

# Balthus.

## Dramaturgo di Eros.

Laura CORNEJO BRUGUÉS  
Universidad de Girona  
Departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte  
*tristanonfire@hotmail.com*

Recibido: 3 de Marzo de 20089

Aceptado: 20 Julio de 2009

### RIASSUNTO

Oggetto d'analisi del presente studio è la componente drammaturgica nella produzione artistica di Balthus, celebre pittore francese di origine polacca. Dalle esperienze teatrali come scenografo e costumista, realizzate con Artaud e Camus, fino al plasmare nella forma il contenuto drammatico che permea le sue opere, Balthus realizza la sua pittura teatrale sotto l'egida dell'erotismo e dello sguardo, così come per mezzo della controversa riflessione tra realtà e rappresentazione nell'arte.

**Parole Chiave:** Balthus, scenografia, Antonin Artaud, teatro della crudeltà, Albert Camus, erotismo, corpo, violenza, pittura teatrale, Pierre Klossowski, tableau vivant, sguardo, enigma, primato della visione.

### Balthus. Dramaturgo de Eros.

### RESUMEN

El objetivo de este estudio es analizar la componente dramática en la producción artística de Balthus, célebre pintor francés de origen polaco. Desde sus experiencias teatrales como escenógrafo y diseñador de vestuario, de la mano de Artaud y Camus, hasta la plasmación en la forma del sentido dramático que infringe a las obras, Balthus construye su pittura teatral bajo el primado del erotismo y la mirada, así como a través de la controvertida reflexión sobre la realidad y la representación en el arte.

**Palabras Clave:** Balthus, escenografía, Antonin Artaud, teatro de la crueldad, Albert Camus, erotismo, cuerpo, violencia, pittura teatral, Pierre Klossowski, tableau vivant, mirada, enigma, primado de la visión.

*Ho sempre immaginato Balthus come una di  
quellnature angeliche, enigmatiche e fugaciche,  
ogni tanto, appaiono e scompaiono nelle nostre  
vite, in momenti inaspettati ma opportuni.*

Antoni Tàpies<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A. Tàpies, "El ángel Balthus", in *Balthus*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996-1997), a cura di C. Carrillo de Albornoz e J. Leymarie, Madrid 1996, p. 54.

Protagonista ormai riconosciuto nella storia dell'arte, Balthasar Klossowski di Rola, o Balthus (1908-2001), dovrebbe essere considerato non solo attraverso i temi che contraddistinguono la sua opera, ma anche per quelli interni alla pittura stessa, che da sempre invocano la creazione artistica e la riflessione estetica; senza dimenticare un fatto ineludibile che segna ogni individualità creativa: l'appartenenza ad un contesto storico e intellettuale, a una cultura sociale e artistica, che conferiscono all'artista l'atmosfera collettiva in cui esprimere, in un modo o nell'altro, la propria creazione.

La complessità dell'opera di Balthus attraversa tutto il secolo XX: la sua condizione di "resistente" al figurativo, di emarginato delle avanguardie, di refrattario alle tendenze artistiche che primeggiavano nella Parigi degli anni '30, lo rendono un'artista conosciuto in apparenza ma ancora da scoprire in profondità. Balthus formò parte di una avanguardia artistica necessaria, una avanguardia che senza lo scandalo rifiuta di seguire l'avanguardia. La sua è una modernità che predilige l'ideale classico riflettendo in continuazione sul mestiere del pittore e sui valori dell'arte, senza perdere la minima originalità; tutto ciò acquista maggior rilevanza in quanto prodotto in un periodo in cui tutti gli schemi conosciuti fino ad allora vano in crisi, e quello che s'intendeva come Arte subisce una svolta radicale senza possibilità di ritorno.

Ricordiamo che gli anni della sua formazione (gli anni '20) sono quelli delle avanguardie, degli "ismi": cubismo, futurismo, dadaismo... Balthus sceglie di non abbandonare la tradizione figurativa dei maestri del passato, anche se con lui niente è facile o scontato: davanti a un Balthus, si avverte subito che non è un pittore realista: sotto la sua pittura di genere si nasconde un mondo simbolico e allegorico. Tutta l'opera di Balthus è attraversata dall'intenzione di ridare alla pittura il senso della drammaturgia che essa ha perso. Con *La Montagna*, *La Camera* o *il Passaggio di Commerce-Saint-André* ci si confronta a capolavori che oggi potrebbero ben essere quello che furono le grandi opere di racconti religiosi, mitici o eroici che ci ha lasciato, da Piero della Francesca a Poussin, l'arte della pittura. Senz'altro in Balthus non si tratta di grandi miracoli, eventi o catastrofi della Bibbia, della Favola o della Storia. Il miracolo o la catastrofe si sono fatti intimi. Può essere per la prima volta che, con i soli mezzi della pittura, le molle più nascoste della psiche, il sogno, il desiderio, il ricordo, acquistano le dimensioni di una storicità.<sup>2</sup>

L'opera affronta il passato in relazione a un tempo storico, che è il tempo lineare, del quale si privilegiano due periodi: il *Quattrocento* toscano ed il *Biedermeier* tedesco. Ma anche a un tempo preistorico, mitico, che è il tempo delle origini. O meglio ancora, a un mondo slegato dal tempo: quello della infanzia; in Balthus i ricordi si svegliano e si dipingono grazie a gli spunti di una cultura letteraria, universalista, periodizzata. Sotto l'apparente realismo delle situazioni e dei luoghi come sotto la familiarità dei prestiti presi dalla storia delle forme, Balthus fa brillare una storia diversa, che non è di nessun

<sup>2</sup> J. Clair, "Le sommeil de cent ans", in J. Clair e V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Gallimard, Paris 1999, p. 52.

luogo e di nessun tempo. L'opera nel suo sviluppo sembra rimanere soltanto con le minime variazioni di una storia primordiale, in una scena capitale, molto vicina ad una "scena primitiva".

"Succede sempre qualcosa in un quadro di Balthus", scrive il critico Jean Starobinski;<sup>3</sup> il ricordo che ne trattiene lo spettatore non è diverso a quello che conserverà di una scena drammatica, di un momento in un'opera, di un gesto compiuto in un racconto mitico. O forse di una cerimonia, o talvolta di un sogno. Questo aspetto drammaturgico, fortemente sottolineato nelle sue opere più celebri (*La Montagna, La Strada, Il Passaggio du Commerce-Saint-André, La Camera*), non è assente nei ritratti, nei paesaggi, neanche nelle nature morte. Ogni sua opera è un evento.

Il gusto per la teatralità è costantemente presente nell'opera balthusiana, orchestrando una sorta di teatro allegorico dove i personaggi ritratti e le fanciulle chiuse nelle loro stanze, da sole o in compagnia, recitano una parte che dobbiamo scoprire. La sua pittura fatta di allegorie, di simboli, di metafore, di riferimenti, iscrive le grandi opere di Balthus nel registro della pittura di storia, che è stata per molto tempo la forma nobile della pittura; ma Balthus compie un'altra operazione e, con la sua grande pazienza e il suo istinto d'artista visionario, fa scaturire e rappresenta istanti, che potrebbero dirsi salvati dall'oblio. Momenti dove l'evento fatale coincide con la configurazione misteriosa di una situazione di cui gli attori non sembrano essere coscienti.

