

# *A* di Aracne

6



*Vai al contenuto multimediale*

Honoré de Balzac

# L'ignoto capolavoro

*seguito da alcune pagine sull'arte tratte  
dalla Recherche di Marcel Proust*

*traduzione e cura di*  
Angelo Ariemma

*prefazione di*  
Sigfrido Oliva





[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[www.narrativaracne.it](http://www.narrativaracne.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2636-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'editore.*

I edizione: ottobre 2019

Opera originale: Honoré de Balzac,  
*Le Chef-d'œuvre inconnu : études philosophiques*  
TV5Monde e Ligarán  
Traduzione di Angelo Ariemma

## *Prefazione*

Angelo Ariemma ci propone una nuova traduzione di *Le chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac come riflessione sui temi dell'arte, oltre che della narrativa. Ambientato nella Parigi del Seicento, fin dalle prime pagine il racconto è gemmato di preziosi riferimenti e illuminanti rimandi sulla pittura. Il protagonista Frenhofer è preso da una sua ideale ricerca dell'assoluto che lo rende smanioso e concitato. Nel continuo confronto con Porbus e Poussin ogni scusa è buona per ostentare il suo irriducibile rigorismo artistico, evoca i grandi del passato: Raffaello, Dürer, Veronese, il colore e la magia di Tiziano, sostiene che la figura dipinta da Rubens è fredda, senza vita, mentre esalta il valore della profondità, la morbidezza dell'incarnato, la luce che deve attraversare un corpo, venera Giorgione per la sua grande e incoercibile forza nel modulare i rapporti luministici, cromatici e formali.

Magia del colore, asciuttezza e severità della linea sono termini frequenti in Frenhofer, sempre tempestivo e animato nel muovere e agitare consigli ai suoi allievi/rivali. Tra una raccomandazione e l'altra, non si risparmia nel ripetere

che da dieci anni lavora a un quadro, il suo capolavoro, senza riuscire a terminarlo. Immagina un'opera sublime, celestiale, sovrumana, un'opera in cui veder coronare la sua idea di perfezione e di bellezza. Il suo problema è l'impossibilità di sconfiggere ogni difetto in nome di una bellezza inimitabile, assoluta, fuori dalla ragionevole portata umana.

Una dimensione mentale che ricorda il mito di Pigmalione, il quale dona la vita alla sua opera perfetta. Ma la scrittura realistica di Balzac, lontana da ogni mitologia che non sia la cruda rappresentazione della realtà, porterà la vicenda e le problematiche artistiche che la nutrono al paradosso fenomenologico, quasi una predizione, che l'arte moderna e contemporanea ci presenta: rappresentazione della realtà? Disegno, colore, luce? Abilità tecniche? O semplicemente l'idea, il concetto, la performance, *pour épater les bourgeois*?

Invece i due pittori antagonisti, storicamente determinati, rappresentano quella stagione che dal barocco si prepara al realismo caravaggesco. Porbus noto soprattutto per i ritratti. Poussin, qui giovane "apprendista" appena giunto a Parigi, crescerà artisticamente a Roma, troverà proprio nell'arte italiana il nutrimento della sua pittura: rappresentazione realistica di temi storici e mitologici; realizzerà il suo sogno: coniugare la perfezione del segno di Raffaello con il colore di Tiziano.

Contestualmente al racconto di Balzac, il lettore troverà affiancati alcuni brani tratti da *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* di Marcel Proust, che Angelo Ariemma vuole presentarci qui, nella sua traduzione, come ulteriore ricerca di linguaggio che muta e si predispone a narrare quella diversa

visione dell'arte che, con la scuola impressionista, si compie tra Otto e Novecento.

