UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA

ATTUALI METODOLOGIE DI ANALISI DEL TESTO LETTERARIO

ELIANA RITA ANICITO

‘Le roman du peintre’ e l’avventura della scrittura. Il processo creativo in evoluzione: da Balzac a Mirbeau.

Tesi di Dottorato

Coordinatore:
Chiar.ma Prof.ssa M. T. Puleio

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa M. L. Scelfo

XXIV CICLO 2008-2011

[…] mais l'art est si puissant qu'il s'impose de lui-même aux imbéciles, et qu'il finit par mettre dans leur esprit, malgré eux, une sorte de mysthérieuse admiration, qui arrête le rire et glace d'une pudeur inconsciente l'insulte prête à s'échapper.

O.Mirbeau, « Claude Monet », *La France,* 21 novembre 1884

INTRODUZIONE

Il rapporto tra le diverse arti e, in particolare tra la poesia e la pittura, pur essendo un tema che ha origini antichissime, attraversa i secoli e continua, ancora oggi, ad essere oggetto di discussione. Nel tempo, la letteratura si confronta spesso con la pittura: le due arti si interrogano, si guardano a vicenda, fino a compenetrarsi e a trarre linfa artistica l'una dall'altra, pur mantenendo una relativa autonomia espressiva.

Il legame tra arti figurative e produzione letteraria affonda le sue radici nell'Antichità, nel principio oraziano dell'*Ut pictura poesis,* che esorta gli scrittori a misurarsi con i pittori nella rappresentazione del reale, promulgando una sorta di complementarietà tra le due discipline, nella quale l'una riesca a colmare le insufficienze dell'altra. L'affermazione della teoria delle arti sorelle incoraggia il progressivo riscatto della pittura, da arte meccanica ad arte liberale, favorita, peraltro, dalla diffusione, nella prima metà del XV secolo, dell'*ekphrasis*, il resoconto dettagliato di un'opera d'arte, all'interno di un testo poetico o di un discorso avente finalità retoriche. Non è solo Orazio ad accostare pittura e poesia, prima di lui, già Aristotele e Simonide le pongono in relazione, segno evidente che gli antichi ne avevano compreso da subito lo stretto legame, intuendo anche la necessità, per molti artisti, di esprimersi in entrambi i campi.

L'ideale oraziano apre la strada ad un'interpretazione sul rapporto tra le arti, che troverà piena applicazione nel periodo rinascimentale e barocco, per poi venire confutata, nel XVIII secolo, da Lessing, il quale, esclusa l'idea di un

paragone o di un accostamento, insiste sulle differenze e i limiti che dividono le due arti, sostenendo la separazione tra linguaggio poetico e pittorico, basato sostanzialmente sulla dicotomia esistente tra percezione spaziale, propria della pittura, e percezione temporale, inerente invece la poesia.

L'intervento del discorso filosofico si rivela determinante per l'elaborazione del pensiero artistico, che conferisce all'arte un ruolo significativo: a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui nascono, in Francia, la critica d'arte e l'esegesi estetica, artisti e scrittori vivono un'esaltante storia comune. In questa fase nascono i luoghi di incontro, i saloni letterari e i *cafés* culturali, che favoriscono gli scambi tra le discipline artistiche. Con la comparsa dei saloni di pittura, fiorisce una letteratura di commenti sulle opere esposte, il cui predecessore è senza dubbio considerato Diderot, il primo critico d'arte che inaugura un genere al quale molti scrittori si dedicheranno nel secolo successivo.

Agli inizi del XIX secolo, scrittori e artisti sembrano essere accomunati dagli stessi ideali di libertà, uguaglianza e indipendenza nei confronti del potere, in una sola parola, dello spirito di fratellanza tra uomini aventi uguale sensibilità artistica. Questo nuovo legame conduce, in Francia, al rinnovamento dell'interesse nei riguardi dell'arte contemporanea; ma rappresenta, ancora, una fase di transizione, durante la quale il concetto *mimesis*, si trasforma in ricerca di originalità, di novità e di visione. La maggior parte dei romanzieri del XIX secolo, in preda ad una strana ossessione, quella del declino del genere, di una crisi del romanzo, rincorrono la sfida di rivaleggiare con il pittore, collocando al centro delle loro narrazioni il personaggio d'artista, che, con il suo sapere e la sua tecnica, tenta di rimediare alla ristrettezza presunta della parola. Ciononostante la

ricerca, condotta al limite, rivela l'insufficienza di ogni forma di realizzazione. Il silenzio si insinua, l'ambizione del nulla è trasmessa senza tregua.

