L'origine del frammento ne *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac

Jon Kear

> Avvicinandosi, scorsero in un angolo della tela la punta d'un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, toni, sfumature indecise, una sorta di nebbia senza forma; ma un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati d'ammirazione davanti a quel frammento scampato ad un'incredibile, ad una lenta e progressiva distruzione.
>
> *Honoré de Balzac*

Pubblicato per la prima volta nel 1831, sottoposto a revisione sei anni più tardi, *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac è il primo racconto a incentrarsi sulla storia fittizia di un'opera d'arte e ad adottare come ambientazione lo studio dell'artista. Ha esercitato un'enorme influenza su successive generazioni di scrittori, dando vita a numerose imitazioni: tra le più note, *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe, *La lezione del maestro* e *La Madonna del futuro* di Henry James, e *L'opera* di Zola. Sin dalla sua pubblicazione, *Il capolavoro sconosciuto* è stato considerato anche un contributo decisivo all'estetica modernista, sia perché il dipinto immaginario cui si fa riferimento nel titolo si differenzia in maniera radicale dalle rappresentazioni classiche, sia per l'enfasi che il testo di Balzac pone sul valore estetico del frammento, riflettendo l'importanza crescente che esso acquisisce come oggetto bello in sé. Paradossalmente, il racconto ha finito per incrementare sia la valorizzazione del frammento – luogo di pienezza e di ricchezza – nell'ambito dell'arte moderna, sia la concezione del frammento come segno per eccellenza di quella relazione alienata e disarticolata che una parte del movimento modernista intrattiene con la modernità.

La trama riprende quella del *Wilhelm Meister* di Goethe, il primo *bildungsroman* a concentrare la propria attenzione sulla vita di un artista, in questo caso un drammaturgo[1]. Ma se entrambi i testi prendono in considerazione l'artista all'inizio della sua carriera – nel caso di Balzac, il grande pittore classicista Nicolas Poussin, nel caso di Goethe, Wilhelm Meister – il personaggio di Balzac si differenzia nettamente da quello del suo precursore: il *Wilhelm Meister*, infatti, rappresenta l'artista in maniera olistica, mostrando il processo di formazione e di maturazione della sua sensibilità, mentre, nel testo di Balzac, Poussin viene colto in un momento di crisi che si dimostrerà determinante per la sua carriera e, in particolar modo, per la scelta che egli opererà tra amore e arte. Tale differenza è da ascriversi, almeno in parte, alla forma di queste due opere: da un lato un'opera breve dalla trama compatta, quella di Balzac, in cui l'autore può solo alludere al futuro di Poussin contando su ciò che i suoi lettori già conoscono; dall'altro il *Wilhelm Meister*, un romanzo lungo che consente di delineare un ritratto psicologico del suo protagonista. Ma pur tenendo conto di questo aspetto, le due opere rimandano anche al contrasto tra la visione fiduciosa e aperta del primo Romanticismo tedesco e la sua più tarda variante francese, senza dubbio più claustrofobica e problematica.

La trama di *Il capolavoro sconosciuto* è una rivisitazione moderna del mito di Pigmalione: come il mito, anche il racconto di Balzac mette in scena il tentativo da parte dell'artista di superare i limiti materiali dell'opera d'arte, trasformando un dipinto in un corpo vivo e palpitante. Nella sua rivisitazione del mito, però, Balzac introduce un elemento inaspettato.

La storia ruota intorno alla battaglia ingaggiata dal protagonista, il misterioso Frenhofer, per portare a termine un dipinto al quale ha segretamente lavorato per dieci anni. Si tratta di un nudo a cui il pittore fa riferimento come a *La bella scontrosa*, rimasto incompiuto in seguito alla morte della modella, l'amante del pittore, Catherine Lescault, perché Frenhofer non è più riuscito a trovare una donna di bellezza comparabile che posasse per lui. Frenhofer chiede a Poussin di suggellare un patto faustiano e di offrirgli il corpo della sua amante Gillette in cambio dei segreti della sua pittura. Allettato dalla promessa di Frenhofer, Poussin, seppur a malincuore, accetta il patto. L'epilogo rappresenta il completamento e il successivo svelamento dell'opera d'arte che suscita reazioni contraddittorie nei protagonisti. Quando Frenhofer, dopo aver portato finalmente a compimento il dipinto tanto sofferto, realizzazione delle sue teorie artistiche, che idealmente dovrebbero valergli un posto di rilievo nella storia dell'arte, invita gli altri due artisti ad ammirare il suo capolavoro, la reazione è di smarrimento e sorpresa: Poussin e Porbus non vedono altro che "dei colori confusamente ammassati, e delimitati da una moltitudine di linee bizzarre, che formano una muraglia di pittura" (Balzac 1831, p. 155).

