



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ALBERTO CASTOLDI

L'artista celibe

Publicato online il:
12 ottobre 2011
<http://prosperos.unibg.it>

Proust in *Giornate di lettura*, si lamenta del fatto di doversi sottoporre all'arbitrio dell'autore che pone termine alla narrazione delle vicende quando vuole, trascurando di informarci sul divenire dei protagonisti che ha lui stesso convocato. Che ne sarà stato allora di Gillette nel *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac? Merce di scambio fra Poussin e Frenhofer, il giovane iniziando presta la propria fidanzata come modella al grande maestro, perché il capolavoro assoluto si compia e possa essere fruito. Nel momento in cui il risultato appare incomprensibile agli osservatori impreparati a cogliere il procedimento per cui il modello si fa carne, di fronte allo sdegno del maestro ed allo smarrimento dell'amante, relegata in disparte, ignorata dagli sguardi, Gillette piange in solitudine. Il piede sopravvissuto alla muraglia di colore che ricopre il corpo, che è la metamorfosi di quel corpo, è la traccia di qualcosa, il corpo nudo di Gillette, che ora è divenuto l'impasto dei colori: non più mimesi (l'orizzonte culturale degli osservatori), ma reincarnazione. Il pianto di Gillette è il suo lutto, il passaggio della sua immagine nel quadro, ne è consapevole, comporta la sua scomparsa. La restituisce alla vita la distruzione, l'incendio, dell'opera da parte di Frenhofer.

L'esitazione iniziale di Poussin era data dalla consapevolezza che offrire agli sguardi significa essere posseduti, per cui la nudità di Gillette offerta al maestro equivale alla perdita della fidanzata. Come scrive Hubert Damisch, si tratta di: "Un capolavoro talmente incestuoso che esibirlo equivarrebbe ad infrangere il divieto su cui si fonda lo scambio delle donne." Marcel Duchamp motiverà il suo costante rifiuto ad esporre le proprie opere, affermando che "exposer" equivale a "épouser".

Occorre scegliere fra la vita e l'arte: se si opta per quest'ultima è inevitabile che si debba rinunciare alla vita reale, a Gillette. Se Porbus e Poussin non vedono nulla di figurale sulla tela è sicuramente perché cercano una donna invece che un quadro, ma anche e soprattutto perché non sanno leggere l'informe come pelle, quella "fodera" dell'invisibile nascosta dietro ogni visibile, quando si manifesta; il quadro allora non si fa più restituzione del mondo ma penetrazione nella pelle delle cose, dei corpi. Frenhofer vede, attraverso l'informe la forma vista dall'interno, le viscere della forma. Il corpo è ancora tutto lì, e giustamente Frenhofer può affermare: "lo la vedo", ma occorre saperla cogliere attraverso le pieghe estroflesse della carne, la muraglia dei colori, il rovescio angoscioso della forma che affascinava Freud nel celebre caso di Irma. La *Belle noiseuse* è dunque un'anatomia della pittura, ed il richiamo a Tiziano ne è la chiave di lettura. Frenhofer ha studiato le opere di Tiziano, anatomizzandole, strato dopo strato, per impadronirsi dei segreti della sua tecnica: la forma elaborata da Tiziano è il risultato di infinite sovrapposizioni di colori. Egli, invece, proprio grazie a questa sua esperienza da anatomista, vuole ritrarre la "verità" di quella forma, facendo come oggetto della propria rappresentazione l'indefinita sequenza di strati, ma a ritroso, che la costituiscono. È dunque l'interno come ragione profonda dell'esterno, il soggetto del quadro. Balzac, peraltro, applicava a se stesso una concezione non troppo dissimile, ritenendo che, come testimonia Nadar: "ogni corpo, in natura, è composto da varie serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica." Balzac esitava, dunque, a porsi come

modello fotografico, nella convinzione che ogni ritratto costituisce una sottrazione: una progressiva perdita d'immagine nella proliferazione degli esemplari.

