

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Diana Battisti

Benedetta Bronzini

Marco Meli

Flâneries, sulla traccia di
ricordi e parole.
Miscellanea di
saggi in onore
di Patrizio Collini

FIU
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 74 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Arianna Amodio, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole.
Miscellanea di saggi in onore
di Patrizio Collini

a cura di
Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini / a cura di Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli. – Firenze : Firenze University Press, 2024.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 74)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504194>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0419-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0420-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Bindu Confortini, Asia Fanciullacci, Valentina Francesca Franzese, Gioele Gargani, Francesca Peluso, Katia Giannina Vicente Luis, Erika Villani, (interns), and with the collaboration of Gabriele Bacherini, Alessandra Lana, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	9
Prefazione	11
<i>Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli</i>	
PARTE I	
IN CAMMINO TRA EROS E MITO: DALLA <i>GOETHEZEIT</i> AL ROMANTICISMO	
La ruota, la sega e il viandante in una poesia di Justinus Kerner	19
<i>Maria Fancelli</i>	
Goethe alla finestra: rappresentare le passioni, sublimare le emozioni	25
<i>Marco Meli</i>	
Goethe schafft sich sein Publikum: Zu einer Episode aus der <i>Italienischen Reise</i>	37
<i>Christian Moser</i>	
<i>Madonna</i> di Theodor Mundt. Un viaggio casanoviano tra libri proibiti e sacre conversazioni	45
<i>Arianna Amatruda</i>	
Le Grand Saint-Bernard, un lieu symbolique de Sade aux romantiques	55
<i>Michel Delon</i>	
Mitologie dell'eros. <i>L'art de jouir</i> di Julien Offroy de La Mettrie e <i>Lucinde</i> di Friedrich Schlegel: una feconda relazione	63
<i>David Matteini</i>	

Die Gastlichkeit der Welt. Zu Friedrich Hölderlins <i>Der Gang aufs Land. An Landauer</i> Helmut J. Schneider	73
La lingua dell'imperscrutabile: le sonorità cromatiche di Ludwig Tieck Giulia Ascione	79
La stilistica "fisiologica" di Novalis: i presupposti romantici della critica stilistica di inizio Novecento Ulisse Dogà	89
Pietre e pietrificazioni: metamorfosi dell'inorganico dal mito al Novecento Stefania Acciaiola	97
PARTE 2	
IL DIALOGO TRA LE ARTI VISIVE E LA LETTERATURA	
Più büchneriano di Büchner: <i>Woyzeck</i> (1979) di Werner Herzog Diana Battisti	107
I segni tangibili della Storia: il rapporto tra Heiner Müller e Jannis Kounellis Benedetta Bronzini	115
Per un dialogo ravvicinato tra pittori: Otto Vermehren e la <i>Madonna Sistina</i> di Raffaello Lucia Borghese Bruschi	123
Il segno di Frenhofer: i romantici, le avanguardie e l'arte contro il mercato Federico Fastelli	129
"Anche l'oggetto più modesto si fa bello in virtù dell'eleganza della pittura". Gerhard Richter e Rudolf Borchardt a Venezia sotto l'egida di Veronese e di Tiziano Liliana Giacoponi	137
Oggetti e visualità nel teatro di Kleist Daniela Padularosa	147
PARTE 3	
LIBRI E MEMORIA: IL FASCINO DELLA BIBLIOFILIA	
Patrizio Collini, der beste Kenner und größte Liebhaber der deutschen Romantik Paul Geyer	159
Patrizio Collini e il demone della bibliofilia Giorgio Villani	163
L'editoria ebraica in Germania tra XIX e XX secolo Mattia Di Taranto	167

Johann Peter Hebel e la metafora del libro <i>Stefania Mariotti</i>	175
“Eine heimliche geistige Hochzeit”: rappresentazioni di avventure spirituali in biblioteche pubbliche e private <i>Rita Svandrlik</i>	185
Ingeborg Bachmann L'ultima poetessa austriaca del Novecento <i>Marino Freschi</i>	191
Appendice <i>Marino Freschi</i>	205
Promemoria <i>Francesco Ferracin</i>	207
Autori	211
Bibliografia scelta di Patrizio Collini	217
Tabula gratulatoria	221