La certezza del successo che ha animato Frenhofer svanisce di fronte allo smarrimento dei suoi colleghi, per i quali il dipinto non è altro che un agglomerato senza senso di linee e colori. E tuttavia tale giudizio è soggetto a cauzione: rimane un dubbio che complica e problematizza proprio i criteri che sono alla base della sua formulazione. Si potrebbe dire che a spezzare l'unità di tale giudizio sia proprio il frammento, un dettaglio, un elemento isolato, un feticcio che cattura l'attenzione di entrambi i pittori e fa vacillare il loro punto di vista: un piede ritratto con assoluta perfezione. Questo frammento perfetto e contraddittorio è allo stesso tempo fonte di estasi tanto improvvisa quanto inaspettata; una nota pura, perfetta ma discordante che interrompe la cacofonia de *La bella scontrosa*. Esso è reso in maniera così precisa e sensuale da sospendere e differire ogni forma di giudizio, mettendo anche in

questione il modo in cui leggere la conclusione del racconto: "'Questo,' riprese Porbus toccando la tela, 'rappresenta il limite della nostra arte (...). Quante delizie su questa piccola superficie di tela!'" (p. 159). Il frammento del piede che "si mostrava là come il torso d'una Venere di marmo pario che sorga fra le rovine d'una città incendiata" (p. 157) si oppone al caos frastornante della pittura di Frenhofer. La scoperta di questo frammento, di questo dettaglio, modifica il loro giudizio sull'opera d'arte. Subito dopo avere notato il dettaglio, infatti, Porbus esclama: "C'è una donna là sotto" (ib.).

Questo finale tende a essere interpretato in maniera eccessivamente univoca come il fallimento di Frenhofer nel realizzare il suo capolavoro, ignorando in questo modo l'impatto che la sua opera ha avuto sugli artisti successivi, molti dei quali hanno identificato la loro pratica e la loro teoria con l'immaginario – e inimmaginabile – dipinto di Frenhofer. L'interpretazione di cui parlo si riflette anche nella traduzione del titolo in lingua inglese: *The Unfinished Masterpiece*, che viene generalmente preferito alla variante più fedele *The Unknown Masterpiece*. Il titolo originale francese, *Le Chef-d'œuvre inconnu: un conte fantastique*, è senza dubbio più coerente con il finale, perché il dipinto non è un capolavoro (il termine *chef d'œuvre* si riferisce generalmente a un'opera che, in un determinato periodo, costituisce un punto di arrivo nel percorso di un artista), ma non è nemmeno un semplice fallimento: piuttosto, rimane sconosciuto e inconoscibile, misterioso, incompiuto e sconcertante, anarchico e non significante.

Il problema di come interpretare il finale viene sollevato dal racconto stesso che termina mettendo a confronto le differenti percezioni e le successive reazioni che i tre protagonisti hanno di fronte al dipinto di Frenhofer, percezioni e reazioni dettate dagli interessi personali e professionali di ciascuno di loro. Pur trovandosi tutti a una svolta decisiva nell'arte come nella vita, i tre pittori sono

rappresentati nondimeno in momenti differenti delle loro rispettive carriere: Frenhofer, che è l'unico personaggio fittizio (Poussin, Porbus e Mabuse, il maestro di Frenhofer, sono invece figure storiche), si preoccupa dell'eredità che lascerà ai posteri; Porbus è un pittore di corte che, al momento della narrazione, ha perduto il favore di Caterina de' Medici e cerca di resuscitare la sua fama assimilando la lezione di Frenhofer; Poussin si trova all'inizio della sua carriera, ancora pieno di ideali e bramoso di venire a conoscenza dei segreti della grande arte.