Nel XIX secolo, la pittura affrancatasi dalla tutela letteraria, cessa di essere elaborata a partire dalle fonti scritte, per affermare l'unicità dei suoi mezzi e delle sue finalità. Questa progressiva autonomia porta ad un crescente fascino della letteratura per i misteri della creazione artistica. La produzione erudita cerca, così, nei dipinti la propria fonte di ispirazione, sia nel confronto delle differenze di rappresentazione, che per l'attrazione dell'autonomia estetica della creazione pittorica. Dalla tela affiora quel qualcosa che non può essere tradotto attraverso il linguaggio: la pittura afferra l'imprendibile, va al di là delle parole, riuscendo ad esprimere la parte più profonda dell'essere umano, che altrimenti non potrebbe affiorare. Essa ha una funzione mediatrice, perché permette allo scrittore di tradurre la sua visione del mondo, di raccontarsi indirettamente nel suo lavoro. Ciò è possibile proprio in quanto la pittura è fonte d'ispirazione non oggetto di studio della letteratura.

Questo continuo scambio tra arte e letteratura conferma la necessità di assumere la dualità della condizione umana: visibile/invisibile; anima/corpo; sogno/realtà; parole/immagini. Nell'arte, queste forme dicotomiche si ricongiungono creando un nuovo spazio evocativo, quello interiore. In tal senso parliamo di alterità, sdoppiamento, *alter-ego*: l'attività creatrice è un viaggio all'interno di se stessi, o meglio, un percorso attraverso il quale ci si confronta con l'altro sé, quello estraneo, sconosciuto, inedito. È un atto catartico, magico, che può riportare alla luce tracce del passato, desideri, ossessioni e paure inconfessabili, invisibili o semplicemente rimosse. Andare al di là delle parole è la

via che rende accessibile il sé e lo spazio d'apparizione simultanea dello stesso e dell'altro.

Nella letteratura europea del XIX secolo, si assiste ad una fioritura di storie di pittori e ritratti, attraverso le quali gli scrittori possono interrogarsi sulle lacune e sulle manchevolezze della cultura letteraria. Essi dibattono, attraverso le loro creazioni, la problematica della mimesi, del rapporto tra arte e realtà e della letteratura come imitazione della vita. Ciò che in effetti ne deriva è la scoperta di un'evidente disparità tra le arti nell'intento distruttivo di oltrepassare i limiti.

La nostra riflessione sarà condotta attraverso lo studio di alcune opere - *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) di Balzac, *Manette Salomon* (1866) dei fratelli Goncourt, *L'Œuvre* (1886) di Zola e *Dans le ciel* (1892-93) di Mirbeau - a dimostrazione del fatto che, l'uso di oggetti pittorici all'interno di un genere così vasto, risponde ad un bisogno preciso per lo scrittore di esternare o rendere manifesta la propria interiorità. Per tali e tanti motivazioni bisognerebbe parlare più che di *tableaux,* di *portrait vivant,* nell'accezione del termine che sottintende l'esteriorizzazione della vita intima del protagonista, simbolo del *moi* e della coscienza che diventa indipendente.

