri nelle mani di una suor Celeste non fa comodo a nessuno; anzi, tutti se ne vergognano un po'. Pensare a quel bel falò in Campo dei Fiori! Ci si potrebbe incaponire (apposta, si capisce) e rispondere a tutti: è morto per sbaglio, è *morto per sbaglio*, è morto per caso. Si è addormentato nel suo letto e la sua anima se ne è volata in cielo mentre dormiva. Oppure, come in certe storie di arazzi, la signora del quadro, *la belle noiseuse*, che bruciava, è venuta fuori ed è scesa fino a lui.

“Nel 522, Cambise, figlio di Ciro il Grande era morto, dopo aver fatto uccidere segretamente il fratello” (Pietro Citati, *La*

primavera di Cosroe, Milano, Adelphi, 2006, p. 26). Devo intendere che i due eventi sono da collegare? Cambise viene punito dai demoni del rimorso? Oppure: sapeva di stare morendo e voleva suo fratello nella sua scorta per il regno dei morti? (sarebbe l'inverso della storia dei Dioscuri). Oppure: non voleva che fosse proprio quell'uomo a succedergli? Solita questione di potere tra fratelli? E allora: perché dunque Frenhofer brucia la sua opera e muore? Sapendo – dunque – che stava per morire, perché fosse al suo seguito nel regno dei morti? Perché la propria forza di vita non fosse sostituita dall'opera, per non essere rinchiuso in perpetuo in lei e in nessuna delle sue varianti preparatorie? Una questione di potere tra artista e opera? Forse Frenhofer batte alle porte della sua opera come il re lebbroso di Gerusalemme, che chiedeva di entrare nelle sue fortezze battendo alle porte coi gomiti, ché le mani non poteva più usarle? E non gli aprivano. “Il était mort dans la nuit”. Che vuol dire bruciare? La carne della modella – intendo di Gillette – e la carne dell'artefice. Altre simmetrie. Bruciano i castelli, e i borghi dei villani. Frenhofer brucia l'opera perché è lei che gli chiede di non essere più mostrata? Allora è l'opera, *la belle noiseuse*, la scontrosa che dice: nascondimi, che nessuno mi veda oltre te. In un mondo di universale spettacolo la mossa è quella, diciamo, di *un gentiluomo eccentrico*. Pazzo? Empio?

E questo ci consiglia allora di fare una taratura dei nostri strumenti, prima di andare davanti a questa benedetta opera, davanti alla quale Porbus e Poussin si tolgono i sassolini dalle scarpe (no, non si tolgono le scarpe). Tarare gli strumenti. È una raccomandazione che ci viene da Damisch, e bisogna ringraziarlo; è una bella fortuna. “Il dipinto di cui narra Balzac non ha più, per il lettore di oggi, nulla di inquietante”. Esatto. Dice: pensate a Pollock. Forse è questo che ci tranquillizza davanti all'angoscia di Frenhofer dentro al suo lavoro – vincerà lui, è lui che ha ragione, è una battaglia vinta. Sappiamo che il futuro (dove noi siamo) è tutto per lui. E dunque, per avvicinarlo *davvero* in questo suo sforzo, dovremmo immergerci in una totale ingiustificabilità, in una totale non-credibilità. Non dobbiamo dimenticare la testardaggine di Frenhofer nel non volere mostrare la sua opera (fino all'ultimo lo copre con la sua coperta da letto!) ben più che adagiarsi nella sua maestria. Tenendolo aprioristicamente come

maestro lo perdiamo; dobbiamo pensarlo come maestro geloso e ritroso, come un maestro rapace, come un maestro *nemico*. Dobbiamo figurarcelo come un guardiano mostruoso, come un toro con la faccia d'uomo. Dobbiamo sospettargli ogni crudeltà. Non dobbiamo svilirne lo sforzo pensando al suo successo nei secoli a venire; non dobbiamo pensare che ha *olimpicamente* ragione, ma che ha *selvaggiamente* ragione. Dobbiamo alzare la posta della partita.