Il segno di Frenhofer: i romantici, le avanguardie e l'arte contro il mercato

Federico Fastelli

Uomini che avete orrore del fuoco,
poveri esseri di paglia!
Inginocchiatevi tutti!
(A. Palazzeschi, *L'incendiario*, 1910)

L'artista incendiario brucia la propria arte. Lo fa prima che possa diventare merce. Rivendica per la propria creazione un valore d'uso squisitamente spirituale, persino privato. La sua inesausta ricerca della verità non può essere comunicata: esiste solo nel suo svolgersi. Perciò ogni sua composizione è da intendersi come qualcosa cui lui (e lui soltanto), con la propria maestria e col proprio sacrificio, con la sua segreta forza creatrice, ha saputo dar vita, traendola, come dio, dal nulla: una vita, appunto, non un oggetto; un'esistenza vera e propria, a cui, però, sembra sempre mancare qualcosa, un'ultima pennellata, un dettaglio, una estrema revisione: l'ultima, quella più importante.

D'altra parte, pur non coltivando altri interessi che quelli propri della poesia e della contemplazione, l'artista incendiario ricorre al fuoco. Perché? Egli in fondo sa qualcosa che non riesce ad ammettere: il reale valore della sua arte deriva socialmente soltanto dal suo valore di scambio. Dipende, in altri termini, dal fatto che qualcun altro (un Lord, per esempio) finisca davvero per credere naturali, intrinseche a quell'opera, qualità che invece sono socialmente costruite, storicamente determinate.

È questo, in fondo, il segno ambivalente di Frenhofer, o almeno del Frenhofer mitico, ancor più che balzacchiano, riletto dai grandi maestri dell'avanguardia letteraria e artistica tra Otto e Novecento, da Cezanne (cfr. Bernard 1953 [1907]) a Picasso (cfr. Brassai 1996); e si tratta dello stesso emblematico Frenhofer che Patrizio Collini ci ha insegnato a leggere come straordinario riflesso francese

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it
Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586
Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

dello spirito del romanticismo tedesco (cfr. Collini 2004), epitome dell'ironia schlegeliana prodotta dal cortocircuito tra le opposte pulsioni all'autoproduzione e all'autodistruzione dell'opera d'arte. Così, dice giustamente Collini, quell'ultima, celeberrima, invocazione del vecchio maestro, "je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher!" (Balzac 1979 [1837], 438) può essere letta non già come il suo sommo scacco; piuttosto come il momento definitivo e perciò impossibile di una poetica dell'infinito, fatalmente tragica: l'idea che l'opera d'arte, per essere davvero tale, non possa mai trovare conclusione.

Il fuoco che chiude *Il capolavoro sconosciuto* nella sua ultima, perfezionata, versione¹ va pensato come gesto disperato e allo stesso tempo eroico: è il tentativo estremo dell'artista, già sempre pregiudicato in partenza, di sottrarre il proprio capolavoro a un destino implacabile di socializzazione, ovvero di incomprendimento, addomesticamento o di prostituzione. L'autonomia e la libertà dell'arte, decretate dall'estetica moderna, sembrano rivelarsi orrendamente nella loro vera veste come la falsa superficie di una sostanziale eteronomia economica che investe ogni cosa. Se il mercato o il museo non sono che le facce polarizzate della stessa attribuzione di pregio/prezzo dell'opera d'arte (Sanguineti 1965 [1963]), non resta che l'accettazione o il gesto iconoclasta.