A partire da Balzac, con il suo *Chef-d'œuvre inconnu,* assistiamo alla nascita di una tradizione letteraria che Annie Mavrakis ha definito 'roman du peintre', genere elaborato intorno alla figura di un pittore, nel cui fallimento è paradossalmente implicito il suo successo, e alla categoria dell'*inachèvemen*t che caratterizza le opere d'arte descritte. Ciò ci costringe necessariamente ad operare delle scelte, lasciando da parte numerose opere letterarie in cui il tema dell'arte è un pretesto per parlare di tutt'altro. 'Le roman du peintre' altro non è che

l'occasione per affrontare delle riflessioni sull'arte e, per estensione, sulla scrittura, che per questo motivo diventa autoreferenziale. In queste narrazioni, gli artisti non riescono a trovare la completezza nella realizzazione del loro genio poiché, da un certo momento in poi, il processo creativo viene corrotto o alterato. 'Le roman du peintre' nasce dalla necessità di affrancare la creazione da ogni sorta di regola, è il simbolo della tragedia della condizione umana. La creazione artistica sembra essere percepita come magica e l'artista un essere soprannaturale, perennemente destinati entrambi al fallimento. Il narratore affida ai suoi personaggi i propri conflitti, le contraddizioni interiori e gli interrogativi. In tal modo la scrittura diventa autoreferenziale, momento e occasione per una riflessione metaletteraria.

Le Chef-d'œuvre inconnu ha fissato i motivi principali del romanzo d'artista che attraversa tutto il XIX secolo, tuttavia, nella novella, non sono presenti né la figura del critico d'arte, né quella dello scrittore. Malgrado l'assenza di tali personaggi, Balzac sottolinea l'importanza del giudizio esteriore nella carriera d'artista: quest'ultimo non può vivere senza fallire o senza compromettersi, in una società borghese ed industriale dalla quale l'artigianato e il sistema corporativo sono scomparsi. Esiste una dolorosa comunanza tra tutti i tipi di genio: mettendo in scena la tragedia del pittore, Balzac affronta la problematica inerente la creazione in senso ampio, sottolineando che ogni forma artistica ingloba in sé la genialità.

Con *Manette Salomon* e *L'Œuvre* di Zola, la riflessione sull'arte si estende al romanzo, laddove la storia di Balzac mantiene la brevità di un *conte*, facendo luce sugli aspetti sociali e politici della condizione dell'artista nel XIX secolo.

Nell'opera dei Goncourt, che mette in scena il mondo artista del tempo, viene descritta la critica letterata e ostile, puramente per essere screditata. Anche qui è assente il personaggio dello scrittore, ma appare Gillain, il critico letterario *salonnier,* totalmente incompetente in materia d'arte. Anche i fratelli Goncourt, dunque, si sentono vicini ai pittori, nell'incomprensione e nell'opposizione con la società contemporanea. *L'Œuvre*, al contrario, non è semplicemente un romanzo sulla pittura: grazie al personaggio di Claude Lantier, Zola parla di se stesso e della sua arte, spiegando, in tal modo, i procedimenti profondi della creazione. Claude, tenta di realizzare una grande opera, creata secondo nuovi principi, vi lavora per anni senza essere in grado di ultimarla, finché, obbligato a riconoscere di aver fallito, si impicca per la disperazione.

Il personaggio del pittore, costantemente presente nei romanzi, è un essere estremamente originale ed intimamente legato alla sua opera e alla sua arte. Egli offre allo scrittore l'opportunità di inserire la tematica artistica nelle sue opere, rafforzando in tal modo il legame tra arte e letteratura. La sua è una ricerca esasperata di perfezione e di bellezza assolute che lo conduce ai limiti estremi della creazione, laddove nessuno può seguirlo, salvo lo scrittore, ma solo a titolo di spettatore della sua straordinaria avventura creativa. L'artista incarna il potere dell'immaginario, il creatore nel senso etimologico, ma altresì il fallimento dell'umanità tutta, nel suo vano tentativo di raggiungere e rappresentare l'assoluto. Lo stereotipo dell'artista geniale, che tenta di pervenire alla bellezza totale, è la prassi nei romanzi presi in analisi. Nel caso dei nostri scrittori realisti, l'obiettivo è attingere dalla realtà, pertanto i loro personaggi, benché fittizi, si ispirano ad artisti realmente esistiti. Il ritratto è dotato di funzioni vitali, atte a

renderlo concreto e per l'individuo comincia, dentro e fuori dalla finzione letteraria, l'esperienza di alienazione mentale che lo vede costantemente impegnato nella fuga da sé stesso.