Alla rappresentazione nominabile del corpo, Frenhofer sostituisce la presenza innominabile del corpo senza organi. L'effetto, la forma, è il risultato di un percorso tutto interno, l'anatomia del reale fa di ciò che era interno, senza pelle, una volta esibito, un esterno, e dunque ancora una superficie, una nuova pelle, né poteva essere altrimenti se il progetto di "esprimere" l'arte doveva comportare necessariamente il premere per far uscire l'interno all'esterno. Sempre Balzac sostiene d'altronde in *Gambara* che anche la musica è "un'arte intessuta nelle viscere stesse della Natura". Il quadro di Frenhofer è dunque il *Marsia scorticato* di Tiziano, è il *Bue squartato* di Rembrandt, vittime sacrificali dei nostri sguardi, accettati nelle loro estreme conseguenze, riformulati come forme dell'informe, ma dunque anche come glossolalia pittorica.

Per altro verso Balzac inaugura qui una riflessione sul rapporto modello-ritratto che sarà poi incessantemente ripresa lungo tutto il secolo la cui variante più prossima è *Il ritratto ovale* di Allan Poe, pubblicato per la prima volta nel 1842 con il titolo assai più esplicativo *Life in Death*. Poe non pone in conflitto la natura e la sua mimesi, non si pone, in altri termini, il problema della legittimità della rappresentazione. La modella è stata progressivamente riassorbita nell'immagine del ritratto: come in una clessidra che venga rovesciata, la vita passa dal modello al quadro; l'arte vampirizza la vita. Alla fine manca solo "un tocco alle labbra e un'ombreggiatura agli occhi", e quando "il tocco fu dato... l'ombreggiatura conclusa", vale a dire quando al modello

è stata tolta la vista ed il respiro, allora la modella muore, ma “questa è realmente la Vita.”

L'artista traduce l'immagine in carne, ma resta celibe del modello vivente, che può essere posseduto solo in effigie. Si delinea così una strategia dell'immaginario ottocentesco incentrata sulla non coniugabilità, ed anzi talvolta la conflittualità fra l'artista ed il suo modello, per cui la modella-amante, che deve essere posseduta perché si giunga alla creazione artistica, impedisce però la realizzazione della stessa, in quanto sottrae le energie e la concentrazione necessarie perché si possa ottenere il risultato prestabilito: la modella deve “morire” perché possa tradursi in opera d'arte, ma se sopravvive la modella non nascerà il ritratto.

È questo il caso perfettamente illustrato da un racconto di Gautier, *Onuphrius*. L'esordio è una straordinaria sequenza di atti mancati che segnala l'impossibilità da parte di Onuphrius di portare a termine il ritratto della fidanzata Jacintha. Arriva in ritardo all'appuntamento previsto per le dieci, credendo d'aver visto che le lancette dell'orologio del campanile segnalavano le 10,05, mentre di fatto sono ormai le undici e mezza: risulta fin troppo evidente la valenza simbolica dell'errore di lettura, a segnalare la sua impotenza. Poi, sempre restando nella stessa area semantica ecco una serie di “impedimenti”: qualcuno ha dipinto dei grandi baffi sul volto della modella; vorrebbe cancellarli, ma le punte dei pennelli si sono irrigidite, e così pure i tubetti dei colori, che non si riescono a spremere. Quando, nonostante questi inconvenienti premonitori, sta per dare vita al ritratto: “Il sangue cominciava a scorrere sotto le carni...una metà della tela viveva già”, ecco che nel momento

stesso in cui con un pennello di martora sottilissimo sta per inserire nell'occhio (!) il bianco che lo deve animare, “come un pitone coperto di neve”, un misterioso colpo violento al gomito fa deviare la mano, che imbratta la tela. Jacintha indignata vorrebbe andarsene, egli la trattiene e le imbratta di colore l'abito bianco. Se fare il ritratto vuol dire impossessarsi della persona, Onuphrius all'evidenza non può terminare il quadro. Quando il pennello-fallo (*penicillus*, piccolo pennello, pene) sta per depositare il “bianco” nell'occhio del ritratto femminile cui l'artista è intento, bianco che dovrebbe determinare la direzione stessa dello sguardo, dar vita allo sguardo, l'operazione si interrompe. Poe aveva risolto questa stessa procedura sentita come intollerabile, annullando le origini bestiali e silvestri del pennello, in omaggio all'omologia fra pennello che crea e pugnale che toglie la vita, ma il meccanismo desiderante che presiedeva al ritratto era già tutto esplicitato nella forma evidenziata dal titolo: l'ovale del ritratto è l'ovale del volto, è l'ovale della sessualità, è l'ovale del percorso narrativo che ruota attorno a due fuochi, la modella ed il pittore, e si fa dunque ovale del desiderio, vita rifluita nella fecondità di un uovo incorruttibile. La relegazione dell'oggetto amato all'interno dell'ovale diviene testimonianza del desiderio indefinitamente perpetuata: il ritratto è vivo, il modello distrutto, ma che importa purché viva eterno il desiderio compensando la perdita. Il quadro, allora, si fa celebrazione del lutto, vita in morte. Non diversamente nel *Ritratto di Dorian Gray* troviamo ribadito il valore simbolico del pennello, che diventa una sorta di costante nel racconto d'artista, per cui nelle mani del pittore Hallward darà vita al ritratto, per poi