A noi, intanto, servono queste note preliminari per leggere correttamente continuità e discontinuità nel discorso estetico più avanzato della nostra modernità letteraria: dalla stagione romantica sino alle cosiddette avanguardie storiche, la dialettica tra "iconolatria e iconoclastia" gioca un ruolo decisivo nel determinare progressi e regressioni in ambito estetico. La lunga fedeltà di Patrizio Collini ai suoi romantici ci detta le giuste coordinate: l'opera romantica come viaggio (cfr. Collini 1996), necessariamente frammentario e incompleto, come nel *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) del "König der Romantik" Tieck, non può avere approdo: tende all'infinito, e dunque alla rottura della forma, al superamento del limite, all'iconoclastia, laddove, ovviamente, la mimesi classica prevedeva la perfezione – iconofiliaca nella misura in cui il compito dell'artista era saper intrappolare con strumenti umani l'opera inimitabile di dio, imitandola, appunto. La morte degli antichi maestri sta tutta qui: nel rovesciamento squisitamente romantico della logica del canone, perché all'imitazione ben fatta – non ovviamente imitazione della natura, *sic et simpliciter*, ma imitazione, anche, e forse soprattutto, dei codici mimetici storicizzati dalle scuole pittoriche (nel racconto) o poetiche (in Balzac) – non corrisponde che un'arte priva di vita, un'arte che non è solo mera riproposizione di modelli collaudati, ma che indugia su questi modelli per finalità che, coscientemente o no, sono alla fine commerciali. Al contrario, il genio mira oltre: non più imitazione della natura, ma espressione delle

¹ Gli specialisti dell'opera di Balzac hanno ben messo in luce le differenze tra le diverse versioni del racconto, dalla prima stesura, scritta su commissione per *L'artiste* come pastiche o imitazione da Hoffmann (cfr. Castex 1961; Bruézière 1995), fino alla versione del 1837 che, come hanno mostrato Pierre-Georges Castex e René Guise (1979), rappresenta l'integrazione di una sorta di filosofia della pittura, o più propriamente di un'estetica nel sistema balzacchiano.

sue più profonde possibilità. Si tratta di forgiare la forma piuttosto che riprodurla. Nell'indecisione di Pourbus tra il colorismo veneziano e la maniera tedesca, in questo senso, si verifica più chiaramente che altrove l'impasse cui va incontro l'artista non all'altezza di tali tragici eroismi: la sua *Maria Egiziaca*, come ha scritto giustamente Victor Stoichita (1985), è ancora un oggetto esponibile, nato proprio per essere compreso e, perciò, facilmente venduto. Non una vera incertezza, come erroneamente intende Frenhofer: piuttosto un'astuzia commercialmente sospetta. Allo stesso modo, nell'indecisione di Poussin tra l'arte e l'amore si misura l'entità del sacrificio richiesto da tale eroismo: una cosa è credere fermamente nella propria ambizione, scambiare perversamente la vita vera con la capacità di dare la vita attraverso il gesto artistico; un'altra cosa è il contrappasso faustiano cui può condurre questo scambio. La gelosia improvvisa che il giovane pittore prova per Gillette, dopo che l'ha scaltramente convinta a scambiare la propria nudità per quella dipinta della *Catherine Lescault* di Frenhofer, è il riflesso doloroso di un dubbio, l'indicazione tremenda di quanto una scelta tra arte e vita sia fatale e, di fatto, definitiva: occorre reprimere e reindirizzare i desideri della carne, per dare alla carne disegnata la forza della verità.

Si tratta, quindi, sempre di decidere chi si è destinati ad essere: una strada conduce, al suo massimo livello, al Pierre Grassou dell'assolutamente complementare racconto omonimo, e, dunque, da lì, al mercante Magus: l'applicazione e il metodo, la posatezza e la sobrietà – si potrebbe dire l'affiliazione, l'integrazione con le buone maniere della buona società – fanno del bravo artista dei borghesi un uomo ben ricco; ma non c'è spazio in questo caso per il genio. Si tratta semmai di barare, plagiando segretamente il genio di chi ci ha preceduti (cfr. Meininger 1977). L'altra strada porta invece a Frenhofer, e di lì al fuoco dell'artista incendiario, alla sua solitudine, al suo disgusto per la società e al suo disprezzo per i colleghi compromessi con questioni volgari come il denaro o il rispetto, perché, ovviamente, cercare il mistero della vita (cfr. Curtius 1998 [1923]) o penetrare gli arcani della natura (cfr. Castex 1961) attraverso l'arte non è un hobby domenicale.