I brani qui raccolti hanno lo scopo di evidenziare sostanzialmente la differenza nell'impostazione estetica dei due autori. In Balzac infatti il racconto si svolge entro un'area culturale che, come per Poussin, ha nostalgia del mondo classico. Bastano i consigli di Frenhofer per comprendere che il suo dramma interiore, il suo ardimento, se così possiamo dire, è impastato di classicismo e di un ideale di perfezione assurdo, impossibile. Diverso è invece il "palcoscenico" su cui si muovono i personaggi proustiani, diverso perché sono mutati il gusto e la società. Ora si procede con un passo impressionistico, l'arte è mutata. L'invenzione della fotografia ha messo in crisi il modo di pensare, anzi ne ha modificato il costume e la vita stessa. I pittori dipingono all'aria aperta, a contatto con la natura, dove la pennellata, veloce e riassuntiva, coglie soltanto l'impressione della realtà e della luce che la trafigge.

Qui le idee di Proust sull'arte affiorano con tale e tanta vivacità critica e brillantezza di spirito da innalzarsi a rango di vere e proprie teorie estetiche. Sicché leggendo i brani, pur nella consapevolezza di leggere un testo narrativo, ci sembra quasi di stare dentro un salutare bagno di critica sulla pittura. E questa è una prerogativa comune ai grandi scrittori, ai veri classici.

Sigfrido Oliva



## *Introduzione*

«Bello, ma è arte!» così disse il serpente ad Adamo che faceva disegni sulla rena.

ORSON WELLES

*L'ignoto capolavoro* è un racconto ambientato nel 1600 che parla di arte, l'arte di quel periodo, col giovane Poussin che arriva a Parigi per immergersi nel fermento artistico della capitale; ma anche di arte in generale: il senso dell'arte, il suo significato, il suo rapporto con la natura e la realtà; tanto da aver sempre affascinato i grandi artisti: un nome tra tutti, quello di Pablo Picasso, che ne curò anche un'edizione con sue illustrazioni<sup>1</sup>.

Quello che abbiamo voluto mettere in evidenza con questa nuova traduzione è come la prosa realistica affronti il tema dell'arte dal punto di vista realistico: questa spasmodica ricerca di una perfetta aderenza e riproduzione della perfezione della natura, che in effetti a nulla può portare, se non a una continua, insoddisfacente, sempre delusa ricerca. Perché lo stesso Frenhofer, e Balzac con lui, sa che l'arte, e la letteratura, realistiche devono andare oltre la riproduzione

1. H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Picasso P., A. Vollard, Paris 1931, XIV, A-P, 92 p., [13] carte di tav. sciolte: ill., 34 cm.

del reale, perché il significato dell'oggetto artistico ha un valore se immette nella riproduzione della natura (o della società) quel di più di conoscenza che arricchisce l'esperienza umana, che potremmo definire con i concetti di "tipico" seguendo i classici del marxismo, o di "struttura" secondo quella linea che dal formalismo russo arriva allo strutturalismo francese, o di "significante" seguendo le letture epistemologiche.

Crediamo non sia neanche casuale la scelta di Balzac di ambientare il racconto nel XVII secolo, se è vero quanto sostiene Claudio Strinati: «Il Seicento aveva insegnato un nuovo e diverso mestiere dell'artista. [...] Questo è il grande "credo" della cultura seicentesca e giustifica appieno la fioritura sbalorditiva di cospicui ingegni artistici che ovunque arrivano a formulare lezioni specifiche. In esse la qualità della fattura e la profondità del pensiero vanno di pari passo in una emulazione e una sorta di gara di grandezza che resta sovrana»<sup>2</sup>. Proprio qui è il perno del racconto: ogni gesto tecnico viene accompagnato da una profonda riflessione sul significato dell'arte, su quello che "riproduce": realtà o fantasia?». Ancora Strinati: «Le favole antiche lodavano il "naturalismo" dei pittori greci. Si raccontava di quadri in cui la natura morta era così realistica che gli uccelli si posavano sul dipinto per beccare l'uva e nutrirsi di quei frutti. Si parlava anche di una capacità selettiva peculiare da parte di altri artisti antichi e moderni che, dovendo raffigurare una donna bellissima, ne osservavano tante per poi dipingerne una immaginaria, dal momento che l'immaginazione è il