tramutarsi in coltello, quello stesso con cui il protagonista uccide l'artista, alla fine della vicenda causando il "suicidio" di Dorian: "Come aveva ucciso il pittore, così avrebbe ucciso la sua opera e tutto ciò che essa significava. Avrebbe ucciso il passato e, quando il passato fosse morto, sarebbe stato libero. [...] Afferrò il coltello e colpì la tela. Si udì un grido, poi un tonfo." Onuphrius, invece, non muore, ma impazzisce, e Jacintha lo abbandonerà ben presto.

Nel racconto *La toison d'or* Gautier riprende la complessa problematica del rapporto artista-modello articolandola in due diverse fasi, cui conferisce una sorta di statuto teorico. Dapprima fa di Tiburce, giovane artista "innamorato di nessuno", un cultore dell'arte fine a se stessa, ma che rimane sconvolto e sedotto alla vista della figura della Maddalena nella *Discesa dalla croce* di Rubens. La sua iniziazione alle passioni avviene attraverso la pittura: "aveva finalmente incontrato la passione che cercava, ma era punito proprio là dove aveva peccato: aveva amato troppo la pittura, era condannato ad amare un quadro." A partire da questa folgorazione l'immagine luminosa della Maddalena lo accompagna costantemente come immagine assoluta della bellezza femminile. Quando finalmente incontra una fanciulla reale, Gretchen, che assomiglia al ritratto della Maddalena decide di usarla come modella per misurarsi con il quadro di Rubens. Ma Gretchen, che nel frattempo Tiburce ha rinominata Maddalena, scopre la passione straordinaria dell'amante per l'immagine pittorica, e seppur disposta a posare abbigliata come Maddalena, ciò che peraltro consentirà a Tiburce di compiere un ritratto degno di rivaleggiare con il modello pittorico, assiste all'operazione piangendo in silenzio,

anch'essa è stata dimenticata come la Gillette del *Chef d'oeuvre inconnu*: "Quando lei si voltò, Tiburce s'accorse che aveva il volto bagnato di lacrime." Gretchen si accetta non come oggetto del desiderio, ma come oggetto da ritrarre: "voi vedete in me un grazioso manichino da drappeggiare a piacere. Ma, ve lo dico, il manichino soffre e vi ama..." Gretchen accusa Tiburce di essere prigioniero delle sue immagini mentali: "Cercate la perfezione, l'ideale e la poesia: - tutto ciò che non esiste [...] Voi non siete innamorato, mio caro Tiburce, voi non siete che un pittore." Gretchen vede nell'essere artista una sorta di limitazione, in quanto questo ruolo comporta che il desiderio si rivolga all'immagine pittorica che prevale sul reale in quanto dotata di maggiore perfezione. Ma proprio dal suo accettarsi come modello, "Se non posso essere la vostra amante, sarò almeno il vostro modello", nasce il ribaltamento della situazione: Gretchen all'improvviso si denuda davanti a Tiburce, "la casta fanciulla fece cadere i suoi abiti con un'impudicizia sublime", e ne nasce un quadro "imperfetto", ma affascinante, che varrà a Gretchen il matrimonio con l'artista. Il quadro perfetto comporta la rinuncia alla passione amorosa, in quanto catalizza tutte le energie dell'autore su di sé, ed il modello è solo un pretesto per il vero oggetto del desiderio della rappresentazione; quando ci si innamora della modella il quadro si fa pura mimesi e si degrada.