E dunque questa benedetta opera. Potremmo riassumere la questione dell'*opera incognita* di Frenhofer con questa sola domanda; *qual era il suo testo?* Quello di Porbus era il racconto di Jacopo da Varazze sull'Egiziaca (o forse quello di Domenico Cavalca, o qualche altra variante di quelle che tu hai ispezionato). Ma per Frenhofer? Parere ricorrente: *la vita*. Che vita? Quale vita? Tra i commenti che tu hai raccolto, per Didi-Hubermann (*La peinture incarnée*) è "l'introvabile, l'incomparabile corpo di Venere, la sua grazia", ed evidentemente pensa alla Afrodite Urania di cui si dice nel *Simposio*; all'altro estremo, per Castoldi (*Figure dell'«innommable»*) alla vista del quadro del maestro Porbus e Poussin restano pietrificati ("pietrifiés", offre appunto il testo), perché "ciò che hanno visto, dunque, è Medusa" (e, naturalmente, ha in mente qualcosa come *L'origine del mondo* di Courbet). Anche sant'Antonio nel deserto prendeva botte di questo tipo; ma che avesse in mente altro si sa. Credo piuttosto che il nostro punto di partenza sia una riflessione di Rilke, in fondo incentrata tra l'opposizione tra quei due vecchi amiconi che erano Cézanne e Zola (e che tu segnali dalle *Lettere su Cézanne*): "Balzac aveva presentito che dipingendo poteva accadere d'imbattersi in qualcosa di gigantesco di cui nessuno era in grado di venire a capo". Qualcosa che Zola non aveva capito, ma Balzac (e Cézanne, che dichiarò pubblicamente di identificarsi in

Frenhofer) sì. Di che sta parlando Rilke? Di che di *gigantesco*? Una considerazione attorno al realismo? Ricusazione dell'equazione di Arno Holz? Forse. Una questione, in fondo, antipositivista? Il reale non si può descrivere senza residui – ma neppure per via spiritualista? È questo residuo a essere *gigantesco*? È un problema teologico? O forse vuole dirci che narrativamente non c'è modo di scrivere *tutte* le configurazioni assieme, dato che si può usare una sola parola alla volta, che è inutile pensare al super-pentagramma di un'orchestra di migliaia di suonatori? (così per i miniaturisti turchi di Pamuk, in *Il mio nome è rosso* – l'origine dell'immagine essendo in Allah). È dunque un problema teologico-politico? Ahi! È dunque il problema di concentrare *in parvo* tutti i problemi che ci affliggono, per affrontarli *con una sola domanda*? È il problema dei linguaggi poetici e visivi allacciati assieme? (Arcangeli). O quello dei linguaggi formalizzati, della meccanica quantistica (abolizione, obsolescenza delle teodicee di Newton e Leibniz)? O quello della lingua del mondo, del Libro ebraico? O quello dei sistemi di modellizzazione caotici? Sono queste le risposte che si è *tentato* di dare alla questione *gigantesca*? quella che è *il mondo* a porre? E dunque: la sorpresa di cui dice Rilke è quella che ci è venuta accorgendoci della irrepresentabilità ultima del mondo?

Ma non è questione di rassegnazione. Se un commento è un dialogo (e penso che affrontare una questione di questo genere è innanzitutto dialogare con quelli che l'hanno affrontata prima di noi), esso prende qualità dalla cortesia e dalla irriducibilità (o squisitezza) dei dialoganti. Ho visto una bellissima miniatura andalusa del XIII secolo con giocatori di scacchi, due mori, che conversano amabilmente, come tra una mossa e l'altra; tra loro la grande scacchiera coi pezzi a metà partita; dietro uno dei due un suonatore d'arpa; dietro l'altro due servi, che parlano tra loro