Ogni lettura, secondo Paul de Man, è essenzialmente una "mislettura", una distorsione, poiché l'autorità e la forza esplicativa di un'interpretazione si fondano sempre su una cecità nei confronti delle contraddizioni e degli equivoci che segnano l'atto compiuto dal lettore (cfr. de Man 1971). Questo è tanto più vero nel caso del racconto di Balzac, così caratterizzato da equivoci, ambiguità, errori di valutazione. Dall'inizio alla fine della narrazione, l'attendibilità del giudizio di Poussin viene messa in dubbio dall'iniziale incapacità a riconoscere l'autorità artistica di Frenhofer, a comprendere tutte le implicazioni delle sue teorie artistiche; o, ancora, a cogliere le conseguenze che scaturiranno dalla sua decisione di spingere Gillette a posare per l'anziano pittore.

Tali errori di valutazione aprono il racconto di Balzac non solo a letture alternative e tutte alla resa dei conti incerte, ma a letture che conducono all'indecidibilità, e nelle quali il frammento continua a giocare un ruolo centrale. Il quadro di Frenhofer è un semplice fallimento, un'opera guastata da aride speculazioni teoriche e da un eccesso di ambizione, o è, al contrario, un'opera troppo complessa e rivoluzionaria per essere compresa dal mediocre Porbus e dal giovane e ingenuo Poussin? È possibile che, nel concentrare l'attenzione su un singolo dettaglio, Porbus e Poussin non siano riusciti a vedere l'opera nel suo insieme? Frenhofer ci mette di fronte all'impossi-

bilità di dipingere senza un sistema oppure inventa l'opera del futuro? Cercare di rispondere a tali quesiti significa domandarsi quale teoria artistica sottenda l'impresa di Frenhofer.

Tale teoria – ammesso che di teoria si possa parlare – è presentata in termini essenzialmente negativi (in altre parole, nei termini di ciò che una teoria dell'arte *non* è o non deve essere). Nell'episodio iniziale, quando Frenhofer ispeziona la *Maria Egiziaca* di Porbus, egli ne critica lo stile eccessivamente imitativo e servile, il suo ripetere formule già date, la mera competenza. Secondo Frenhofer, essere un grande artista non significa avere imparato le regole né mantenere una fedeltà scrupolosa al modello. Inoltre, Porbus ha esitato tra due sistemi, tra disegno e colore, senza essere abbastanza forte da fonderli, mentre è proprio tale fusione che viene realizzata in *La bella scontrosa*. L'opposizione tra due metodi di pittura, rispettivamente la linea e il colore, allude – in maniera nemmeno tanto velata – al contrasto tra la scuola romantica e quella neoclassica che animava la pittura francese contemporanea a Balzac piuttosto che riferirsi al contesto del XVII secolo, nel quale la storia è ambientata.

Frenhofer non si limita a riprendere Porbus, ma si spinge oltre ed espone i principi generali della propria arte: per lui la realizzazione artistica implica un trasferimento del corpo, della volontà e della mentalità dell'artista nella forma pittorica. Inizialmente l'ammirazione che Frenhofer nutre per il suo maestro Mabuse, l'unico, a suo dire, a possedere il dono di Prometeo di infondere vita alle rappresentazioni, può fare pensare a una concezione naturalistica della pittura. Tuttavia, come lui stesso dichiara, la sua arte non si richiama a meri principi mimetici: "La missione dell'arte non è copiare la natura, ma esprimerla!" (Balzac 1831, p. 111). Ciò che, secondo Frenhofer, bisogna esprimere della natura, è il suo essere in divenire.

> La forma è un Proteo ben più inafferrabile e ricco di trappole di quello della favola; solo dopo lunghi combattimenti è possibile costringerla a mostrarsi nel suo vero aspetto; voialtri, invece, vi accontentate della prima apparenza che vi comunica e, al massimo, della seconda o della terza: non si comportano così i lottatori vittoriosi! Tali pittori invitti non si lasciano ingannare da simili scappatoie; perseverano invece fino a quando la natura non sia costretta a mostrarsi nuda e nella sua verità (p. 113).