Quando Balthus decise di diventare pittore a sedici anni, trasferendosi a Parigi, non frequenta nessuna Accademia; seguendo il consiglio di Bonnard, impara il mestiere copiando i grandi maestri nel Museo del *Louvre*. Infatti, l'identità artistica di Balthus avrà come matrice fondamentale la tradizione del classicismo francese, da Poussin fino ad Ingres, Corot, Degas e la sua sopravvivenza nelle avanguardie, come ad esempio, nel Derain postfauve. In rapporto con Poussin, è importante sottolineare quella componente drammatica della pittura: tra i due esiste un'affinità nel modo d'immobilizzare l'azione senza perdere densità melodrammatica nè mistero. C'è qualcosa di anteriore che alimenta quella combinazione di congelamento e turbamento, ed è il punto di vista morale con il quale attaccano la storia, basata sempre nella fatalità dell'attesa del desiderio. In questo modo, la materia che maneggiano non può essere più calda: è la violenza del desiderio, trattata dalla posizione del *voyeur* che guarda dietro la finestra.

L'arte ha la sua origine in ciò che precisamente non è Storia, nel terreno anteriore a tutta la storia, addirittura anteriore alla leggenda e al mito. Balthus, sotto l'apparenza di servirla e resuscitarla, violenta la Storia e la sua verità, nel nome di una necessità superiore ad essa. La violenta nella misura in cui i temi che illuminano la sua pittura (la Vittima, il Sacrificante, la Partita di Carte, la Pazienza, il Frutto d'oro, il Sogno) sono trattati in base a quella violenza primitiva e sacra di cui parlava René Girard,<sup>4</sup> che costituiva i primi riti che fondano una società, canalizzando le sue energie primitive.

<sup>3</sup> J. Starobinski, "Dramaturgie de Balthus", in *Balthus*, catalogo della mostra (Lausanne, Musée des Beaux-Arts, 1993), a cura di Jean Leymarie, Skira, Lausanne 1993, p. 71.

<sup>4</sup> R. Girard, *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, Barcelona, 1995.

Balthus ci parla dell'impossibilità di una storia realizzata, regolata e razionale e propone l'esistenza di un tempo sospeso, un tempo preistorico, arcaico, primigenio, anteriore al rito stesso.

Sia come corpi abbandonati nelle stanze sia come figure malefiche (nani, mostri, automi...), tutti recitano la loro parte in questo teatro di pantomima gestuale creato dal pittore. Entrambe sembrerebbero incarnazioni fuggevoli di forze istintive, spettri e fantasmi – come in Füssli – che ci indicano il sogno, l'incubo, la soggettività. Per Jean Clair, si tratta di figure mostruose e grottesche che mostrano in quale abisso oscuro e tortuoso sia stato riconquistato quest'ordine visivo.<sup>5</sup> Balthus non spezza mai l'armonia del quadro, ma in lui la pittura di storia ha dovuto dimenticare perfino la sua denominazione tradizionale, per cercare le sue radici nei miti e nei sogni personali. Grazie alla risorsa imperiosa di tutta una infanzia salvaguardata, Balthus rinnova, con la sua visione, la pittura di storia, un tempo considerata la parte più elevata dell'arte figurativa, quando l'estetica della pittura le attribuiva un rango superiore, e della quale, da metà secolo XIX, la modernità ne aveva rifiutato la gerarchia.

Michelina, una delle sue modelle ai tempi di Villa Medici, sede dell'Accademia Francese a Roma di cui l'artista fu direttore,<sup>6</sup> ricorda in alcune interviste come si svolgevano quelle pose dall'aria rituale, esempi di un cerimoniale in cui pittore e modella erano gli unici partecipanti: vestito da artigiano, – con la vestaglia e gli zoccoli di legno –, ma senza mai dimenticare del particolare dandy nei foulard e nelle camicie, Balthus aspettava la luce perfetta del primo pomeriggio, cercava la sempre faticosa posa giusta della modella impostandola tra letti, divani o poltrone in base alla posizione o al disegno; l'*atelier* era immerso nel chiaroscuro e in questa messa in scena il pittore fumava una sigaretta dopo l'altra (vizio che riteneva un vero e proprio rituale di pensiero), preso nell'astrazione del disegno, senza nemmeno accorgersi della presenza della modella, ridotta ad uno stato di oggetto.

Solo un altro rituale, la cerimonia del tè, compiuto con rigore giapponese, aveva il potere di indurre l'artista ad abbandonare quella *sancta sanctorum*, secondo quanto mi ha raccontato sua figlia Harumi nel Grand Chalet di Rossinière (Svizzera); il ricordo di questo evento quotidiano, ma magico, tornava sempre alla sua memoria: era lei l'incaricata di riportare il padre alla realtà, accompagnandolo dall'*atelier* al "salone Victor Hugo", dove si svolgeva quella cerimonia. E Balthus, come se di un attore si trattasse, doveva scendere dal suo palco e chiedere quel tempo necessario per uscire dal personaggio e tornare di nuovo se stesso.

Balthus amava il teatro. Tra i suoi amici più cari spuntano grandi nomi del teatro sperimentale del XX secolo per i quali il pittore realizzerà scenografie e costumi<sup>7</sup>: Antonin

<sup>5</sup> J. Clair, Balthus. *Le metamorfosi di Eros*, Moretti & Vitali, Bergamo 1999, pp. 41-45.

<sup>6</sup> Balthus diresse l'Accademia Francese a Roma, in Villa Medici, dal 1961 al 1977 dopo che André Malraux lo volle a capo dell'istituzione; ben presto Balthus iniziò i restauri della prestigiosa dimora facendola ritornare all'antico splendore.

<sup>7</sup> Balthus disegna le scenografie e i costumi per la creazione della tragedia di Antonin Artaud, *Les Cenci* nel 1935 al Teatro Folies Wagram di Parigi; nel 1948, per la creazione *État de Siège* di Albert Camus, diretta e prodotta da Jean-Louis Barrault, rappresentata a Martigny; nel 1950 per una produzione con Cassandre del *Così fan tutte* di Mozart nel festival di Aix-en-Provence e nel 1960 per il *Jules César* di Shakespeare con la regia di Jean-Louis Barrault.

Artaud con il suo “teatro della Crudeltà” e Albert Camus con il suo “teatro dell’Assurdo” sono i più noti. Ma il pittore poteva vantarsi di essere ammirato da registi che non a caso si caratterizzavano per il senso teatrale dei loro film: Lucchino Visconti e Federico Fellini.

Prima di collaborare con Artaud, Balthus possedeva già dell’esperienza in campo scenografico, avendo lavorato per Victor Barnowski nello spettacolo *Come vous plairis (As you like)*<sup>8</sup> di Shakespeare, rappresentato nel 1934 al Teatro dei Campi Elisi. Non è da escludere che la curiosità di Balthus per il teatro nasca e si sviluppi grazie al lavoro, in ambito teatrale, svolto con grande successo dal padre, Eric Klossowski, durante la Prima Guerra Mondiale. Fu infatti scenografo e costumista dei teatri Lessing e del Deutsches Künstler-Theater di Berlino, diretti da Barnowski. Un’opera come *La Strada* (1933), che Balthus dipinge con 25 anni, dimostra come la singolarità della composizione e il modo in cui l’artista organizza la disposizione delle figure nello spazio, provviene dalla sua passione precoce per il teatro.