Di questa tensione fra realtà e ideale si fa interprete privilegiato il Pierrot decadente, che rivolge le proprie attenzioni amorose soltanto a creature inaccessibili, la luna, o artificiali, quali le statue di cera o le immagini di cartone, che dunque non è tenuto a soddisfare. Il dandy della luna, come ogni dandy di una

tradizione che attraversa tutto il secolo, si consegna al celibato: perché egli possa costituirsi come essere desiderante deve assumere su di sé che l'oggetto del desiderio è per definizione assente, si sottrae al possesso. Questo non significa affatto che il femminile sia estraneo a Pierrot, egli ne è anzi ossessionato, ma la sua passione per gli emblemi o le immagini artificiali del femminile lo assimila ai procedimenti degli artisti che s'innamorano delle loro opere. Il Pierrot di Laforgue s'innamora di una propria immagine mentale del femminile, di qui il suo pigmalionismo, immagine che se calata nella realtà si degrada e si annulla. Esempio al riguardo la pantomima di Paul Marguerite: *Pierrot assassin de sa femme*. L'ambientazione è minuziosa, e sembra ricevere le maggiori attenzioni dell'autore. Pierrot viene presentato come "Alto, flessibile, avvolto nel bianco (casacca bianca, mani di gesso), classico insomma." Al suo apparire in scena il passo è incerto (di caucciù) "s'immerge nel vuoto". Sempre sulla scena spicca un ritratto di Colombina, a grandezza naturale, seducente, a seno nudo, sorridente, al punto da apparire viva, accanto ad un letto inquietante, con le lenzuola rosse disposte come un catafalco. Proprio in esordio Pierrot, dialogando con un becchino esprime tutto il proprio dolore per la sua perdita, ma subito dopo aver scacciato il becchino, con cui ha fatto un brindisi, confessa d'aver lui stesso ucciso Colombina, e non per una ragione specifica, che pure potrebbe prendere a pretesto, ma come non esita ad ammettere: "L'ho uccisa perché mi faceva piacere, io sono il padrone, che mi si potrebbe obiettare." Questo Pierrot, cinico superuomo, rappresenta una novità rispetto alla tradizione, ma s'inserisce perfettamente nel panorama decadente: da Octave

Mirbeau a Pierre Louys, a Jean Lorrain: "Ucciderla, sì... mi piace l'idea." Ed ha inizio così il primo delirio del Pierrot di Marguerite, che si colloca in una dimensione di allucinazione ricorrente: l'autore stesso afferma che "Pierrot, come un sonnambulo, riproduce il suo delitto, e nella sua allucinazione il *passato* diventa *presente*." Decide, dunque, di uccidere Colombina facendole solletico "fino a che morte sopravvenga": "fa solletico perdutamente, con ferocia, e fa solletico ancora, fa solletico senza tregua, poi si getta sul letto e torna ad essere Colombina. Lei (lui) si contorce con spaventosa allegria." Per mimare il delitto compie tutta una serie di azioni immaginarie in cui egli diventa Colombina: "lega Colombina con una corda immaginaria", "attorciglia un fazzoletto immaginario e lo applica alla bocca dell'*assente*", si stende sul letto in posizione rigida come fosse legato, ed agita i piedi come se dovessero subire il solletico, infine "diventa, è Colombina." In preda ad una sorta di crisi isterica, mima l'agonia di Colombina ("spasmo supremo"), per tornare poi ad abbandonarsi al vino ed alle allucinazioni. Ogni volta che cerca di andare a dormire qualche cosa interviene ad impedirglielo, ed ora ecco che il letto sembra incendiarsi, mentre il ritratto di Colombina si anima. In preda alla frenesia che ora si è impadronita di lui, Pierrot cade a terra con le braccia in croce, davanti al ritratto di Colombina. Il Pierrot di Marguerite prende congedo dalla Commedia dell'arte: Colombina esiste solo in effigie, Pierrot si confronta solo con i propri fantasmi.