Se si tralasciano, almeno per il momento, le connotazioni sessuali che caratterizzano le formulazioni estetiche di Frenhofer, il suo obiettivo appare essere una forma di pittura che trascende le barriere artistiche del suo tempo per approdare a una complessa sintesi di tutti gli aspetti della composizione, in grado di risolvere ogni opposizione. Ma il metodo intuitivo e spontaneo che governa la sua pittura produce una sorta di turbolenza, come viene suggerito anche dal titolo *La bella scontrosa*. Piuttosto che mettere a nudo la natura per forzarla a rivelare se stessa, il dipinto diventa un "Proteo che continuamente sfugge", per usare le parole di Michel Serres, che amplifica, drammatizzandole, le descrizioni di Frenhofer stesso (Serres 1982, p. 35). L'estetica sensuale di Frenhofer è difficilmente conciliabile con il classicismo sobrio di Poussin o la chiarezza rappresentativa che Porbus e Poussin notano nel frammento del piede ma mancano di cogliere altrove nel quadro.

Posta al centro di differenti prospettive e aspettative, *La bella scontrosa* sembra essere sospesa tra due diversi sistemi di rappresentazione: il primo associato alla mimesi della rappresentazione classica (il cui segno è il frammento), il secondo all'astrazione di un più espressivo stile romantico che sembra informare le teorie di Frenhofer. Si è molto parlato di come Balzac, nel concepire quest'opera, si sia avvalso del contributo del critico d'arte Théophile Gautier e del pittore Delacroix, che sembra es-

sere stato uno dei modelli per Frenhofer, e il cui metodo e il cui stile ha molte affinità con quelli di Frenhofer. Nonostante questo, la formulazione delle idee attribuite a Frenhofer solleva problemi significativi. Nel varcare la soglia dello studio dell'artista, Balzac abbandona la sua zona di competenza ed entra in un territorio a lui solo parzialmente noto. E per quanto le dichiarazioni di Frenhofer siano in accordo con la posizione di Delacroix, è evidente che Balzac lotta con i dettagli del metodo che descrive. Se la scintillante tecnica pittorica di Frenhofer, con il suo gioco tra bidimensionalità e tridimensionalità, rimanda alla pennellata virtuosa di Rubens, Rembrandt o Velázquez, ammirata e imitata da Delacroix, la descrizione che Balzac fornisce della superficie della tela rimane confusa. Frenhofer chiede ai suoi colleghi di osservare il dipinto da vicino, quando in realtà lo stile impiegato è tale che da vicino il quadro apparirà ancora più astratto e meno figurativo. L'enfasi posta sull'osservazione ravvicinata sembra legata a un più classico regime di rappresentazione rispetto alla tela organicamente compatta descritta da Frenhofer. Ma tale enfasi rimanda anche all'attenzione che lo stile di Balzac riserva al dettaglio. All'interno del racconto c'è una tensione tra la modalità di rappresentazione tipica di Balzac, che costruisce i suoi mondi finzionali nei termini di una sequenza narrativa che si svolge un pezzo dopo l'altro attraverso il linguaggio, e l'impressione visiva più immanente e immediatamente data dell'arte pittorica.

Secondo Henry James, che ha prodotto numerose varianti di *Il capolavoro sconosciuto*, il dilemma posto dal racconto riguarda il modo in cui l'arte può trascendere il realismo e al contempo rimanere fedele alla rappresentazione, un dilemma che è in relazione allegorica con tutta la scrittura di Balzac. La *Commedia umana*, con la sua spettacolare evocazione della Parigi post-napoleonica dei primi decenni del diciannovesimo secolo, manca-

va, agli occhi di James, di quell'astrazione che, secondo l'autore, costituiva il carattere distintivo dei suoi romanzi (cfr. Gervais 2004, pp. 325-327). L'immaginazione accesa e al tempo stesso limitata dall'ossessiva attenzione ai particolari della vita parigina, aveva – secondo James – impedito a Balzac di cogliere il nesso tra il reale e l'immaginario, spingendolo a considerare il realismo come il fine stesso del romanzo, mentre per James esso ne rappresenta solo la base di partenza, per quanto fondamentale. James ha scritto una volta che il personaggio centrale della *Commedia umana* era la moneta da cinque franchi. Insieme attratto e disgustato dall'esempio di Balzac, James lo ha considerato un artista fallito simile a Frenhofer, soffocato sotto il peso dei minuziosi particolari delle sue stesse creazioni (cfr. p. 329). L'identificazione tra Balzac e Frenhofer proposta da James potrebbe essere spinta oltre, come ha fatto recentemente David Gervais. Balzac stesso, del resto, amava stabilire simili paralleli. Daniel D'Arthez, per esempio, il grande scrittore della *Commedia umana*, che vive nella società e al tempo stesso ne sta al di fuori, la osserva dal punto di vista di una più alta comprensione, sembrerebbe una metafora della figura autoriale dello stesso Balzac. Ma *Il capolavoro sconosciuto* è stato scritto all'inizio della grande epica della *Commedia umana*, quando ancora Balzac sembrava nutrire dubbi sul successo di una simile impresa. Dobbiamo allora considerare l'apparente fallimento di Frenhofer come una proiezione dei timori dello scrittore (cfr. p. 327)?