Balthus aveva 27 anni quando nel 1935 collaborò con Antonin Artaud. L’adattare *I Cenci (Le Cenci)* di Shelley permette al regista e scrittore di mettere in scena la sua teoria del teatro sviluppata nei suoi scritti fin dal 1932.<sup>9</sup>

Artaud difende la nozione di teatro totale, che si erge contro il teatro psicologico discendente di Racine, e lotta contro il primato della parola. Il suo *Teatro della Crudeltà* voleva infierire sulla totalità della persona, non sulla condizione sociale, avendo come obiettivo persona, non sulla condizione sociale, avendo come obiettivo l’esplorazione del nostro inconscio. Le trame di questo teatro qualificato da Artaud come “difficile e crudele” girano intorno a personaggi famosi e crimini atroci.<sup>10</sup> Artaud prende i simbolici e codificati gesti del teatro orientale, rende palese la simbologia dei colori, richiede agli attori una forte fisicità basata su gesti, movimenti, respirazioni; la scena tende alla verticalità con oggetti sproporzionati e i costumi hanno un significato rituale. Per Balthus si trattò di un’autentica sfida; doveva esprimere nelle scene e nei costumi un “linguaggio” nel contesto di quel “teatro totale” e contribuire al tutto senza imporre la sua personalità. Il pittore si ispirò a disegni e incisioni di Piranesi e alle *Nozze di Cana del Veronese*, creando un universo dove tutto era fuori proporzione e caotico, così come voleva il regista Artaud. La scena era tutta buia, con un’impalcatura fatta di corde e raggi di cartone. I costumi, liberamente ispirati al secolo XVI, seguivano una simbologia dei colori, che Balthus userà, nelle sue opere, come moto compositivo e significativo,<sup>11</sup> dopo essere stato iniziato da Artaud al dramma elisabettiano.

<sup>8</sup> Nel 1934, Artaud ebbe modo di apprezzare questa scenografia; in essa Balthus rappresentò un bosco simile a quelli dei racconti delle fate, ma molto oscuro e inquietante.

<sup>9</sup> A. Artaud, *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 2001.

<sup>10</sup> La storia dei *Cenci* si svolge nella Roma del Rinascimento, dove i personaggi sono sottomessi alla stessa morale dei gli Dei negli antichi misteri da cui si sviluppano tutte le tragedie. Nell’opera di Artaud la trama si sviluppa in episodi di sodomia, stupro, incesto, parricidio e sacrilegio.

<sup>11</sup> La simbologia dei colori è presente in tre opere molto importanti: *Il Passaggio di Commerce-Saint-André* (1952-1954), *Il Sogno I* (1955) e *Ragazza in verde e rosso (Il candelabro)*, 1939). Il campo simbolico che coprono i colori è troppo ampio e variabile secondo i periodi o i contesti culturali. Ma l’insistenza di certi accordi in questa pittura e il loro rapporto quasi automatico a certi temi, sembrano rivelare un codice, quasi sempre associato ai colori della follia, ossia della dualità, dello

Una soluzione veramente originale fu la decorazione sulle calze dei costumi con muscoli delle gambe, tratti dai modelli anatomici del Rinascimento.

Leggendo gli scritti di Artaud ci accorgiamo dell'importanza che ha il corpo de l'attore per la trasmissione delle passioni al pubblico. Nel suo costume, come interprete nel ruolo del conte Cenci, Balthus disegna la trachea, simbolizzando così la respirazione, tanto importante nella concezione teatrale di Artaud.<sup>12</sup>

Attraverso queste soluzioni, Balthus voleva palesare la corrispondenza fra l'interno e l'esterno dell'uomo, fra l'anima e il corpo, che per Artaud è l'essenza dell'umanità. Allo stesso tempo utilizzò un simbolismo millenario, universale (segni, tatuaggi, rituali, magia) per esprimere le passioni, i movimenti de l'anima. Il carattere innovativo dello spettacolo ne decretò il fallimento, ma la collaborazione tra i due artisti rimase preziosa e imprescindibile per lo sviluppo del teatro francese nel XX secolo.

Balthus così ricordava il suo caro amico: “condividevamo la stessa frenesi per la libertà, la stessa passione per quella ragione ardente tanto cara a Apollinaire”. Artaud sarà uno dei suoi primi e più acuti commentatori; tra il 1934 ed il 1947<sup>13</sup> scrisse quattro testi critici straordinari. Le parole di Antonin Artaud sono così precise nel descrivere il drammatismo delle scene dipinte da Balthus perché guidate dalla profonda intesa creativa che esisteva tra loro,<sup>14</sup> forse solo paragonabile a quella che Balthus avrà con Alberto Giacometti.

*Una società, una critica, un pubblico allontanati dal dramma non possono capire la pittura di Balthus. Intorno a questa tavolozza più che negli altri dipinti celata, [...] di queste scene d'interni non prese dalla realtà come potrebbe pensarsi ad un primo sguardo, ma come liberate da un bendaggio imbalsamatore e restituite in una realtà, lei stessa in posa critica e che presto non le sopporterà, esiste un dramma, uno spaventoso dramma vissuto.*<sup>15</sup>

Qual era questo dramma? Perché l'identificazione di Artaud con le opere di Balthus era così potente? Qual era il loro dramma comune?

*Io non so perché la pittura di Balthus sente così la peste, la tempesta, le epidemie. Essa riporta alla luce qualcosa di un'epoca agitata della storia, uno di quei punti in*

---

sdoppiamento, del disordine interiore dell'essere umano. Cfr. J. Clair, *Balthus. Le metamorfosi di Eros*, cit., e J. Clair e V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, cit., ed anche *Balthus*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 2001), a cura di J. Clair, Bompiani, Milano, 2001.

<sup>12</sup> Cfr. A. Artaud, “Un atletismo afectivo”, in A. Artaud, *El teatro y su doble*, cit., pp. 147-156. In questo scritto Artaud spiega la sua concezione della respirazione degli attori, paragonandoli ad “atleti del cuore” la cui competizione è però verso l'interno di se stessi.

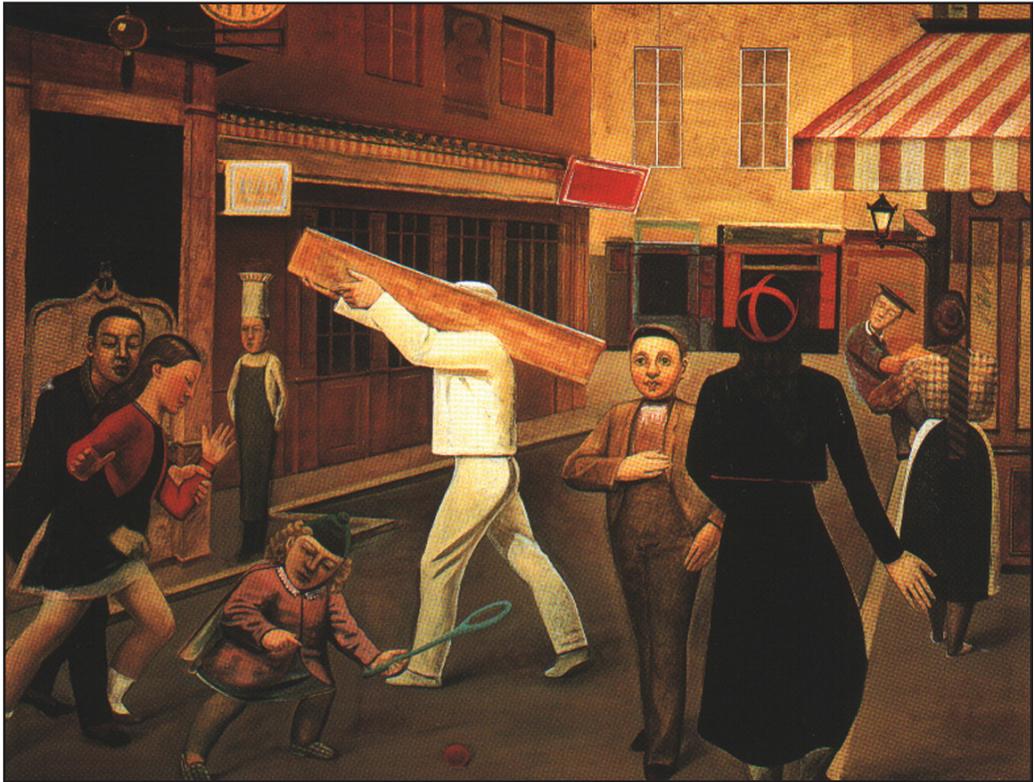
<sup>13</sup> Tre testi rispettivamente del 1934, 1936 e 1947 sono apparsi nel catalogo della retrospettiva dedicata a Balthus dal Centre Georges Pompidou (Parigi, 1983); un quarto scritto del 1946-47, “Devant la peinture de Balthus”, è riprodotto nelle sue *Oeuvres Complètes*, Tomo XXV, Gallimard, Paris, 1990, pp. 33-35.