La figura dell'artista geniale, novello Pigmalione, contrariamente allo scultore greco che aveva realizzato un'opera d'arte vivente, alla quale aveva infuso l'anima, assisterà al fallimento della sua impresa, che in qualche modo sembra colpita da una specie di maledizione: la distruzione e la morte caratterizzano frequentemente questo tipo di narrazioni. Questa è la giusta punizione che attende colui il quale osa sfidare Dio e che, invano, tenta di immortalare la natura cangiante dell'universo, finendo così per impazzire e infine suicidarsi. L'artista non riuscirà quasi mai a terminare le sue tele, destinate alle fiamme o, in altri casi, a successive cancellature e sovrapposizioni di colori. In un momento storico nel quale non esiste più trascendenza, il creatore viene confrontato inevitabilmente con i suoi limiti e pertanto l'Arte è in pericolo. Il fallimento, peraltro ineludibile, non è segno di mancanza di talento, al contrario è il segno tangibile di una riuscita, sebbene rasentata: la pittura non può ricreare l'impossibile perché si avvicina al reale.

L'artista viene affiancato dal personaggio di uno scrittore definito un *survivant*, testimone indispensabile della rovina del primo. Questo spettatore riuscirà, contrariamente al pittore, del quale narrerà il calvario e il sacrificio, a portare a termine la sua opera rivelando in tal modo l'imperfezione della scrittura, che può solo accontentarsi di evocare e fare allusione. La compiutezza, dunque, che è insita nella stessa letteratura, non è il segno di una riuscita, bensì la rivelazione di una mancanza. Lo scrittore si rassegna più facilmente rispetto al

pittore, in quanto non corre il rischio di cadere nella pericolosa illusione di essere ad un passo dalla perfezione, da quel nulla che in realtà è tutto. Il narratore non sprofonda nella disperazione di afferrare l'impossibile, perché non ha il sogno di compiutezza. La riuscita letteraria, allora, basata fondamentalmente sulla rinuncia, è più accessibile ma meno grandiosa della pittura o della musica, per cui la minaccia del suicidio non ossessiona mai la figura dello scrittore.

In ognuna delle opere, facenti parte di questa "tradizione letteraria", il pittore muore suicida e, ad esso, sopravvive lo scrittore per narrarne il dramma. Alla fine del XIX secolo il destino del 'roman du peintre'sembra essere differente. Se prendiamo, infatti, in analisi il romanzo di Octave Mirbeau, *Dans le ciel,* assistiamo ad un capovolgimento del rapporto tra pittore e *homme de lettres*: quest'ultimo infatti tenterà, invano, di elevarsi fino all'ispirazione distruttiva dell'amico artista. L'opera mirbelliana appare come il punto di non-ritorno di un modello iniziato da Balzac, ripreso e diversamente declinato dai fratelli Goncourt e da Zola. Il racconto non sarà portato avanti a testimonianza della storia dell'artista; al contrario, la narrazione si interrompe nel momento stesso in cui Georges, una delle tre voci narranti, scoperto il corpo mutilato dell'amico, perde i sensi. Se per Zola e per Balzac, la salvezza risiede nella scrittura, in Mirbeau il fallimento del pittore contamina l'arte di Georges e, di conseguenza, anche la struttura stessa della narrazione, che è un *recit en abyme*.

I primi due capitoli del nostro studio percorrono una breve storia dei legami tra la letteratura e la pittura nei secoli e la rilevanza della critica d'arte nel sorgere di una tradizione letteraria artistica. Abbiamo attribuito alla nostra analisi un preciso quadro storico, sociale e culturale, dimostrando come la diffusione del

mito dell'artista in Francia, non sia stato frutto del caso. Il mito viene, infatti, in aiuto alla ridefinizione dello *status* dell'artista, in una società in piena trasformazione, nonché un'importante soluzione economica per rispondere ai cambiamenti del mercato dell'arte, in un momento in cui, l'artista, allontanatosi dalla mimesi, tenta di mettere in risalto la propria individualità.