mentre portano il tè. Che cosa mai sarà una descrizione del mondo. Certo non dovrà essere che massimamente fedele al mondo, e richiederà quindi una tecnica *bestiale* per puntualità fedeltà nei dettagli e felicità di gesto. Che peso potrà mai avere in questo il dovere di compiacere un amante di *ordinate* figure, voglio dire riconoscibili *in primo luogo* per figure e accoglibili solo se tali sono, e se no no? Ma quale connessione, poi, ci potrà essere tra una descrizione e il bisogno di mimesi, di stabilità, se tutto il mondo è senza figura, se non in Dio. Vecchia storiella sull'onniscienza di Dio: un uomo percorre a piedi, per cent'anni, le vie del mondo, un passo dopo l'altro. Va e torna, ripassa sui medesimi punti, va alla deriva in lontananze impensabili, torna; resta anni nella stessa cella. Non lo sa, ma tutti i suoi passi, tutti i suoi percorsi hanno tracciato un disegno. E Dio lo vede. Controparte scientifica (o, se se si vuole, materialistica) della stessa idea: un elettrone è una nube di carica elettrica sferica (non una pallina) addensata intorno a un protone. La nube è *pensabile* formata da tutti i punti che un elettrone corpuscolare *potrebbe* toccare nel suo moto, se fosse un corpo, e che si addensano in certe zone e sono radi in altre. Un moto descrivibile solo con un'equazione d'onda. Probabilisticamente, questo ipotetico corpuscolo non supererà un raggio di distanza massima né uno minimo dal suo protone, ma in via di ipotesi potrebbe toccare un punto a una distanza dal nucleo pari a quella tra la Terra e la Luna (ma è circostanza talmente improbabile da essere ininfluyente nel computo delle probabilità). La sfera di energia elettronica occupa peraltro un volume, per cui l'insieme *assomiglierebbe* a un corpicciolo solido trattenuto al suo nucleo protonico da leggi simili a quelle gravitazionali di Newton. Ma non è un corpicciolo, perché non è materia, e piuttosto una radiazione, una manifestazione di energia. Ma è difficile visualizzare una materia che è anche immateriale (per un profano anche una gaussiana serve a poco); e allora, visivamente, pensiamo a una piccola pallina che ruota, come un satellite, intorno a una pallina più grande, il suo pianeta. Ed ecco gli atomi disegnati come sistemi planetari (come faceva Nils Bohr). Non è così, ma tanto per capirsi può andar bene. E dunque: dicevamo del rapporto tra una descrizione e una figura. Didi-Hubermann capisce bene questo *impasse*, e riguardo al quadro 'maledetto' di Frenhofer cerca di trovare un compromesso:

Lungi dal significare una mancanza, una «vanità», o un'«impotenza», come si legge un po' ovunque nella critica letteraria, il capolavoro di Frenhofer non fu forse altro che un dipinto «in carena», per così dire, un dipinto arenato, fuori asse, che mostrava il fianco, ciò che lo sosteneva, lo costituiva al fondo: mostrava la sua pittura, il suo lembo di colori vivaci. Un quadro, dunque, che esibiva la sua dissociazione estrema, quella più segreta: quadro *vel* pittura, il quadro in ogni modo in stato di disparizione.

Ma le vecchie sirene che cantano nei piccoli anfratti marini sono dure a morire, tornano sempre. Non è vero che Odisseo ne ha liberato per sempre i naviganti: ha eliminato *le sue*, non quelle degli altri. E Didi-Hubermann non riesce a impedirsi di annotare: “Frenhofer aveva sognato la pittura come onnipotenza”. Ma come! Ne è sicuro? Non poteva averla sognata come *accuratezza*? Nessuno ha accusato De Broglie di delirio di onnipotenza, neppure Einstein che – da quel che ne ha ricavato – forse ne avrebbe avuto qualche ragione. Ma già! C'è di mezzo il canone di credibilità del risultato.