<sup>14</sup> Balthus e Antonin Artaud si incontrano per prima volta nel caffè Deux Mâgots di Parigi nel 1934; la prima impressione come raccontarono entrambi fu la loro incredibile somiglianza fisica, e per questo Artaud chiamava Balthus “il suo doppio”. Cfr. Balthus, *Portraits privés*. Les Editions Noir sur Blanc, Lausanne 2008, p.139.

<sup>15</sup> C. Delachampagne, *Balthus*. Ed. Polígrafa, s. l. 2004, p. 31.

*cui si stabilisce il dramma.*<sup>16</sup> Artaud aveva in mente un'opera teatrale sulla peste, che non realizzerà mai.

Nello scritto *il Teatro e la Peste*<sup>17</sup> il regista paragona l'importanza simbolica che questa terribile epidemia ha, con quello che dovrebbe avere il teatro essenziale e autentico, vero, che lui ha come obiettivo: un teatro capace di provocare delle alterazioni nella coscienza dello spettatore. Il teatro, come la peste, è la rivelazione, la manifestazione, la esteriorizzazione di un fondo di crudeltà latente.<sup>18</sup> Il teatro sarà difficile e crudele,



**Fig. 1.** Balthus, *La strada*, 1933

una vera azione, perché bisogna ribellarsi contro la debolezza morale dell'arte che ha portato a un impoverimento della cultura.

Pensiamo che Artaud vedeva nelle opere del suo collega Balthus le stesse caratteristiche che lui cercava per realizzare un teatro dove tutti i conflitti, tutte le dualità fossero risolte; un teatro, un'Arte non staccati dalla vita, per fare in modo che la coscienza

<sup>16</sup> Balthus. *Portraits privés*. cit., p. 95.

<sup>17</sup> A. Artaud, *El teatro y su doble*. cit., p. 17.

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 34.

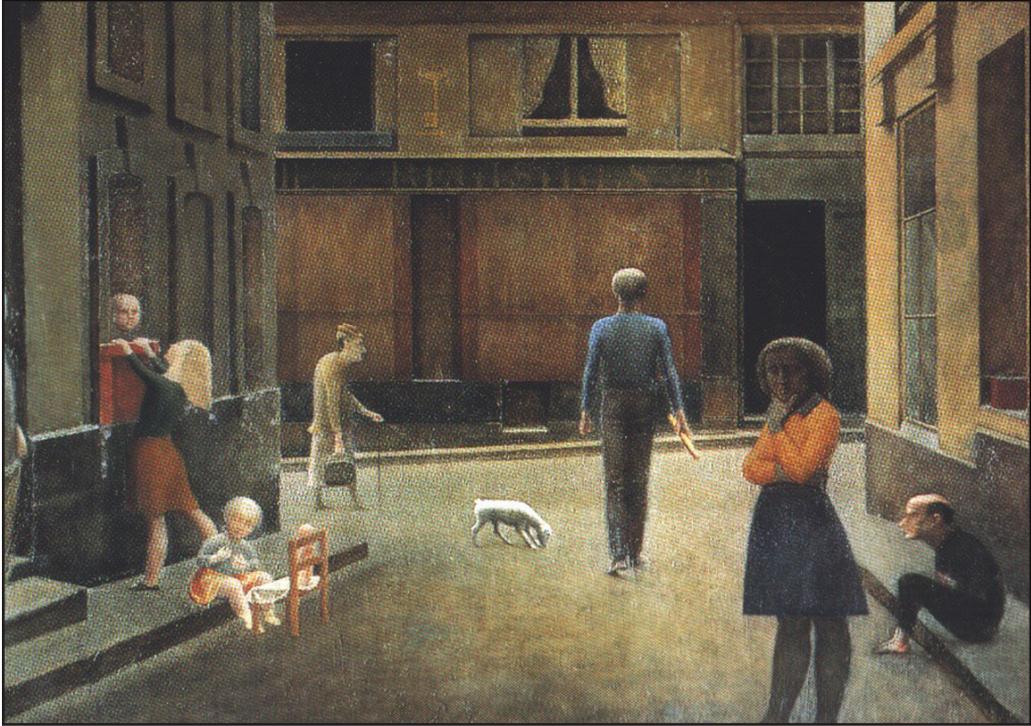


Fig. 2. Balthus, *Passaggio di Commerce-Saint-André*, 1952-1954.

artistica fosse utile alla coscienza della vita in sé. Il teatro (l'arte), come la peste, è una dura prova che provoca il turbamento dei sensi, libera l'inconscio e induce lo spettatore ad una ribellione virtuale.

Alcuni anni dopo, nel 1948, Balthus riprenderà il senso di quella proficua collaborazione, creando scene e costumi per un progetto teatrale fatto da Jean-Louis Barrault e Albert Camus. Se l'ambizione di entrambi era "combinare tutte le forme della espressione drammatica", non è strano che Balthus pensasse ad Artaud: fu lui il fondatore di quel nuovo modo di rapportarsi al teatro che anni più tardi sarà denominato *Teatro dell'Assurdo*, e avrà come protagonisti Jean Genet, Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Carmelo Bene. Balthus concepisce di nuovo uno scenario simbolico, con una stratificazione di significati, in cui la sede del potere totalitario, rappresentato dalla Piaga, vive in una torre molto alta, costruita in mezzo all'arena, come richiamo all'idea del luogo chiuso, dove non si seguono leggi, e la libertà di pensiero è tolta a favore di una tirannia della ragione.

*Spettacolo essenziale? Chi ne dubiterà, giacché tutto è messo in scena per concentrare l'attenzione del testimone su un oggetto che è il corpo umano, e che la solitudine in cui è*

*situato questo grande oggetto primordiale, anche se si tratta di un quadro con più personaggi, non fa che accentuare la sua importanza, nella maniera in cui il corpo di un'attore è subito onorato dal silenzio e dall'immobilità che sono stati richiesti dal regista.*<sup>19</sup>

*La Strada (La Rue, 1933)* è un gran esempio della drammaturgia sospesa e ferma elaborata da Balthus, congelando il tempo nel momento in cui si svolge l'azione: qualcosa succederà prima o dopo di essa. Si tratta di un dipinto stupefacente per la dimensione e la tormentante ambiguità, ma anche per la scelta di profili acuti e colori non modulati, piatti. La rigidità di questa scena stradale si ispira alle opere Rinascimentali di Masolino di Panicale e Piero della Francesca, che Balthus copiò a Firenze ed Arezzo nel 1927, e dalla peculiarità delle “vedute di Parigi” che dipinge fra il 1927 ed il 1929. I personaggi hanno quell'arcaicismo presente nei ritratti folclorici del pittore svizzero Joseph Reinhardt, mescolato alle fisionomie e ai gesti di alcune figure di Piero della Francesca e Luca della Robbia; ma anche alla cultura popolare delle immagini infantili ottocentesche di Tenniel, Heinrich Hoffman ed Épinal.<sup>20</sup> Queste scelte formali rendono l'opera inquietante e strana. Dipingendo l'antico nel contesto di una strada moderna, Balthus ci trasporta immediatamente verso la soglia tra sogno e realtà. La Parigi degli anni Trenta era per l'artista un quadrilatero in cui convivono stretti e bui vicoli con i palazzi in stile Luigi XVI: una città reale che si manifesta nelle sue opere come una scenografia teatrale dove gli attori recitano ruoli contrastanti: alcuni si allontanano, altri si avvicinano; alcuni si muovono, altri sono passivi; o ancora le figure isolate e le coppie.