Il terzo ed ultimo capitolo si occuperà di illustrare il romanzo di Octave Mirbeau, in quanto fondamentale svolta letteraria, non solo per la tematica in esame, ma anche per una ridefinizione del genere romanzesco e della sua stessa struttura. Seguiremo l'evoluzione artistica dei personaggi, il valore simbolico di taluni luoghi intimamente legati alla pratica artistica, e il modo in cui quest'ultima ha influenzato se non modificato l'arte di scrivere nel XIX secolo.

I CAPITOLO

TRA LETTERATURA E PITTURA

La parola latina *Ars* designa il saper fare pratico, quella che oggi denominiamo con il termine tecnica, *téchne* dal greco, in altre parole l'attitudine nel realizzare oggetti materiali o discorsi intellettuali, così come la capacità di agire in maniera propria e adeguata, caratteristica che ingloba dunque in sé saperi, arti e mestieri.

In origine, dunque, il termine indicava l'attività umana regolata da procedimenti tecnici, fondata sullo studio e sull'esperienza, per poi assumere il significato di attività consistente nel creare prodotti di cultura, soggetti a giudizi di valore. Nella sua accezione moderna, il lemma arte è strettamente connesso alla capacità di trasmettere emozioni, dunque, oggi, esprime, l'interiorità dell'artista.

Analizzando lo sviluppo del concetto di arte vediamo come, nel corso del tempo, esso abbia subito una trasformazione graduale, ma radicale. Fino al Rinascimento non vi è differenza alcuna fra artista ed artigiano: il primo è semplicemente un esecutore, un artigiano dunque, la cui produzione risulta essere di eccellente qualità. Il termine stesso artista, che appare in francese solo alla fine del XIV secolo, è un prestito, un termine aulico, non una formazione morfologica francese. Con i trattati di Leon Battista Alberti, *De ædificatoria* (1450), *De statua* (1462), *De pictura* (1435), verso la metà del Quattrocento, si mette in risalto l'importanza dell'aspetto intellettuale rispetto alla manualità, cosicché pittura, scultura e architettura vengono annoverate tra le arti maggiori o liberali. La frattura

tra il sapere teorico e il mestiere risulta essere sempre più netta: gli artisti, emancipatisi dalle corporazioni, si legano alle corti o all'Accademia:

> Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. […]E quant'io, certo così estimo ottimo indizio d'uno perfettissimo ingegno essere in chi molto si diletti di pittura, benché intervenga che questa una arte così grata ai dotti quanto agl'indotti, qual cosa poco accade in quale altra si sia arte, che quello qual diletti ai periti muova chi sia imperito[1].

L'opposizione artista-artigiano si normalizza durante il XVIII secolo, il secolo del Lumi, quando l'Estetica acquisisce il senso di teoria dell'arte a partire da una riflessione sulla sensazione ed il gusto, ed in parte, a causa dei cambiamenti sociali e politici in atto nella società del tempo[2]. L'espressione arte designa così il processo di creazione artistica indicante non l'artificio, procedimento che deforma la natura, bensì lo strumento di conoscenza, metafisico, nel senso baudeleriano del termine, che conduce il poeta al di là del mondo visibile verso una sovrarealtà più autentica della natura stessa. Dunque, al di là di qualunque riferimento estetico, l'appellativo artista connota una posizione superiore o intermedia[3], giustificata dal sapere, dall'inventiva, dall'originalità e dalla creazione, che finirà con l'opporsi sempre più alla tecnica, alla pratica e soprattutto ad alcuni tipi sociali, primi fra tutti

[1] L. B. ALBERTI, *De Pictura*, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari Laterza, 1980, p.35 e passim.
[2] Per la situazione semantica e lessicologica della nozione d'artista e la sua evoluzione dalla fine del XVIII secolo al XX secolo, cfr. A. REY, «Le nom d'artiste», *Romantisme,* n.55, vol.17, 1987, pp. 5-22.
[3] Secondo alla *Encyclopédie moderne*, pubblicata nel 1825, l'artista risulta essere «[…] selon nous l'intermédiaire entre le savant et l'artisan ou ouvrier», nozione ancora un po' ambigua e poco definita, in A. REY, cit., p. 12.

il borghese, dal quale si contraddistingue per intelligenza, onestà d'animo e indipendenza dalle norme sociali.