Altri si avvarranno di procedimenti volti a coltivare una passione singolare per la morte che li consegna irrimediabilmente al celibato. Il pittore Ethal nel *Monsieur de Phocas* di Jean Lorrain

si rivela particolarmente affascinato dagli esseri malati, agonizzanti, che costituiscono l'oggetto principale dei suoi ritratti. Egli mostra con estremo orgoglio all'amico, il duca di Fréneuse, l'oggetto più prestigioso della sua collezione, una bambola di cera, a grandezza naturale, proveniente da Leyda: "L'occhio di Ethal, particolarmente acceso, circonda di attenzioni e accarezza le trasparenze livide e i rosa spenti di quella carne artificiale. Per quanto mi riguarda, quel pallore ingiallito, le labbra alterate e come indurite, l'alone violaceo di quelle pupille vitree mi angosciano e mi spaventano." Sconcertato dal silenzio del duca di Fréneuse, Ethal commenta: "Non siete per nulla maturo per quest'arte [...] Credevo che avreste apprezzato la delicatezza di questo modello e le infinite sfumature di decomposizione della sua carne. Pensate che questa Bambola è un ritratto, o meglio, una statua, una statua dipinta, un'effigie deliziosa e precisa che, più efficacemente di una tela o di un marmo, ha trattenuto sotto le dita dei modellatori l'anima tragica e squisita dei secoli... io adoro alla follia queste cere, le trovo assai superiori ai ritratti." Passa poi a mostrargli una sorta di biblioteca di teste appoggiate agli scaffali: "si vedevano gli occhi vitrei e le labbra sfiorite di venti busti di morti, venti cere dalle pettinature storiche e ornate di pagliuzze d'oro appuntate nella seta sbiadita dei capelli." Egli stesso, Ethal, in quanto artista privilegia i modelli che stanno agonizzando, come nel caso di Lady Kerneby: "Lei continua sempre a morire lentamente, nella primavera blu e oro della Riviera; l'agonia le dà certe sfumature... Ho fretta di rientrare a Parigi, per aggiungere alcuni ritocchi alla mia tela. La piccola marchesa tisica avrà fatto da modella, senza saperlo, per un

capolavoro. L'ho cominciato con lei già malata, l'avrò portato a compimento con lei moribonda; sarà, credo, un po' meglio di una variazione su un viso di donna... Lei e il mio busto di cera, ispirato dal piccolo modello napoletano, saranno stati le due grandi emozioni della mia vita... emozioni d'arte, intendiamoci; ma sono le più acute e le più ricche di sensazioni complesse."

Ethal è innamorato solo dei propri ritratti, ciò che lo rende estraneo rispetto a tutto ciò che lo circonda; l'assente che è oggetto dei suoi desideri è l'immagine non ancora realizzata, immagine morta che trae spunto dalla morte. Il conte di Fréneuse, che si fa chiamare Monsieur de Phocas, inorridito, dopo esserne stato affascinato, lo uccide, facendogli ingoiare il curaro contenuto nello smeraldo che il pittore porta al dito!

Ma la fascinazione per la morte sembra essere un altro dato comune a molti dei protagonisti di fine-secolo, anch'essi condannati alla solitudine celibataria. Il pittore Anatole Bazoche, uno dei protagonisti del romanzo dei Goncourt *Manette Salomon*, che voleva essere il ritratto dell'ambiente artistico parigino, si accetta come perdente, e si adatta ad abbellire i cadaveri, che divengono i suoi ritratti pittorici. Quando M. Bernardin, incaricato di imbalsamare una donna fatta a pezzi, che la polizia vuole esporre in vista di un riconoscimento della sua identità, si rivolge ad Anatole perché proceda ad un abbellimento del cadavere, egli si dichiara ben disponibile, sia per il compenso che riceve, ma anche perché riconosce in questa attività una sua propensione segreta: "Anatole, che la Morgue aveva sempre attratto, e che provava una naturale curiosità per i grandi crimini, si lasciò convincere. E mezz'ora dopo, dietro la tenda tirata della stanza, si dava da fare per coprire di color

carne le macchie della morta, cui il parrucchiere della via Barillerie, più bianco di un lenzuolo, faceva la scriminatura...”