Queste ipotesi hanno molto a che fare con le possibili interpretazioni del frammento, del carattere frammentario del dipinto nel suo insieme e della storia stessa. In altre parole, l'opera di Balzac potrebbe essere interpretata come una parabola sui limiti dell'arte, o, in maniera più sottile, come una dimostrazione di quanto poco un'opera d'arte sia in grado di realizzare le intenzioni artistiche del

suo autore. Ci si potrebbe chiedere se una delle funzioni di questo racconto sia proprio quella di metterci in guardia contro i rischi che attendono coloro che investono tutto nell'immaginazione. O se invece il frammento non debba essere considerato *in sé* come un incomparabile monumento eretto all'arte. Nelle battute finali, il racconto ci dice che bisogna essere un grande artista per fallire nel modo in cui ha fallito Frenhofer. Molto probabilmente, il testo di Balzac è insieme tutte queste interpretazioni e nessuna di esse. Lo stesso Porbus, nonostante il suo smarrimento di fronte a quella tela inesplicabile, nella quale c'è paradossalmente sia la più alta perfezione rappresentata dal frammento del piede sia "assolutamente nulla", è spinto a osservare alla fine: "Sapete che quest'uomo [Frenhofer] è un grandissimo pittore?" (Balzac 1831, p. 159).

Balzac stesso sembra avere avuto incertezze per ciò che riguarda il finale, che nell'edizione del 1837 sottopose a revisione ma che nonostante questo rimane una conclusione brusca e quasi frettolosa: attaverso una sola frase, veniamo a sapere che Frenhofer è morto nella notte, dopo avere dato alle fiamme tutti i suoi dipinti. Le differenti possibilità di lettura cui ho accennato non sono semplicemente il prodotto della polisemia del testo, ma scaturiscono anche dalla rete di equivoci, contraddizioni e ambiguità che caratterizzano la storia e impediscono la formulazione di un giudizio.

Finora ho esaminato il ruolo del frammento, un dettaglio che serve a dischiudere e tematizzare il processo della lettura, a portare alla superficie problemi di interpretazione e, in ultima analisi, a fornire un'allegoria dell'ambiguità del finale. Il frammento non è soltanto tutto ciò che rimane di un'opera d'arte in rovina, ma anche spazio di differenze, segno e segnale che rimanda alle opposizioni all'interno della storia. La crisi della rappresentazione messa in scena nel testo è così anche crisi del processo di lettura e di interpretazione. E tuttavia, ciò che ho anche cercato di suggerire è la forza distruttrice del frammento all'interno del racconto: dettaglio, traccia residuale che destabilizza il processo di significazione, o, per riprendere ancora una volta le parole di Michel Serres (1982, p. 35), *La bella scontrosa* è quella "turbolenza" che mette in moto un "mare scatenato".

Come ha osservato Deborah Hartner (cfr. 1996, pp. 16-20), molta della forza che caratterizza tale processo di destabilizzazione si fonda sulla feticizzazione del frammento e sul suo divenire oggetto di un intenso investimento erotico ("il torso d'una Venere di marmo pario"). Il frammento, un delizioso piede nudo, "un piede vivo!" di fronte al quale Poussin e Porbus rimangono pietrificati per l'ammirazione, non solo riesce a scampare alla graduale e inspiegabile distruzione, ma produce anche un'intensa carica erotica. La carica erotica del frammento è tale da esercitare una funzione di redenzione e di consolazione all'interno della storia, ma anche un effetto inquietante, che rappresenta il detonatore del desiderio e al tempo stesso la sua castrazione. Come fa notare Hartner, l'ossessione per il frammento nella letteratura del XIX secolo, e in particolare nel genere fantastico, acquista una forza perturbante, sovverte e fa implodere l'effetto di "costruzione di un mondo" prodotto dall'accumulazione dei dettagli, mettendo in evidenza la sua potenzialità di trasformarsi in puro feticcio (cfr. pp. 114-117).