2. C. Strinati, *Il mestiere dell'artista: dal Trecento al Seicento*, Sellerio, Palermo 2014, pp. 372-373.

più forte strumento di adeguamento alla realtà e la “realtà” è un fatto eminentemente mentale ed emotivo<sup>3</sup>. Era evidente già nel Seicento, come una teoria del “naturale” come giustificazione dell’eccellenza del risultato artistico non potesse essere compiutamente formulata perché contraddittoria<sup>4</sup>. Il Seicento scopre la nuova dimensione teoretica dell’arte, il “parlare d’arte” si estende dai teorici e dagli storici ai collezionisti, ai committenti e alla popolazione, che comincia a chiedersi quali oggetti estetici possano definirsi veramente artistici:

Nel Seicento nasceva l’esigenza di non dare per scontato il senso e la finalità dell’opera d’arte in sé e per sé, come invece avveniva nei secoli precedenti. [...] dall’inizio del Seicento in poi si sviluppa e si radica sempre più il criterio della discussione sull’arte. [...] L’arte diventava vita vissuta per fasce sempre più larghe di fruitori; ci si poteva e doveva schierare con questa o quella tendenza. Tali tendenze andavano spiegate nei loro moventi e nelle loro conseguenze. Il concetto stesso dell’arte necessitava di essere esplicitato.<sup>5</sup>

Questo mette in racconto Balzac<sup>6</sup>: esplicitare cosa può essere definito arte e cosa no; se l’oggetto estetico ha valore in sé o vale nell’interpretazione del singolo fruitore; quando questa interpretazione è puramente soggettiva o quando si configura attraverso una strumentazione critica di verifica e di accertamento del valore estetico. È il dibattito che conti-

3. Sembra di vedere all’opera Frenhofer.

4. C. Strinati, *Il mestiere dell’artista: dal Trecento al Seicento*, op. cit., pp. 379-380.

5. Ivi, pp. 384-385.

6. E anche Proust, come vedremo.

nuiamo a porci di fronte agli oggetti d'arte della contemporaneità (arte povera, arte concettuale, ecc.), come di fronte a nuove forme d'arte (fumetto, performance, body art, video art, videogiochi, ecc.); è il dibattito che lo stesso racconto di Balzac lascia insoluto, drammaticamente, perché le visioni dei tre artisti, Frenhofer, Porbus, Poussin, divergono e vedono ognuno nell'opera qualcosa di diverso.

Alla tematica artistica fa riscontro lo stile “realistico” della narrazione, dove oggetti, ambienti, personaggi, vengono descritti con precisione e resi in immagini, in un'epoca nella quale il lettore era totalmente ignaro di ambienti che non fossero legati alla sua quotidianità, e solo nei racconti realistici poteva trovare quella immersione in ambienti storici o comunque diversi e arricchire la propria conoscenza e la propria fantasia<sup>7</sup>.

Così ci è sembrato interessante proporre, a riscontro, le pagine tratte da *All'ombra delle fanciulle in fiore* di Marcel Proust, dove il protagonista della *Ricerca del tempo perduto* incontra a Balbec il pittore Elstir, e nell'ammirare e descrivere alcune delle sue opere ci mostra il nuovo stile “impressionista” di un'arte che non cerca più l'esatta riproduzione della realtà, bensì vede nella luce, nelle sue sfumature, nella confusione dei piani prospettici, quella realtà dell'opera che possa rendere le impressioni di un paesaggio o di un ritratto. Impressioni che sono dell'artista, della sua visione interiore, che parlano allo spettatore non di quel paesaggio

7. Pensiamo a *Moby Dick*, le lunghe pagine di descrizione e classificazione enciclopedica delle balene, forse superflue oggi, ma allora quale lettore aveva potuto vedere una balena?

o di quella figura, parlano di sé artista, parlano al sé che osserva, ammira e riformula nel proprio animo il senso del paesaggio o del personaggio ritratto.