Se Anatole è l'artista-Pierrot, destinato ad un celibato subito, l'amico Coriolis, pittore alla moda, creerà comunque le sue opere più autentiche in assoluta solitudine, facendo a meno anche della modella, di Manette, affidandosi soltanto alla sua immaginazione, e dando così spazio all'emergere delle sue pulsioni più inquietanti, in risposta ad un disagio epocale cui talvolta non può sottrarsi: “L'esecuzione era quasi crudele. Da cima a fondo, la mano, trascinata dalla rabbia dell'idea, aveva voluto colpire, ferire, spaventare e punire. Colpi di pennello qua e là somigliavano a colpi di frusta. Le carni erano striate come da artigli. V'era del rosso di tempesta e di sangue nelle tende di fuoco del letto, nelle fiammate della seta attorno al corpo della donna. [...] Vi sono giorni nella vita di un artista che hanno spunti come questo, giorni in cui prova il bisogno di diffondere e di comunicare ciò che v'è di desolato, ulcerato, in fondo al cuore. Come l'uomo che grida la sofferenza delle sue membra, del suo corpo, bisogna che in quel giorno l'artista gridi la sofferenza delle proprie sensazioni, dei suoi nervi, delle sue idee, delle sue rivolte, dei suoi disgusti, di tutto ciò che ha provato, sofferto, divorato d'amarezza, a contatto con gli esseri e le cose. Ciò che lo ha colpito, offeso, ferito nella sua umanità, nel suo tempo, nella sua esistenza, non può più contenerlo: lo vomita in qualche pagina commossa, sanguinante, orribile.”

Il ritratto, le modalità della sua esecuzione, si fanno interpreti dello stato d'animo dell'artista, e quindi l'opera, indipendentemente dal soggetto è un autoritratto. La “necessaria sofferenza” teorizzata da Baudelaire per realizzare

un'opera d'arte si costituisce allora come tema stesso dell'operare artistico, rendendolo sempre più autoreferenziale, e costituendo l'artista come inevitabilmente non coniugabile al altro che a se stesso, celibe dunque. Una volta stabilita questa equazione ecco che ogni modalità d'espressione può essere assimilata all'opera d'arte, sia pure a condizione che si voglia conseguire un esito assoluto. Durtal, il protagonista di *Là-bas* di Huysmans, dedica il suo tempo alla redazione di una vita di Gilles de Ray, e pone al centro della sua ricostruzione la sequenza delle efferatezze da lui compiute, efferatezze così estreme da essere assimilate ad un'opera d'arte: le sue giovani vittime vengono fatte a pezzi, “Altre volte apre loro il petto, e beve il soffio dei polmoni; apre poi loro il ventre, lo fiuta, spalanca con le sue mani la piaga e vi si installa dentro. Allora, mentre si macera immerso nel fango delle viscere tiepide, si gira un poco e guarda al di sopra della sua spalla, per contemplare le estreme convulsioni, gli ultimi spasimi. Lui stesso ha detto. “Ero più contento di godere delle torture, delle lacrime, dello spavento e del sangue che d'ogni altro piacere.” Durtal a sua volta commenta: “Artista appassionato, baciava, con grida d'entusiasmo, le membra ben fatte delle sue vittime; stabiliva una gara di bellezza sepolcrale: - e quando una di queste teste tagliate otteneva il premio, - la sollevava per i capelli e, con passione, baciava le sue labbra fredde.”

Queste considerazioni si inseriscono in un quadro complesso di ripensamento lungo tutto l'arco del secolo dello statuto dell'opera d'arte, a partire dalla sua perdita dell'aureola, vale a dire dalla sua riproducibilità, dalla sua isterizzazione dopo le esperienze di Charcot, dalla sua frammentazione come dato

costitutivo: emblematico al riguardo il celebre disegno di Füssli raffigurante un uomo appoggiato ad un piede gigantesco, frammento di una statua distrutta; l'unità è perduta per sempre, non è più possibile rappresentare una totalità avvalendosi di un modello. Ma è anche la natura stessa dell'opera d'arte ad essere oggetto di riflessione, come si può ricavare dal racconto di Gautier, *Le pied de momie* in cui una mummia ritorna a prendersi il suo piede, divenuto nel frattempo oggetto artistico, un fermacarte, ma e poi tutto il secolo a misurarsi con il fascino delle mummie, realtà dallo statuto quanto mai incerto: cadaveri, oggetti da spettacolo, oggetti d'arte, materiale combustibile, ecc. Quanto alla componente macabra ed all'esaltazione della crudeltà come raffinata forma d'arte, basti pensare che essa appartiene a tutto un preciso percorso ottocentesco, come eredità sadiana, e che ha i suoi punti forza nell'*Assassinio considerato come una delle Belle Arti* di De Quincey (1827), e nel *Giardino dei supplizi* di Mirbeau (1899).