La dicotomia arte/natura pone allora la problematica della creazione nei confronti dell'imitazione. L'artista riproduce fedelmente ciò che osserva, ma nel farlo deve andare necessariamente oltre le apparenze: il suo pensiero creativo mette così insieme elementi reali ed immaginari in un'opera unica rispondente al suo disegno, così come lo scrittore traspone a parole la realtà, filtrandola attraverso la propria coscienza e la propria personalità, restituendo al pubblico un'opera d'arte libera dalla contingenza e resa eterna nel tentativo, insito nell'arte stessa, di sfuggire al tempo e alla morte.

Abbiamo tentato di capire come l'immaginario di un'arte possa agire nel cuore di un'altra disciplina artistica: come la letteratura possa essere colta attraverso, contro e grazie ad altre pratiche che divengono metafora della scrittura. In altre parole come quest'ultima si trasformi non in un metalinguaggio che traduca l'opera visiva, ma in uno dei tanti linguaggi possibili.

La descrizione pittorica fa la sua comparsa nel romanzo tedesco a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, epoca in cui, in Francia, vengono divulgati i testi estetici di Diderot, che ebbero un ruolo fondamentale in letteratura. Con la nascita della critica d'arte, nel XVIII secolo, gli scrittori, diventano i portavoce e i promotori del discorso sull'arte. Senza il loro sostegno gli artisti non sarebbero riusciti a realizzare un'autonomia nel campo delle Belle Arti. Tale supporto si

manifesta nella fondazione di riviste come *L'Artiste*[4] o la *Gazette des Beaux-Arts*[5] che hanno svolto un ruolo fondamentale nel rapporto e nella vicinanza tra le *arts sœurs*. Nel XIX secolo si assiste così, in tutta Europa, ad uno sviluppo relativamente lineare ed omogeneo del ruolo delle descrizioni pittoriche, evoluzione che continuerà fino all'inizio del XX secolo, con i romanzi di Proust, James e Woolf che riprendono la tradizione del secolo precedente, utilizzando nuove tecniche narrative.

Il XIX secolo non ha di certo inventato l'immagine né la letteratura, né tantomeno la relazione tra le due, ma ha tuttavia modificato profondamente tale rapporto ideando, mettendo a punto e facendo circolare una nuova *imagerie* [6] legata alla nascita di nuove tecniche, prime fra tutte la fotografia, la litografia a colori e di luoghi d'esposizione come i *Salons* annuali. Gli stessi scrittori vengono trasformati in vere e proprie icone, basti pensare alle caricature di Balzac, Dumas, Hugo o Zola:

> Au XIXe siècle de nouvelle imageries (Champfleury) apparaissent, qui viennent modifier le face à face traditionnel de la littérature avec la peinture : la photographie, l'image d'Épinal, la statue de rue, la lithographie, le bibelot kitsch figuratif, l'affiche de la réclame, l'estampe japonaise envahissent le réel et envahissent dans le même temps les lieux et les milieux de la fiction. Écrivains iconophiles et écrivain iconophobes vont faire de ces nouvelles images soit les signes détestables d'un monde qui s'américanise et où les modèles régénérateurs et provocateurs de nouvelle esthétiques. Un nouvel

[4] Settimanale illustrato, pubblicato dal 1831 al 1904 diretto, rispettivamente, da Achille Ricourt, Hippolyte Delaunay e Arsène Houssaye. Le Belle Arti e la letteratura occupano un posto preponderante soprattutto a partire dal 1859, data in cui la rivista diventa prevalentemente letteraria.

[5] Rivista d'arte, fondata nel 1859 da Édouard Houssaye, riferimento internazionale nel campo della storia dell'arte per più di 150 anni La rivista cessa di essere pubblicata nel 2002, un anno dopo la morte dell'ultimo direttore, Daniel Wildenstein.

[6] Su questo nuovo rapporto con l'immagine si rinvia al saggio di P. HAMON, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, éd. José Corti, 2001.