Ha perfettamente ragione Adrien Goetz (1994) a sostenere che il nucleo intorno cui il racconto orbita è in fondo il desiderio, che appartiene tanto a Frenhofer quanto al suo inventore, di creare il nuovo. Però, certo, come Balzac sa benissimo, per assecondare questo desiderio occorre poterselo permettere. Come non dare peso, a tal proposito, a quella accorata autodefinizione di "homme riche" da parte di Frenhofer? Poussin, Porbus e Frenhofer non rispecchiano forse, assieme alle tre età giorgionesche di cui sembra dischiudersi sotto i nostri occhi l'allegoria, anche tre condizioni sociali assai diverse? Poussin è un giovane artista ancora squattrinato. Porbus incarna il prototipo dell'artista affermato che sa amministrare i propri averi. Frenhofer recita la parte dell'artista disaffiliato, cui la paradossale sventura della ricchezza ha permesso senza contrappesi di concedersi il lusso improduttivo della dissipazione e della speculazione teorica astratta. Balzac insiste molto su questo punto. Mostra chiaramente le differenze tra i vestiti dei tre pittori e degli ambienti in cui vivono (l'atelier sobrio di Porbus, quello sovrabbondante di Frenhofer e la povera e scura stanza in affitto

di Poussin) (cfr. Stoichita 1985). Mette in bocca allo stesso Porbus la scomoda verità sociale, ben diversa da quella artistica, del proprio geniale maestro: l'essere ricco gli ha concesso una libertà senza limiti, ma questa libertà lo ha allontanato irreversibilmente da quel mondo reale nel quale, piaccia o meno, i rapporti tra le persone sono mediati dal rapporto tra le merci (e dunque dal denaro). Anche il magistero di Mabuse, di cui Frenhofer è l'unico allievo, è in fin dei conti legato alla sua ricchezza: in cambio dell'iniziazione all'arte del rilievo, della capacità quasi magica di saper infondere la vita al soggetto dipinto, il discepolo ha pagato gli eccessi stravaganti del maestro, dissipando larga parte del proprio patrimonio. E non si può non notare che è ancora il denaro la forma principale di incoraggiamento che Frenhofer offre al giovane Poussin, acquistando, come fosse un gesto di pura cortesia, il suo bozzetto per due monete d'oro.

Ecco: nel racconto di Balzac resta tutta l'ambiguità di questa inedita percezione della condizione ad un tempo autonoma ed eteronoma dell'artista e dello scrittore nella nuova società borghese. Come ha notato Pierluigi Pellini (1999), il lascito straordinario dell'opera balzacchiana non è, come la critica credette di aver compreso in altri tempi (cfr. Laubriet 1961), proporre modelli positivi da imitare, ma riuscire proprio a rappresentare in chiave realistica la dicotomia dell'artista moderno, scisso tra la propria libertà e il mercato. Del tutto idealmente, l'eroismo dello spirito romantico vorrebbe sottrarsi al mercato attraverso una sorta di eccesso tragico: nessuna compromissione, con una vita dedicata esclusivamente all'arte, e una comunità di iniziati come unici referenti di quell'arte stessa (o dei molti ragionamenti che intorno se ne possono fare). Ma il matrimonio assoluto tra l'artista e la propria creazione, se preso davvero sul serio, richiede inevitabilmente l'allontanamento dalla società, ed è qui che la speculazione estetica si fa anche interrogazione severa sul destino dell'individuo moderno. Ciò spiega, peraltro, anche il conflitto tra i due modi letterari deputati all'indagine dell'identità del soggetto moderno. Come dice ancora Pellini, gli esiti opposti del romanzo di formazione e del romanzo fantastico sono in realtà complementari: laddove il *Bildungsroman* esplora i caratteri dell'integrazione sociale, il fantastico ribadisce quelli del suo eventuale fallimento.