Possiamo definire *La Strada* come un dipinto in cui l'evento è l'assenza di evento; paragonandola alla pittura di storia, caratterizzata dall'unità d'azione e preoccupata di riunire tutto intorno a un gesto leggibile, la tela di Balthus usa il personaggio principale ovvero il ragazzo del viso tondo che avanza con gli occhi spalancati e la mano sul cuore, per sospendere l'azione, attraverso il suo sguardo; cosa sta guardando? Forse nulla, forse sogna ad occhi aperti o è meravigliato. L'obiettivo contemplato dal ragazzo è indeterminato e contrasta con la precisione frontale dell'immagine. Le diverse azioni, nonostante il gran ritmo, sono rimaste scomposte, indipendenti, indifferenti le une dalle altre. Lo spettatore non può attribuire nessun rapporto; anzi, si trovano associate al mistero della singolarità, un'altro mistero che fa coesistere queste individualità in un insieme collettivo effimero. Alberto Giacometti, suo collega e amico, non fu meno sensibile: ricordiamo come si incrociano i passanti di *La Piazza (La Place, 1948-1949)*.

Non è raffigurato alcun incontro in questo dipinto. Se lo sguardo del ragazzo ha incrociato quello della passante col cappello nero e rosso, non è questo scambio di sguardi che viene rappresentato: è l'istante successivo. Come in molti quadri di Balthus, il momento scelto non è il vivo dell'azione, ma il momento sincopale che la segue (o che la precede). È il momento dove le energie si accumulano: accadrà qualcosa o forse è già accaduta, e lo spettacolo verrà fissato, dalla mano del pittore, nell'istante in cui la vista si recupera nuovamente, restando per sempre nella nostra memoria.

<sup>19</sup> A. P. de Mandiargues, “Le corps, se grand object primordial”, in *Balthus. Portraits privés*, cit., p. 100.

<sup>20</sup> Cfr. J. Clair, *Balthus. Le metamorfosi di Eros*, cit., pp. 19-29.



Fig. 3. Balthus, *Il frutto d'oro*, 1956.

È il dipinto intero, con i suoi incontri mancati, che viene a incontrare noi. Balthus accuratamente ha scelto le figure, mettendo mirabilmente in scena la loro apparente distrazione e, la maniera nella quale sono estranee fra loro, ci fa vivere l'esperienza di un incontro decisivo con la stranezza. O meglio, è una messa in scena dell'invisibile.

Assistiamo al sacro della distanza, in un gioco di dualità che rendono questa tela un capolavoro. Più il desiderio dell'incontro è forte e più si prova il sentimento della separazione. Analogamente, più grande è la distanza e più si rafforza la possibilità fluttuante dell'incontro. Balthus rappresenta l'assurdità di quelle aspettative defraudate per colpa di una realtà ormai ambigua e deludente. Il sentimento familiare della città, della strada, del passaggio, è accompagnato dall'insolito.

*La Strada* e il suo complementare *Passaggio di Commerce-Saint-André* (1952-1954), mettono in scena l'infinito dibattito dell'intimo e dell'aperto: creano un teatro del mon-

do dove l'esterno è vissuto come l'interno. Nello spessore della città, il passaggio è un teatro della modernità e del suo malessere, ovvero un teatro della crudeltà al quale siamo invitati. Il nuovo si manifesta come il sorgere di un mondo che coglierà nella soglia della modernità, come bene aveva previsto Poe, la rigidità cadaverica.<sup>21</sup> Presto si prova l'apprensione dell'essere vivo e lo sfioramento del desiderio, e più frequentemente, dell'automa e della morte. I due dipinti ci mostrano la pantomima che trasforma l'uomo corrente in clown e l'essere vivente in manichino inanimato. Entrambi seguono la poetica dechirichiana dell'automa, di quella umanità strana fatta di manichini imbranati che circolano in silenzio tra le quinte di un palco. La chiamata di certe figure da parte di Balthus serve per designare l'incomunicazione e la solitudine dell'esistenza. L'analogia con *Lo straniero* di Albert Camus è vicina.

In verità la drammaturgia di Balthus è un gioco di décalages. I suoi fantasmi sono subito portati, dalla magia della composizione e del colore, a una generalizzazione di livello tale che non sono più quelli di un individuo singolo, ma si trasformano in "geroglifici", nello stesso senso e nello stesso modo in cui il "teatro della Crudeltà" voleva essere un insieme di "geroglifici" comprensibili per l'intera umanità.

Il ricordo dell'infanzia perduta, la nostalgia correlata ai momenti di piacere assoluto (che d'altra parte non sono mai esistiti tranne che nei nostri sogni) ed il desiderio ossessivo di rivivere questi momenti mitici (non immuni da una certa violenza sottile) non sono affatto, per chiunque abbia letto Freud, componenti universali della psicheumana?

*Così come i sogni ci colpiscono, e la realtà colpisce i sogni, crediamo che le immagini del pensiero possano identificarsi con un sogno, che sarà efficace se questo verrà proiettato con la giusta violenza.*

*Ed il pubblico crederà nei sogni del teatro, se realmente li accetta come sogni e non come copia servile della realtà, se gli permettono di liberare in sé stesso la magica libertà del sogno, che soltanto può riconoscersi impregnata di crudeltà e terrore.<sup>22</sup>*

Dormire non è altro che uscire della realtà. Tra le numerose dormienti che dipinge Balthus il bisogno di drammatizzazione è associato a una seconda figura, ipervigile. Pensiamo ai *due Sogni* (1955-1956) o al *Frutto d'oro* (1956): un personaggio, offrendo un fiore o un frutto, avanza impetuosamente verso la fanciulla addormentata. Il messaggero e il suo gesto di donare sembrano provenire dal sogno stesso.

Questa drammaturgia sarà presente nuovamente, in una versione più "favolosa", *Grande composizione con corvo* (1983-1986): qui è il corvo il messaggero che è venuto a risvegliare-rivelare. Questa serie di grandi dipinti, palesa un elemento costante di violenza, che sottolinea il rapporto visibile che "l'altra figura" impone alla dormiente. Eil corvo è benefico o ostile?

<sup>21</sup> J. Clair, "Le sommeil de cent ans", in J. Clair e V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, cit., p. 8

<sup>22</sup> A. Artaud, *El teatro y su doble*, cit., pp. 96-97

L'erotismo con cui gioca Balthus è ricco di allegorie. Il sogno di cui siamo testimoni è il momento decisivo dove l'infanzia diventa passato. I sessi delle fanciulle aspettano il sacrificio, la violazione, l'apertura del sesso che è ferita; i loro corpi chiusi verranno prima o poi aperti, come passaggio ineludibile dall'infanzia alla maturità.