> imaginaire se met en place, que sollicitent les caractéristiques formelles, sémiotiques et pragmatiqes, de ces nouvelles images : platitude, couleurs crues, juxtapositions incongrues, naïveté, jeux sur le négatif, lecture rapide et en zigzag, cloisonnement des paysages, cadrages descriptifs décentrés, rapidité de la multiplication, changements d'échelles, formes brèves et miniaturisées, fragmentation de l'intrigue en scènes et tableaux. L'image littéraire (à lire) ne pouvait pas ne pas en être modifiée[7].

Questa fase, che rappresenta un'epoca d'oro nella quale la scrittura intrattiene una stretta relazione con le arti figurative, in particolare con la pittura, vede dunque l'invasione e la diffusione dell'immagine in tutte le sue forme. Essa si pone, in questo momento storico-letterario, in un rapporto di concorrenza, di attrazione, di rifiuto, di collaborazione, più o meno subito, gestito o accettato dai letterati, tanto che le edizioni illustrate divengono il segno evidente e visibile della notorietà di uno scrittore. Sin dal primo Romanticismo i critici d'arte e gli intellettuali, delusi e frustrati dal fallimento del 1848, si proclamano compagni d'avventura di certi gruppi di artisti nella loro battaglia condotta al fine di mettere in atto la rottura etica ed estetica con le istituzioni, quali l'*Académie* e i *Salons*.

Il XIX secolo vede, così, un'alternanza di momenti di complicità e di rivalità nella relazione tra scrittori ed artisti. Romanticismo e Simbolismo, caratterizzati dalla convergenza di pittorico e poetico, costituiscono un momento di partecipazione e vicinanza. Realismo, Naturalismo e Impressionismo, al contrario, mostrano una divergenza tra letteratura ed arte. Queste fasi di confluenza ed opposizione rappresentano i diversi stadi di evoluzione verso una progressiva autonomia: bisogna liberare, infatti, l'arte da ogni vincolo sociale o morale.

[7] *Ibidem,* pp. 35-36.

Si diffonde così il mito dell'artista, alla frontiera tra reale ed immaginario, che trasmette un messaggio di liberazione della creazione artistica, per sua natura impenetrabile, quasi magica, mito divulgato dal romanzo, il quale ha preso:

> […] la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans la société traditionnelle populaire[8].

Ciò vuol dire che il genere romanzesco diventa il nuovo vettore del mito, grazie soprattutto alla sua enorme diffusione che lo rese popolare al grande pubblico, sotto forma di *feuilleton,* sulla stampa dell'epoca.

[8] M. ELIADE, *Aspects du mythe*, coll. «Idées », Paris, éd. Gallimard, 1963, p.15.

1.1 Letteratura e pittura: convergenze storiche

La pittura ha da sempre attinto i suoi soggetti dalla letteratura ed è innegabile che essa possieda una dimensione narrativa nella maggior parte delle correnti estetiche.

La relazione tra arti figurative e produzione letteraria è storicamente e teoricamente fondata su un'equivalenza che, dall'Antichità al XVIII secolo, consistette nell'illustre dottrina dell'*Ut pictura poesis*[9], ovvero la poesia come la pittura, l'ideale classico formulato da Orazio nel verso 361 della sua *Ars poetica* (I secolo a.C.). Secondo tale principio tutte le arti, sebbene utilizzino strumenti differenti, hanno lo stesso intento, educare il pubblico procurandogli altresì piacere morale e materiale per mezzo della rappresentazione di soggetti nobili. Da quel momento la pittura viene assimilata o considerata equivalente alla letteratura, talvolta entrando in concorrenza con essa.

Il riferimento oraziano ha fondato quello che può essere definito il momento classico[10] nella storia della pittura occidentale. Il principio alla base di tale parallelismo è il concetto di *mimesis* che regge tutte le arti e contribuisce ancora ad avvicinarle fino alla totale coesione. La descrizione pittorica non è dunque soltanto una pratica scrittoria, ma viene annessa alla teoria del linguaggio, l'antica retorica. Il proposito della letteratura, sin dalle sue origini, è oltrepassare la pittura, in quel tempo considerata la più nobile delle arti: già nell'antichità si parlava dei grandi

[9] *Ars poetica* (conosciuta anche come *Epistula ad Pisones*) vv. 361-365:
«Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit ».
[10] Cfr. D. BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p.51.