Il capolavoro sconosciuto è permeato da un erotismo fondato su una dinamica di occultamento e svelamento, che diffonde nel racconto, dall'inizio alla fine, un senso di desiderio e di differimento, di attesa e di nostalgia simile all'effetto che Barthes attribuisce al *morsel* inteso come motore soggettivo del desiderio. Tutto il racconto è attraversato da un sentimento di consumazione sospesa, differita, poiché tanto il lettore quanto i due pittori attendono lo svelamento de *La bella scontrosa*, sempre annunciato e

sempre frustrato, anche (o forse soprattutto) nel finale. Quando il dipinto viene finalmente mostrato, infatti, Porbus esclama che c'è una donna sotto il velo della superficie dipinta. Vale la pena di notare che nella versione originale l'amante di Frenhofer e modella de *La bella scontrosa* era una cortigiana; e se nella versione del 1837 Balzac ha cancellato i riferimenti espliciti alla prostituzione (sebbene non bisogna dimenticare che la *Maria Egiziaca* di Porbus è il ritratto di una prostituta diventata santa), ha però enfatizzato il contenuto erotico del racconto, radicalizzando il contrasto tra l'estetica di Frenhofer, tutta forza e desiderio appassionato, e quella di Poussin, disinteressata e priva di passione.

Il capolavoro sconosciuto riprende un tema centrale nella letteratura e nella pittura del XIX secolo: il legame tra arte e sessualità, in particolare nelle rappresentazioni delle vite di artisti. Questo è vero anche per ciò che riguarda Poussin, descritto dal suo biografo come un pittore esclusivamente dedito alla sua arte, in diretto contrasto con la figura di Raffaello, il cui amore passionale per la Fornarina sembra essere stata la causa della sua precoce scomparsa[2]. Nel rivisitare il tema, Balzac gli conferisce un livello di complessità e ambiguità assente nelle rappresentazioni più convenzionali, fornendone una versione originale, rappresentando il giovane Poussin proprio in quel momento formativo della sua carriera che lo condurrà definitivamente nel mondo solitario della pura vocazione artistica. Il dilemma centrale della storia è se Poussin acconsentirà a che Gillette, la sua musa e amante, posi nuda per Frenhofer, in cambio dei segreti dell'arte del maestro. Messo di fronte a una scelta tra amore e arte, Poussin sceglierà l'arte, anche se, dal suo punto di vista, ciò che apprenderà sarà solo una lezione sulle condizioni che portano al fallimento artistico.

Gillette non ama posare per Poussin perché, come lei stessa dichiara, in quelle occasioni cessa di essere la sua amante e viene considerata con una sorta di disinteresse estetico: "in quei momenti i tuoi occhi non mi dicono più nulla. Tu non pensi più a me, e tuttavia mi guardi" (Balzac 1831, p. 139). Poussin attribuisce a Frenhofer lo stesso atteggiamento disinteressato che è però inconciliabile con la descrizione che quest'ultimo fa della natura della sua arte. Egli da un lato rassicura Gillette dicendole che Frenhofer, come lui, vedrà in lei solo una forma femminile, d'altro canto però nota, non senza preoccupazione, lo sguardo intenso e ringiovanito del vecchio pittore mentre spoglia con gli occhi Gillette[3]. Le idee di Frenhofer sulla pittura sono pervase da un sentimento erotico che rende l'arte inseparabile dal desiderio, poiché l'atto di guardare il corpo nudo della modella e quello di dipingerlo sono gesti di passione interdipendenti[4]. Secondo l'estetica essenzialmente sensuale di Frenhofer, la riuscita di un dipinto dipende dalla traslazione del desiderio in forma artistica: il tocco del pennello sulla tela dà forma e insegue carezze sul corpo vivo, e ciò che è visivo assume qualità tattili. Mentre si prepara a dipingere Gillette, Frenhofer commenta: "Sono più amante che pittore". Nel descrivere l'atto di dipingere, il corpo sulla tela si fonde con quello reale in un processo espresso in termini chiaramente sessuali. Porbus e Poussin, che incontrano Frenhofer subito dopo che questo ha terminato il dipinto, lo descrivono come segue: "I suoi capelli erano spettinati, il volto acceso da un'eccitazione soprannaturale, gli occhi scintillanti; era affannato come un giovane ebbro d'amore" (p. 139). E il commento di Frenhofer su *La bella scontrosa* eroticizza il dipinto in termini inequivocabili: "guarda la luce del seno" (p. 157). Frenhofer dice ai due artisti (p. 159):