Balthus vuole catturare il drammatico istante, pieno di Eros e Thanatos: l'anima si vede forzata al risveglio dalla pressione biologica dei corpi che fioriscono. Questo passaggio è erotico, è teso, ed è contraddittorio perché contiene la vita e anche la morte di qualcosa.

Come diceva suo fratello Pierre Klossowski, l'essenza dell'erotismo era sempre un "esercizio di violenza". Come, sotto l'apparente calma della siesta pomeridiana, non sentire in essa quell'ossuaire del quale parla Artaud? Sotto l'armonia dei visi, non distinguere le faccie inquietanti delle passioni? Sotto la paralisi delle attitudini, il flusso delle pulsioni più primitive?.<sup>23</sup>

La pittura non è più l'ordine di pagamento delle cose, è diventata la sospensione degli esseri. Non è più una natura morta ma *un tableau vivant*, che getta il dubbio sulla validità della rappresentazione, una inquietudine sulla simulazione o la dissimulazione delle immagini. Per Artaud non esiste differenza alcuna tra realtà e rappresentazione. Secondo Klossowski, la verità ha un carattere teatrale. Per tutti e tre, abbiamo la strategia teatrale di un'arte fisica che interroga l'enigma come idea di messa in scena, perché dietro ogni rappresentazione, ce n'è sempre un'altra. Certo Balthus chiede ancora all'Arte una trascendenza, una Verità, ma lo fa attraverso la coscienza e l'enigma della rappresentazione. Balthus opera collegando la pittura (rappresentazione) alla realtà (corpo, spettacolo della realtà), il simulacro (rappresentazione dell'invisibilità, natura indeterminata, operazione esorcizante) alla presenza (mimesi, sguardo), l'identità (l'io) a l'alterità (l'altro).

*La nostra idea pietrificata dell'arte si somma alla nostra idea pietrificata di una cultura senza ombre, e indipendentemente da dove si guardi, il nostro spirito non incontra se non il vuoto, quando invece lo spazio è pieno. [...] Il problema, tanto per il teatro quanto per la cultura, è nominare e dirigere queste ombre [...] Questo porta a rifiutare le limitazioni dell'uomo e dei suoi poteri e ad estendere infinitamente le frontiere della chiamata realtà.*<sup>24</sup>

Basta guardare il complesso dell'opera di Balthus per accorgersi dell'importanza che acquistano i "palcoscenici" e gli ambienti che gli sono vicini nel suo modo di concepire gli interni. Avranno una forte influenza nel suo stile, passando ad esempio dall'austerità degli anni parigini all'ambiente borghese di Champrovent degli anni.

<sup>23</sup> Per una comprensione di Balthus imprescindibile è la consultazione dell'opera di Jean Clair, curatore di numerose e importantissime esposizioni dedicate all'artista, tra cui quella organizzata al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 1983, quella presso Palazzo Grassi a Venezia nel 2001, anno del decesso del pittore, e la recente mostra tenutasi alla fondazione Pierre Gianadda (Martigny), in occasione del centenario della nascita.

<sup>24</sup> A. Artaud, *El teatro y su doble*, cit., p. 15.

Sono interni in cui il dramma tra i personaggi cresce grazie alla luce e all'eliminazione di dettagli. Interni dove ricrea la rappresentazione della realtà grazie ai tessuti, le tende e i carte da parati delle stanze che diventano i fondali di una scena. Dalla sobrietà monumentale del Rinascimento italiano (Piero della Francesca) alla drammatizzazione del barocco (Caravaggio), la composizione di Balthus nasce dall'allestimento scenografico.

Balthus non poteva rinunciare, come Bonnard o Vuillard, al fascino delle profondità degli ambiti domestici; l'interno borghese più apparentemente innocuo è intriso di un mondo di tensioni e sensualità, che si rendono ancora più evidenti quando si mostrano in uno spazio ridotto, intimo, carico di oggetti, come se fossero barriere all'esterno.

Come intuiva Walter Benjamin, l'uomo privato, realista nell'ufficio, esige nell'ambiente di casa il mantenimento delle illusioni; per l'uomo privato, l'interno rappresenta l'universo, dove si riunisce il passato e l'immaginario; il suo salotto è una platea nel teatro del mondo.

Presto Balthus si renderà conto della dualità fra realtà e illusione, fra interno ed esterno, che portano all'impossibilità della comunicazione e della comunità nel nostro mondo; la *Strada* e il *Passaggio* ne costituiscono due magnifiche testimonianze. Da adesso in poi, per Balthus l'interno rappresenterà il tutto; è un antecedente come *Olympia* (1865) di Manet, che possiamo definire un esempio di interno assoluto, e che ci fa comprendere quante *Olympia* ha dipinto Balthus, o meglio ancora, quante volte l'artista ha dipinto quell'interno assoluto attraverso adolescenti d'innocenza ambigua. Come in *Olympia*, gli interni e le fanciulle dipinte da Balthus risultano dolorosamente irraggiungibili; in loro si esprime l'impossibilità di accedere all'altro, di afferrarlo e dominarlo, in un gesto nel quale il sadismo non è mai del tutto assente. L'artista cercherà di colmare questa separazione in opere come la *Lezione di chitarra* (1934), forse per provare nuovamente quella fusione originale, il "Voi sarete una sola carne" che prometteva il Paradiso.

Poiché la violenza sensoriale può essere intelligenza incarnata, come diceva Artaud,<sup>25</sup> Balthus cercherà un'arte di contenuto passionale, nella quale si manifesti con sincerità tutta la tragedia e l'emozione di un dramma della carne proclamando le indistruttibili forze dell'istinto. È in quegli anni che Balthus conosce Artaud e la sua cerchia dei surrealisti;<sup>26</sup> il tema dell'erotismo è radicalmente presente nella cultura francese dell'epoca.

Quelle fanciulle dipinte in posizioni provocanti, che spalancano le gambe e si perdono nelle tensioni dei loro corpi, gravitano nella sfera di Eros. Ma l'erotismo che si respira nell'arte e nella cultura di quegli'anni è qualcosa di minaccioso, di pericoloso, di mortale, che richiama sempre Thanatos, presente nella violenza raffigurata nei quadri, una

<sup>25</sup> J. Cfr. S. Sontag, "Una aproximación a Artaud", in *Bajo el signo de Saturno*. Debolsillo, Barcelona, 2007. L'ottimo testo fornisce un interessante e concisa visione generale sullo scrittore e la sua opera.

<sup>26</sup> Uno dei personaggi più noti della scena culturale parigina fu Georges Bataille, scrittore che svilupperà un sistema di pensiero intorno all'erotismo. Bataille considera che la dialettica della trasgressione e della proibizione sono la condizione e l'essenza

violenza sacrificale e teatrale, come se si trattasse di un rituale, nell'ambito dell'altare, del fuoco e di mostruosi maestri di cerimonie. I personaggi conturbanti che popolano i quadri di Balthus, un po' nani, manichini, automi, demoni o "idrocefali", non sono lontani da quei vecchi miti primitivi che simboleggiavano il conflitto, quella grande paura metafisica dell'antichità che il pittore ci riporta in chiave moderna, e che ancora una volta Artaud ripropone nel suo teatro. Il passato più lontano, più sepolto, più represso vede la luce, e si scatena la liberazione delle forze dell'inconscio e la verità risorge. Lo spettatore solo può riconoscere quella regione occulta di se stesso, se questa si trova davanti a sè.