La stessa prosa di Proust, il suo “*amphigouri* lirico-descrittivo” (come lo chiama Giacomo Debenedetti), quel suo avvilupparsi su se stessa, tra subordinate che si incastrano e coordinate che aprono a nuovi pensieri; tra la memoria che riverbera le sue immagini nel presente e lo trasforma e lo significa di sentimenti nuovi, di nuove impressioni, non fa che rendere ancora più esplicito, evidente e storicamente significativo questo raffronto. L’arte e la letteratura si confrontano: come a un’arte realista corrisponde una letteratura realista, così a un’arte impressionista corrisponde una letteratura impressionista; e la scrittura di Proust tale può essere definita a pieno titolo, e nelle pagine qui tradotte la sua sapiente lettura dell’impressionismo si sposa completamente con il suo stile, con la sua dimensione intima del fare letteratura.



Honoré de Balzac

*L'ignoto capolavoro*



*Gillette*

Verso la fine dell'anno 1612, in un freddo mattino di dicembre, un giovanotto, dall'apparenza molto misera, passeggiava davanti il portone di una casa sita in via Grands-Augustins a Parigi. Dopo molto camminare in questa strada, irresoluto come un amante che non osa presentarsi alla sua prima donna, per quanto lei possa essere di facili costumi, finalmente riuscì ad attraversare quel portone e chiese se il maestro François Porbus<sup>1</sup> fosse nel suo studio. Alla risposta affermativa di una vecchia donna occupata a spazzare l'ingresso, il giovanotto salì lentamente i gradini, arrestandosi a ogni passo, come un cortigiano appena ammesso alla corte, inquieto per l'accoglienza che gli farà il re. Giunto in cima alla scala, si fermò sul pianerottolo, indeciso se prendere in mano il grottesco battente che ornava la porta dello studio dove stava certamente il pittore dell'*Enrico IV*<sup>2</sup> rifiutato da

1. Frans Pourbus (Anversa 1569 – Parigi 1622), pittore ritrattista, attivo a Bruxelles, Mantova e Parigi.

2. Ritratto del re di Francia in costume nero, ora al Louvre. [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=25370](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25370).

Maria dei Medici a favore di quello di Rubens. Il giovanotto provava quella profonda sensazione che ha fatto fremere il cuore dei grandi artisti quando, al colmo della loro giovinezza e del loro amore per l'arte, hanno affrontato un uomo di genio o qualche capolavoro. Esiste in tutti i sentimenti umani un fiore primigenio, generato da un nobile entusiasmo che sempre si affievolisce man mano che la felicità non diventa che un ricordo e la gloria una menzogna. Tra queste fragili emozioni, nulla somiglia di più all'amore quanto la giovane passione di un artista che comincia il delizioso supplizio del suo destino di gloria e di infelicità, passione piena di audacia e di timidezza, di vaghe speranze e di sicure delusioni. A colui che povero in canna, genio adolescente, non ha palpitato presentandosi davanti a un maestro, sempre mancherà una corda nel suo cuore, quel tocco di pennello, un sentimento nell'opera, una qualche espressione poetica. Quando tronfi fanfaroni credono troppo presto al loro avvenire, sono gente di spirito solamente per gli sciocchi. Così, il giovane sconosciuto sembrava avere un vero merito, se il talento deve misurarsi su questa primigenia timidezza, su questo indefinibile pudore che le persone destinate alla gloria fanno perdere nell'esercizio della loro arte, come le belle donne perdono la loro nell'amministrare la civetteria. L'abitudine al trionfo minimizza il dubbio, e il pudore è un dubbio, forse.