Tutto questo ha riflessi politici. Come si sa, la fondazione dell'estetica moderna, e in particolare il ragionamento di Kant sulla facoltà del gusto, è, tra le molte cose, anche il tentativo (di grande successo, senz'altro) di rifondare il *sensus communis*. Da questo punto di vista, la *Critica del Giudizio* propone un'innovativa idea di coesione della società basata su principi, per così dire, *in re*, cioè principi in grado di dare giustificazione ad un ordine sociale basato sulla società stessa e non su qualche autorità che la trascenda. Tra la seconda metà del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento, come ha spiegato più chiaramente di altri Pierre Bourdieu (1979), avviene una mutazione radicale dell'ordinamento storico e filosofico che aveva retto il mondo almeno dall'Umanesimo in avanti. Si potrebbe dire, semplificando un po', che il mondo che precede la metà del Settecento e che poi trova il proprio termine simbolico nella Rivoluzione francese si basa su un ordine stabilito da una gerarchia precostituita. In questa gerarchia immobile, la nobiltà, che ne occupa il vertice, è in grado di riconoscere

se stessa per nome o per schiatta. Dalla nascita come diritto ereditario dipendono i caratteri costitutivi della *virtus*, della *certa habitatio* e della *costantia*, che, peculiarmente, caratterizzano il ceto nobiliare e che ne contrassegnano il ruolo sociale, l'onore e l'onere dell'amministrazione della terra e la conservazione della tradizione. La classe borghese, al contrario, manca di tale principio di regolazione, dal momento che non può contare su un'investitura o su un mandato trascendente (e naturalmente condiviso) che non tragga origine dalla società stessa. È forse per questa ragione che la lenta ascesa ai vertici della società della borghesia elegge una possibile forma di auto-riconoscimento sociale nel giudizio riflessivo. Come ha precisato Terry Eagleton (1990), la borghesia attribuisce alle nuove forme di autonomia e autodeterminazione proposte dall'estetico una funzione modellizzante per le proprie aspirazioni politiche. Dall'apparente liberazione dell'arte dalla sua storica funzione celebrativa, o, potremmo dire, ancora, da qualsiasi necessità propagandistica, gli artisti, tuttavia, deducono assai presto l'inganno di fondo: bastare a se stessi, senza ulteriori interessi che quelli della creazione e della contemplazione, è l'unica opzione che gli viene concretamente concessa; se non fosse che è un'opzione completamente illusoria. L'estetica romantica accetta ed estremizza questa aporia. L'opera del genio sfida il senso comune, forza il buon gusto, lo spinge lontano, in certe occasioni persino in direzione del cattivo gusto o del disgusto. Il vero artista, in fin dei conti, è un ribelle. Sconta la propria disoccupazione di lusso con comportamenti eslegge; disprezza la moderazione e il piacere, tipicamente borghesi, per ciò che è già noto e rassicurante; rinnega l'imitazione per la creazione. Ma la potenza poetica, anche per il più estremo e geniale degli artisti, ha dei limiti invalicabili: la vita continua a non essere arte e l'arte non può mai dare del tutto vita. Gillette e Marie Lescault continuano ad appartenere a universi ontologici diversi. Lo scambio tra la creatura e la creazione (cfr. Goetz 1994) comporta, infatti, esiti disastrosi: Marie Lescault, che prima "viveva" soltanto per il suo creatore, a contatto con il mondo esterno si dissolve in quella celebre muraglia di colori su cui la critica ha già scritto fin troppo; Gillette, che prima "viveva" soltanto per il suo Poussin, continua invece a esistere, tanto da chiedere a colui che un tempo amava, e che adesso odia, di ucciderla.

La stessa aporia che il romanticismo accetta ed estremizza rende pensabili le avanguardie novecentesche: rivendicare l'autonomia dell'arte in un mondo in cui l'arte è sostanzialmente eteronoma. E in effetti questi movimenti prenderanno molto sul serio l'idea romantica dell'artista incendiario. Solo che, alla dimensione tragica del fuoco che consuma l'arte per impedirle di farsi merce, aggiungono (più o meno consapevolmente) una dimensione cinica (cfr. Sanguineti 1965 [1963]), facendosi, come gruppo agguerrito e criticamente armato, impresari di loro stessi, col fine di portare quel fuoco dal proprio atelier fin dentro il museo. Sul modello di Baudelaire, del vero Baudelaire benjaminiano, campione, come si sa, della contraffazione e della diffamazione, modello di un uso politicamente avvelenato delle eroiche posture romantiche, le avanguardie riusciranno nella peculiare impresa di mettere insieme Frenhofer e Grassou. Se l'autonomia dell'artista è un mero riflesso della sua eteronomia mercantile, allora tra il patetismo