L'opera di Balthus è l'enigma, non il mistero né il segreto, bensì la manifestazione della densità delle metafore.

*Balthus, sí, fin dalla sua prima esposizione, leva le rideau sopra uno spettacolo essenziale che dopo Courbet nessuno aveva voluto o osato mostrare. L'espressione non è inutilmente sottolineata giacché non c'è un solo quadro di Balthus, anche tra i paesaggi o le nature morte, che non produca l'impressione di essere stato svelato con brutalità, come una scena scoperta all'improvviso e illuminata dinanzi a spettatori messi in comune dall'ombra.*<sup>27</sup>

La conoscenza di Artaud segna Balthus al di là della collaborazione nel Cenci; entrambi entrano al servizio di una crudele e incandescente bellezza; iniziati, diventano gli iniziatori. Artaud, insieme a Pierre Jean Jouve, Pierre Klossowski, Jean Starobinski e Jean Clair, saranno gli esegeti che decifreranno i propositi dell'opera di Balthus, palestando il dramma da cui questa nasce, il furore delle sue passioni, e la violenza essenziale che si nasconde in esse, perché l'Arte, per Artaud, dev'essere violenta.

L'Arte è un'azione brutale che rivela la passione dell'anima. E l'anima si manifesta nel corpo. Per questo motivo l'erotismo duale di Balthus è tragico: c'è una parte innocente incarnata nell'anima pura delle fanciulle e una parte colpevole che si sostiene nel corpo già erotico delle ragazze.

Secondo Artaud, il dramma è l'attività mentale più elevata, esso è pensiero, e colpisce la nostra coscienza perturbando il riposo dei sensi, liberando l'inconscio represso e incitando a una sorta di ribellione virtuale, che impone alla comunità una attitudine eroica e

---

dell'erotismo. Terreno di violenza, quello che accade nell'erotismo è la dissoluzione, la distruzione dell'essere chiuso. Sarà proprio l'arte moderna a proclamare l'erotismo smisurato e i suoi orrori. E una delle forme di violenza estrema è la nudità, paradossale stato di comunicazione, o meglio ancora, uno straziamento dell'essere, una cerimonia patetica in cui si produce il passo dell'umanità all'animalità. Di fronte alla nudità, Bataille sperimenta un sentimento sacro nel quale si mescolano fascino e orrore; da questo nasce l'equivalenza tra il sacro e l'atto di uccidere: il sacrificio. Per il filosofo francese solo nel sacrificio si può realizzare la radicale scoperta della verità ultima dell'essere umano. Ma nello sviluppo delle sue teorie, Bataille si renderà conto che il sacrificio non è possibile perché non esiste comunicazione fra il carnefice e la vittima, tra sacrificante e sacrificato. Senza sacrificio diventa impossibile la conoscenza della verità, e se non può essere svelata, quello che Bataille chiama comunità, non può esistere.

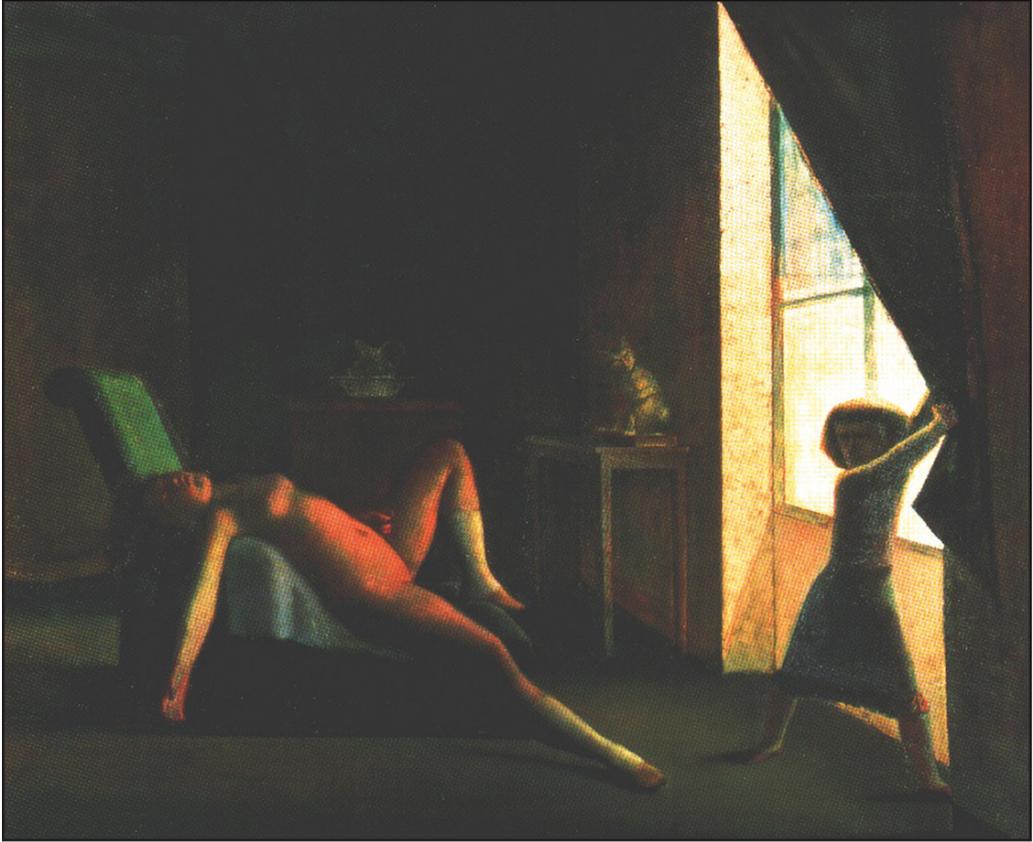
<sup>27</sup> A. P. de Mandiargues, "Le corps, se grand object primordial", in *Balthus. Portraits privés*, cit., p. 87.



**Fig. 4.** Balthus, *La lezione di chitarra*, 1934.

difficile. Artaud immagina il teatro come il luogo nel quale il corpo rinascerà in pensiero e il pensiero diventerà corpo.

Nelle opere di Balthus si concentra quel carattere intellettuale che nasconde il dramma della carne. Ne ha parlato Pierre Klossowski, fratello di Balthus, e una delle personalità artistiche e culturali più interessanti del secolo scorso. Klossowski (1905- 2001),



**Fig. 5.** Balthus, *La camera*, 1952-1954.

legato alla sfera di Bataille e dei surrealisti, non comincerà la sua opera plastica fino agli anni Cinquanta. I punti in comune nella produzione artistica dei due fratelli sono considerevoli, non solo per il fatto di realizzare una pittura figurativa assortita di teatralità e di riferimenti intellettuali (nel caso di Klossowski, i quadri sono ispirati ai suoi scritti), ma anche per la rappresentazione del corpo, la dimensione dell'erotismo e la sospensione delle azioni nel tempo. La vicinanza tra Balthus e Klossowski esiste non nella tecnica o nella plasticità del segno (con l'eccezione della paralisi del movimento), bensì nella riflessione sulle tematiche di un'ambiguità fondamentale, riguardanti il corpo e il desiderio.

A Balthus dedicherà un testo: *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus* (1957), in cui il quadro *La Camera* (1952-1954) occupa un posto centrale. In una stanza, una fanciulla stesa, con le gambe spalancate, ma non in direzione allo spettatore, viene illuminata dalla luce proveniente da una tenda-sipario aperta da un personaggio sessualmente ambiguo, un nano che indossa una gonna. Le ciabatte e i calzini che lei ancora

indossa ci fanno capire che non è totalmente nuda; questo fatto lascia libero lo spettatore d'immaginare tutta una sorte di accadimenti.