Quale canone? Nell'ultimo stralcio di commento con cui hai corredato il testo (quello di Pellini, *Generi, ideologie, dettagli. Sul 'Capolavoro sconosciuto' di Balzac*), lo *Chef d'oeuvre* viene letto in un altro campo di significati. Assumendo che Frenhofer (come pure Pierre Grassou) sia una delle controfigure di Balzac, ne viene un problema sociale che, alla fine, è pertinente più propriamente a Balzac: quello dell'artista nel tempo della borghesia trionfante – e per la quale è sempre eccentrico, sempre superfluo, a cui prima si chiedono capricci, poi si paga, e dunque si chiede servilismo. Una situazione (un po' pirandelliana) in cui si oppongono identità (dignità) personale e ruolo sociale, “l'individualità del soggetto, [e] l'integrazione sociale e la normalità razionale”. È la strada attraverso cui la credibilità dell'opera diventa accettabilità dell'uomo. Un po' misero, no? Chissà se Uccello alle prese con la sua prospettiva e i disegni dei mazzocchi ci faceva caso più che tanto, a siffatta questione. Chissà se un uomo che prega ha bisogno del riconoscimento morale di qualcun altro.

Chiuderò con una considerazione che per un regista di

teatro, come me, è preliminare. I personaggi scatenano un'opposizione grave: da una parte sono esseri autonomi, investigabili e predicabili come uomini; dall'altro sono gli ideogrammi culturali costituiti dall'insieme dei giudizi e delle predicazioni – variamente definibili – che su di loro sono venuti a conglomerarsi e in base ai quali, infine, sono lasciati in pace o assoggettati a un compito. Gabbie di leoni con gli occhi piene di savane. *Pietas*, allora; non c'è altro atteggiamento da prendere con gli uomini vivi, e non ce n'è allora uno diverso per i personaggi. *Pietas* vale un partito preso su cui non si può recedere e con il cui aiuto possiamo cercare di capire come i personaggi (e gli uomini che predicano di loro) hanno affrontato, affrontano il loro *gigantesco* problema.

C'è una conseguenza *seria*, se si premette questo. Che una rappresentazione, un racconto, ha senso solo se questa *pietas* si manifesta fino al suo osso di irrinunciabilità; e oltre: al suo osso di nostra volontarietà nell'assumerla, con la volontà con la corda al collo – lo spasimo della ragione, ho detto – che la persegue; nella caducità di questa volontà – il limite su cui si spezza, e ce ne fottiamo o si piange. E così in una rappresentazione *deve* esserci una tale scommessa definitiva; come nella vita, dove *ogni* punto è un punto di non ritorno. Non c'è delirio di onnipotenza in Frenhofer. Una rappresentazione dovrebbe essere intrisa dello stesso rischio di vivere, dello stesso pesante passo della necessità di vivere (di sopravvivere). Altrimenti è figura, attori in scena; non serve a niente. Il commento, dunque, oltre ad assolvere i suoi compiti di correttezza ermeneutica, è la ricerca della via di questa *pietas*.

E questo era quello che volevo dirti, caro Davide. Tutto, *per ora*; perché io lo so che questo maledetto testo di Balzac mi terrà dietro. Via, allora lo userò come campo base. E per avermi in modo tanto discreto (il migliore!) suggerito di prestargli la dovuta attenzione desidero ringraziarti di nuovo e con molto calore. Scusami per aver abusato della tua pazienza; ma, veramente, in certi casi proprio non riesco a tenermi a freno. Con sincera amicizia,

[1] Cfr. D. Monda, *Amore e altri despoti. Figure, temi e problemi nella civiltà letteraria europea dal Rinascimento al Romanticismo*, Napoli, Liguori, 2004, nonché, per tutte le citazioni che seguono, H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou* (testo originale a fronte), a cura di G. Greco e D. Monda, Milano, BUR, 2002.

[indietro](#)