In questa sequenza di testi l'opera che però meglio riassume la complessa tematica che stiamo affrontando è proprio *L'Oeuvre* di Zola. In questo testo cruciale della riflessione estetica di fine-Ottocento Zola ripropone la tematica balzachiana del *Chef-d'oeuvre inconnu* esasperandone la conflittualità. Ciò che egli istituzionalizza è l'opposizione drastica fra arte e natura, la loro inconciliabilità, e la natura è rappresentata emblematicamente dal femminile. È noto quanto sia stato misogino il secolo XIX, e quale sia stato in particolare il contributo di Baudelaire in questa direzione: "La donna è *naturale*, cioè abominevole".

La natura, la donna-natura, è per Zola, ma si fa interprete per l'appunto di un sentire diffuso, semplicemente uno spunto

finalizzato ad un'immagine pittorica. Il dramma nasce quando l'artista s'innamora della modella, perché la vera amante dell'artista è sempre l'arte stessa; nasce allora una conflittualità che sottrae energie sia nei confronti della persona amata, che nei confronti dell'opera d'arte. Cézanne, cui idealmente fa riferimento Zola, ha sempre manifestato disagio di fronte all'idea di avvalersi di una modella, privilegiando l'espressione del desiderio di vedere rispetto a ciò che si vede, desessualizzando il nudo femminile per sessualizzare la natura: "Dipingo delle nature morte - dichiara a Renoir -. Le modelle mi sgomentano. Le furfantelle vi stanno sempre a guardare per cogliere il momento in cui voi non siete sulla difensiva. Bisogna essere sempre sul chi vive, e così il motivo scompare." Claude Lantier, il protagonista del romanzo zoliano è per l'appunto lacerato da questa incapacità di optare. Frenhofer aveva scelto, la sua Catherine Lescault, l'immagine da lui dipinta non era, a suo dire una tela, ma una donna. Analogamente per Tiburce la Maddalena di Rubens non è solo un'immagine, ma una donna. L'unico modo per il femminile di dialogare con l'artista diventa quello di farsi Arte, divenire modella. È quanto accetta di fare Christine, la moglie di Claude: getta il suo abito fin all'ultimo indumento e "si offre a lui nuda per giorni, settimane"; il suo intento è quello di vivere nuda sotto i suoi sguardi, e così recuperarlo e impossessarsene". L'operazione dapprima riesce, ed in effetti Claude ne è catturato, al punto che Christine può ritenere d'aver sconfitto la Pittura, e di non aver più una rivale, dato che il marito non sta lavorando più e sembra dedicarsi solo a lei. Ma quando l'attività ritrattistica riprende, ecco che l'immagine recupera la supremazia: le imperfezioni della natura

(la modella) vengono corrette nel ritratto, e Christine avverte di essere sempre più strumento e non oggetto del desiderio, così da provare addirittura vergogna nel posare nuda di fronte al marito. La donna-oggetto perde ogni identità, a tutto vantaggio della donna dipinta, come nel *Ritratto ovale* di Poe.

Christine nasce da un'assenza che ingenera desiderio, ma assenza che è colmata non dal modello, che è solo pretesto per dipingere, ma dall'immagine dipinta: "Si deve andare a letto soltanto con la propria opera", dirà Claude. Se si deve desiderare per dipingere, Zola propone che si debba dipingere per poter desiderare. Ma se l'*Oeuvre* è la *chair*, come indicava il titolo originario del romanzo (*L'Oeuvre de chair*), e se il conseguimento di questo obiettivo comporta la scomparsa della modella, l'artista è destinato ad essere celibe. L'artista non può essere padre: Claude genera un figlio in un periodo in cui ha smesso di dipingere, e non potrà fare un ritratto soddisfacente del figlio che di fronte al suo cadavere. Dubuche, invece, che smette di dipingere per allevare i suoi due figli, genera degli esseri malatici: "ecco che cosa aveva fatto il suo matrimonio della carne della sua carne, erano due esseri incompleti, vacillanti, che il minimo soffio del cielo minacciava di uccidere come mosche." La scommessa di ogni artista è quella di dipingere la carne, ed era già stata questa la scommessa persa da Frenhofer, che pure aveva studiato le carni dipinte da Tiziano, anatomizzandole strato dopo strato; Zola chiede in uno dei suoi *Salons* che l'artista si dia "cuore e carne" alla sua opera, anche se la carne è come afferma Balzac, l'irrepresentabile. Gli esiti più compiuti di Claude Lantier sono degli abbozzi, "dei frammenti ammirabili, dei piedi di fanciulla,

squisiti per verità delicata, un ventre di donna soprattutto, una carne di seta, vibrante, viva del sangue che colava sotto la pelle." Claude non riesce a rappresentare L'entier (l'intero), l'incompiuto, il frammento implica fra l'altro il fare a pezzi. Dipingere equivale a disincarnare il reale per reincarnarlo su una tela. Lantier desidera solo ciò che disincarna. La pittura è l'arte di incarnare l'assente.