Accasciato dalla miseria e sorpreso in quel momento dalla sua superbia, il povero neofita non sarebbe entrato dal pittore cui dobbiamo l'ammirevole ritratto di *Enrico IV*, senza uno straordinario soccorso che gli inviò il caso. Un vecchio stava salendo per la scala. Dal bizzarro abito, dal magnifico baverino di pizzo, dalla sicurezza del suo passo, il giovanot-

to indovinò in quel personaggio o un amico o il protettore dell'artista; si spostò sul pianerottolo per fargli spazio, e l'esaminò con curiosità, sperando di trovare in lui il buon temperamento di un artista o il carattere servizievole di coloro che amano l'arte; invece percepì qualcosa di diabolico in quella figura, e soprattutto un *non so che* il quale adescava gli artisti. Immaginate una fronte calva, bombata, prominente, cadente sopra un piccolo naso schiacciato, rientrato, come quello di Rabelais o di Socrate; una bocca ridente e rugosa, un mento corto, fieramente rialzato, guarnito di una grigia barba a pizzo, occhi verde mare apparentemente offuscati dall'età, ma che, per contrasto col bianco madreperla nel quale la pupilla navigava, doveva talvolta lanciare sguardi magnetici al colmo della collera o dell'entusiasmo. D'altronde il volto era appassito in modo singolare per le fatiche dell'età e ancor più per quei pensieri che minano tanto il corpo quanto l'anima. Gli occhi non avevano più ciglia, e a mala pena si scorgeva qualche traccia di sopracciglia sopra quelle arcate sporgenti. Ponete questa testa sopra un corpo esile e debole, circondatela di una trina scintillante di biancore e lavorata come una spatola da pesce, gettate sulla nera casacca del vecchio una pesante catena d'oro, e avrete un'immagine imperfetta di quel personaggio al quale la flebile luce delle scale prestava anche un fantasioso colore. Lo avreste detto un quadro di Rembrandt in marcia silenziosa e senza cornice nella nera atmosfera tipica di quel pittore. Il vecchio gettò sul giovane uno sguardo pieno di sagacia, bussò tre volte alla porta, e disse a un uomo prestante, di circa quarant'anni, che venne ad aprire. «Buongiorno, maestro».

Porbus s'inclinò con rispetto, lasciò entrare il giovanotto credendolo in compagnia del vecchio e tanto meno si

preoccupò di lui, poiché il neofita restò immobile sotto il fascino che devono provare gli artisti nati davanti il primo studio che vedono e dove si svelano alcuni dei procedimenti materiali dell'arte. Una vetrata aperta nel soffitto dava luce allo studio del maestro Porbus. Concentrata sopra una tela infilata sul cavalletto, e che ancora non era sporcata che da tre o quattro tratti bianchi, la luce non riusciva a raggiungere le oscure profondità di quella grande stanza; solo qualche riflesso deviato accendeva in quella ombra rossastra una lamina argentea sul ventre di una corazza da guerriero sospesa al muro, rigando di un improvviso fascio di luce la cornice scolpita e incerata di un'antica credenza colma di curiose stoviglie, o trapuntando di puntini luminosi la trama granulata di vecchie tende di broccato d'oro, dalle grandi pieghe cadenti, gettate là come fossero modelle. Pezzi di gesso, frammenti e torsi di antiche dee, amorosamente puliti dai baci dei secoli, stavano cosparsi sui ripiani e sulle mensole. Innumerevoli abbozzi, studi a matita, alla sanguigna o a penna, coprivano i muri fino al soffitto. Vasi dei colori, bottiglie d'olio e di essenze, sgabelli riversi, non lasciavano che uno stretto spazio per arrivare sotto l'aureola che proiettava la grande vetrata dalla quale i raggi cadevano in pieno sulla figura pallida di Porbus e sul cranio d'avorio del singolare personaggio. L'attenzione del giovanotto fu presto rivolta esclusivamente a un quadro che, in quel tempo di tumulti e rivoluzioni, era già divenuto celebre, e che era visitato da qualcuno di quei testardi ai quali si deve la conservazione del fuoco sacro durante i peggiori giorni. La tela raffigurava una *Maria Egiziaca*<sup>3</sup> pronta a pagare il pedaggio del battel-

3. Monaca ed eremita egiziana.