tragico del primo e il cinismo commerciale del secondo è ancora possibile una terza via: fingere l'assoluto per ottenere il concreto, accendere il fuoco dell'arte per far bruciare l'intera istituzione artistica. Insomma: usare il nuovo, l'indicibile, l'impensabile per ridicolizzare il mercato e mostrare più o meno esplicitamente la sua irrazionalità. In questo senso, le avanguardie sono soltanto superficialmente movimenti letterari o artistici. Si configurano piuttosto come movimenti politici, che muovono dall'estetica, con il mandato alto e paradossale di cambiare il mondo. Se quindi, anche qui, si vuole scambiare la vita con l'arte, non è più per sposare la seconda fuori dal senso comune, rinnegando i modi collaudati della prima, ma piuttosto il contrario. Sfruttare la reazione di sdegno del buon gusto borghese attraverso la ribellione esistenziale, per promuovere un'arte in grado di manipolare il mercato. Perché il dato più sconvolgente della disaffiliazione, del disgusto e della disoccupazione dell'artista d'avanguardia (cfr. Curi 2013) è la strabiliante scoperta che la sua ricerca del nuovo non è che una funzione (più o meno occulta) del mercato stesso. E ciò garantisce paradossalmente la sua affermazione entro quel mondo che pure egli disprezza. Che cos'è questa se non la grande rivincita di Frenhofer?

Riferimenti bibliografici

- Balzac Honoré de (1979 [1837]), "Le Chef-d'œuvre inconnu", in Id., *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 10, Paris, Gallimard, 413-438.
- Bernard Émile (1953 [1907]), *Cezanne. Ricordi e lettere*, trad. di Anita Compagnone, Luigi Compagnone, Milano, Longanesi.
- Bourdieu Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Brassai [Gyula Halász] (1996 [1964]), *Conversazioni con Picasso*, trad. di Elga Negri Monateri, Torino, Allemandi.
- Bruézière Maurice (1995), "Notes" in Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Librairie Générale Française.
- Castex Pierre-Georges (1961), *Nouvelles et contes de Balzac*, Paris, C.D.U.
- Collini Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
- (2004), "Iconolatria e iconoclastia: 'Le chef-d'œuvre inconnu' e il romanticismo tedesco", in Id., *Iconolatria e iconoclastia nel romanticismo tedesco*, Pisa, Pacini, 163-172.
- Curi Fausto (2013), *Piccola storia delle avanguardie da Baudelaire al Gruppo 63*, Modena, Mucchi.
- Curtius E.R. (1998 [1923]), *Balzac. La memorabile biografia di un autore che mise in palcoscenico un'epoca*, trad. di Vincenzo Loriga, Milano, Bompiani.
- Eagleton Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Basil Blackwell.
- Goetz Adrien (1994), "Frenhofer et les maîtres d'autrefois", *L'Année balzacienne*, 15, 69-90.
- Guisse René (1979), "Notes et variantes' du Chef-d'œuvre inconnu", in Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 10, Paris, Gallimard.
- Laubriet Pierre (1961), *Un Cathéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier.

- Meininger Anne-Marie (1977), "Introduction et notes de 'Pierre Grassou'", in Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 6, Paris, Gallimard.
- Pellini Pierluigi (1999), *Generi, ideologie, dettagli sul Capolavoro sconosciuto di Balzac*, Lecce, Manni.
- Sanguineti Edoardo (1965 [1963]), "Sopra l'avanguardia", in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 54-58.
- Stoichita Victor (1985), "Le Chef-d'œuvre inconnu et la présentation du pictural", in René Passeron (sous la direction de), *La Présentation*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 77-92.
- Tieck Ludwig (1798), *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Berlin, Unger.