A questa ricerca Claude dedica tutto se stesso, così come, secondo Vasari, Paolo Uccello aveva sacrificato tutta la sua esistenza allo studio della prospettiva: la moglie "soleva dire che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovar i termini della prospettiva - scrive il Vasari -, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: "Oh che dolce cosa è questa prospettiva!" Claude, che si avvale della moglie come modello, e ormai da molto tempo la trascura, una sera è sollecitato da Christine a tralasciare il suo lavoro ed a manifestarle nuovamente il suo amore. Il risultato sarà distruttivo: dopo una notte appassionata Claude tornerà al suo dipinto, che comporta fra l'altro l'immagine nuda della moglie, e si impiccherà davanti all'opera di carne incompiuta, che ha tradito.

In consonanza con il clima culturale di quegli anni, possiamo trovare ancora nel *Là-bas* di Huysmans la spiegazione di questa drammatica decisione. Durtal ritiene d'aver individuato un nuovo peccato, il pigmalionismo, che coniuga l'onanismo cerebrale e l'incesto: "Immaginate, in effetti, un artista che finisca con l'innamorarsi di sua figlia, della sua opera, di una Erodiade, di una Giuditta, di un'Elena, di una Giovanna d'Arco, che avesse descritto o dipinto, e che evocandola finisse per possederla in sogno! - Ebbene, questo amore è peggio

dell'incesto normale. In questo crimine, infatti, il colpevole non può mai commettere che un mezzo attentato, dato che sua figlia non è nata soltanto dalla sua sostanza, ma anche da un'altra carne. V'è dunque, logicamente, nell'incesto una componente quasi naturale, una parte estranea, quasi lecita, mentre nel pigmalionismo il padre viola la figlia d'elezione, la sola che sia realmente pura e completamente sua, la sola che egli abbia potuto generare senza il concorso di un altro sangue. Il crimine è pertanto intero e completo." Continuando questa ardita riflessione si immagina un eccesso anche più grave: dipingere un santo ed innamorarsene!

All'obiezione dell'amico Chantelouve: l'elenco dei vizi e delle virtù è un'edizione *ne varietur*, Durtal risponde: "Confessate in ogni caso che questo ermafroditismo cerebrale, che si feconda senza alcun aiuto, è per lo meno un peccato raffinato, perché è un privilegio degli artisti, un vizio riservato agli eletti, inaccessibile alle folle."

Era già stata questa, d'altronde, la scelta effettuata da alcuni artisti, nel corso del secolo, in assoluta coerenza con questa prospettiva, vale a dire la fuga nella negazione stessa dell'operare artistico, tutto risolto, in un procedimento mentale, che prescinde dunque da ogni modello reale. È il caso, inaugurale, del racconto di Hoffmann, *La Loggia di re Artù*, in cui al pittore Berklinger basta porsi davanti alla sua tela vuota perché le visioni affluiscano in lui e vadano a popolare il quadro, finché egli non perde i sensi. Su questa scia si colloca Theobald, il pittore protagonista del racconto di Henry James, *The Madonna of the Future*, che trascorre il proprio tempo in solitaria contemplazione di una tela vuota. Il bianco della tela è

ciò che consacra l'artista al celibato dell'immagine e dell'esistenza, in quanto non coniugabile a nulla se non, narcisisticamente, alla propria mente. Desiderare il desiderio comporta la necessità di superare l'oggetto del desiderio, il modello contingente, per rilanciarlo nel percorso assoluto dell'immaginario là dove la carne è più carne di quella della natura, ma dove si è irrimediabilmente soli, celibi, fino all'autodistruzione, che è ancora sacrificio di sé al proprio idolo cerebrale.