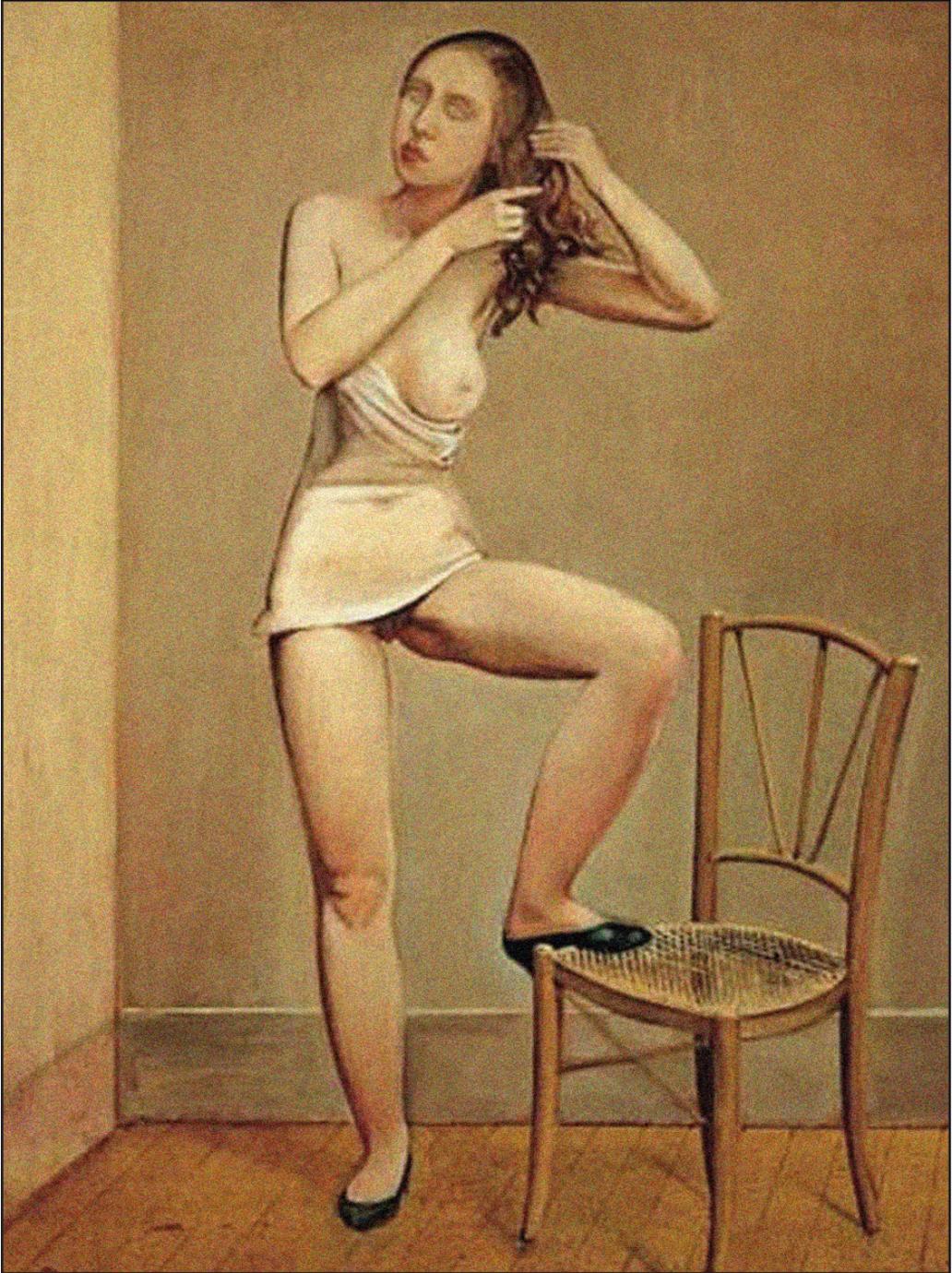
Il voyeurismo è uno degli atteggiamenti che potrebbe far suo, seguendo l'attitudine del nano o "demone antico dei vizi dell'infanzia", come lo chiama Klossowski.<sup>28</sup> È proibito e colpevole il nostro sguardo? Sicuramente sì, ci dicono Balthus e Klossowski; nelle loro drammaturgie artificiali, pantomime della posa impossibile e dell'istante sospeso, si scatena nel meccanismo del desiderio uno sguardo colpevole dove si vede e si è visti.

È successo qualcosa di terribile? Il quadro sembra situarsi in un punto limite dove il niente è successo" e "l'irrevocabile" sono in equilibrio. Allora Klossowski ci parla di "*tableau vivant*", concetto importantissimo nell'opera dei due fratelli, che Klossowski utilizza nel senso di rappresentazione di pose effimere, di istanti fissati e ritagliati da una storia che riprenderà il suo ritmo subito dopo. Così sottolinea la doppia idea di sospeso nella temporalità di un processo e di quello che definiamo l'eccesso della posa, ossia, il suo carattere artificiale. L'espressione di Klossowski è giusta, nella misura in cui succede qualcosa d'importante in questa scena, ma essa accentua la contraddizione tra quello che è reale e quello che è rappresentato: un "*tableau vivant*" è l'imitazione da parte di veri personaggi di un quadro che rappresenta una scena dove succede qualcosa. Il teatro ritorna al teatro. In questo movimento circolare, si perde il linguaggio e si guadagna il silenzio. Nel silenzio non rimane allo spettatore che il senso della vista, il quale apre la via all'immaginario. Balthus sceglie la descrizione visuale ma il suo è un lavoro sulla invisibilità, o meglio ancora, una "altervisibilità" che ci faccia andare oltre la visione stessa. Vedere oltre la visione di quello che ci appare avrà delle conseguenze sulla nostra identità, perché non saremo più gli stessi dopo quello che vedremo. L'arte è rappresentazione, è una illusione, come diceva Platone; Artaud, Balthus e Klossowski lo sanno, ma sanno anche che la verità è materiale, che il corpo è anima.

È grazie ad Eros che l'opera di Balthus diventa essenzialmente drammatica. Eros richiede per sé quello sguardo proibito di chi contempla, ne invoca la testimonianza, e mette in scena quel gioco di presenze e assenze tra lo spettatore e il pittore. Perché i loro sguardi possano incrociarsi deve esserci un terzo sguardo, quello dei personaggi: in Balthus saranno sguardi scontroso, inquisitori o complici. Grazie a loro si inizia il dramma che obbliga lo spettatore a partecipare; Albert Camus se n'era accorto quando parlava della gravità delle azioni, di quei gesti cristallizzati, stereotipati, che Balthus era capace di dipingere grazie allo sguardo di *voyeur* di un osservatore vicino. La pittura moderna, diceva Balthus, si era allontanata dal primato della visione, da quell'istante di emozione iniziale in cui gli sguardi della visione, da quell'istante di emozione iniziale in cui gli sguardi dello spettatore e del pittore si univano. Balthus ha lottato per recuperare quell'istante.

<sup>28</sup> P.P. Klossowski, "Du tableau vivant dans la peinture de Balthus", in *Tableaux vivants. Essais critiques, 1936-1983*, Gallimard, Paris, 2001, p. 116. Il demone sarebbe la figura del nano in gonna.

\* Le traduzioni all'italiano dei testi in francese presenti in questo articolo sono state realizzate dalla autrice.



**Fig. 6.** Balthus, *Alice nello specchio*, 1933.