> e osserva come, con una successione di tocchi e di lumeggiature assai elaborate, sono giunto ad afferrare la vera luce e a combinarla con la bianchezza splendente dei toni illuminati; e come, con lavoro contrario… ho potuto, a forza di

carezzare il contorno della mia figura, annegata nella mezza tinta, eliminare finanche l'idea del disegno, e darle l'aspetto e la rotondità stessa della natura.

(traduzione di Monica Turci)

[1] Per una discussione sulle fonti cfr. Laubriet 1961 e Rudolf 1988, pp. 48-50.
[2] Sul "mito" della vita di Raffaello, cfr. Vasari 1550; Deiléas 1857. Per la ricezione di Raffaello e le rappresentazioni della sua morte cfr. Benoit, Cordellier, Cuzin 1984, pp. 121-122.
[3] Frenhofer commenta la decisione di Poussin di lasciare che Gillette posi per lui nei seguenti termini: "Mostrarla! Ma quale marito, quale amante è tanto vile da portare la propria donna al disonore? (...) La poesia e le donne si abbandonano nude solo ai loro amanti!" (Balzac 1831, p. 145).
[4] Frenhofer dichiara: "La mia pittura non è mera pittura, è un sentimento, una passione!" (p. 145).

Bibliografia

Balzac, H. de, 1831, *Le Chef-d'œuvre inconnu*; trad. it. 2002, *Il capolavoro sconosciuto*, Milano, BUR.
Benoit, J., Cordellier, D., Cuzin, J.-P., 1984, *Raphaël et l'art français*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais.
de Man, P., 1971, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press.
Deiléas, L., 1857, *Salon de 1857*, «Le Présent», p. 67.
Gervais, D., 2004, *The Master's Lesson: Balzac and Henry James*, «The Cambridge Quarterly», vol. 33, n. 4, pp. 315-330.
Hartner, D., 1996, *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford, Stanford University Press.
Laubriet, P., 1961, *Un Catéchisme esthétique:* Le Chef-d'oeuvre inconnu *de Balzac*, Paris, Didier.
Rudolf, A., 1988, in H. de Balzac, *Gillette or the Unknown Masterpiece*, London, Menard Press.
Serres, M., 1982, *Genèse*, Paris, Bernard Grasset.
Vasari, G., 1550, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*; ed. 1991, Torino, Einaudi.

Il museo tra contatto e conflitto

Amanda Nadalini

> Il museo diventa quello che è oggi: lo specchio della società che lo esprime, e insieme la sintesi di una delega collettiva nei confronti del tempo, del passato, del presente e del futuro.
> *Adalgisa Lugli*

> Gli oggetti che vengono dalle altre società illustrano la nazione che li ha raccolti in quanto, per il tramite dei suoi artisti, dei suoi dotti, dei suoi esploratori, e perfino dei suoi generali, ha saputo riconoscerne il valore.
> *Krzyzstof Pomian*

Questo saggio si propone di analizzare le riscritture del museo ponendole in dialogo con una nozione di performatività allargata così come introdotta da autori come Michel de Certeau e sviluppata in maniera particolarmente proficua da una studiosa legata ai *gender studies* come Judith Butler – una nozione di performance capace di articolare i molteplici modi in cui questa penetra la struttura e la dinamica della vita sociale attraverso pratiche ripetitive, rituali e citazionali. Ponendo lo spazio espositivo del museo entro un campo di tensioni e relazioni dicotomiche quali asetticità e contagio, gusto e disgusto, visibiltà e invisibilità, tale analisi non può quindi che articolarsi su un duplice livello, quello della rappresentazione letteraria del museo, soffermandosi in particolare sull'opera di un autore australiano quale Murray Bail, e quello del processo performativo alla base della fruizione del museo stesso. Tale attenzione allo spazio performativo appare un necessario corollario alla critica delle teorie radicali del discorso sviluppatesi a partire dagli anni Sessanta e Settanta e alla loro "prospettiva testuale" – se, come numerosi studiosi hanno sottolineato, la rappresentazione è necessariamen-