scrittori come di eccezionali pittori, superiori perfino agli artisti più apprezzati. Prima di diventare strumento di dominio dei letterati, l'*Ut pictura poesis* aveva posto la questione del visibile solo appannaggio dei pittori. La storia dell'*Ut pictura poesis* è stata tuttavia contrassegnata da costanti inversioni di tendenza. I letterati, dopo aver a lungo sostenuto la loro autorità istituzionale, negando la specificità della pittura, hanno rinunciato essi stessi ad imporre i loro dogmi. Al contrario, affascinati da tutto ciò che sfugge alla scrittura, ovvero il non-verbale, sono stati i primi ad incoraggiare i pittori ad eliminare ogni traccia di letterario dai loro dipinti. I legami appaiono, dunque, del tutto spezzati, ognuno si ripiega sulla propria specificità, esplorando i mezzi a propria disposizione e sognando l'autonomia. Tuttavia, la tanto agognata libertà si rivelerà presto un'*impasse* che sfocerà paradossalmente sulla dissoluzione quasi totale delle identità artistiche.

Nella sua *Ars poetica*, Orazio invita la poesia a rivaleggiare con la pittura, in un'epoca in cui quest'ultima è veramente un'arte molto apprezzata: tradurre verbalmente un dipinto rappresenta una sfida eccezionale; l'interdipendenza delle due arti trova la sua giustificazione in una sorta di complementarietà, secondo la quale ciascuna riesce colmare le lacune dell'altra, in una situazione di perfetta equità[11].

A partire dal Rinascimento, l'ideale oraziano viene interpretato come una necessaria sottomissione della pittura, obbligata a trarre le sue fonti d'ispirazione dalla letteratura. Artisti ed autori entrano in competizione nella rappresentazione del soggetto, misurando ciascuno l'efficacia della propria pratica ed il suo potere evocativo. Durante il Rinascimento e l'Età classica si assiste, così, ad un importante

[11] Sull'*ars* poetica di Orazio e la pittura dell'epoca cfr. P. GRIMAL, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.

mutamento: la letteratura diventa modello di illuminazione creativa per i pittori che vi attingono i soggetti per i loro dipinti, mentre la pittura risulterà essere secondaria alla poesia.

Il romanzo, riprendendo la pratica della descrizione delle immagini dipinte, l'*ekphrasis,* delineata, agli albori della letteratura, dalla descrizione omerica, nell'*Iliade*, dello scudo di Achille, offre, inoltre, allo scrittore, solo in apparenza sottomesso all'opera trattata, l'occasione di rivaleggiare ed avere la meglio sulla pittura: dando voce ad un'opera muta, rivelandone il senso, conferendo movimento ad una scena fissa ed immobile, egli si attribuisce il merito di essere al contempo scrittore e pittore.

I legami tra le due arti sorelle entrano in crisi a metà del XVIII secolo, fase nella quale nasce l'Estetica, termine preso in prestito dal tedesco, etimologicamente scienza della sensazione, disciplina del Bello artistico. Gli eccessi della poesia descrittiva divengono insopportabili, il silenzio della pittura, considerata, nel *Trattato della Pittura* di Leonardo (1651), la *poésie muette*[12]*,* diventa estremamente seducente: davanti allo spettacolo di un paesaggio o di una natura morta, le parole sono superflue, come sostiene lo stesso Diderot, precursore della critica d'arte, davanti alle tele di Vernet e di Chardin, dichiarando altresì apertamente i limiti della letteratura.

Nella seconda metà del XVIII secolo Lessing, osteggiando il concetto oraziano, ridotto ad una mera dottrina accademica, inaugura la separazione tra le due discipline, per ridefinire con il suo *Laokoon* (1766) le arti e la poesia e

[12] « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre permettent d'exposer maintes d'attitudes morales, comme fit Apelle dans sa Calomnie », L. Da VINCI *Traité de la peinture*, [trad. et pres. da A. CHASTEL], Paris, Berger- Levrault, 1987, p. 40.

ricondurle alle loro rispettive competenze. Egli demolisce la retorica dell'*Ut pictura poesis*, sottolineando la specificità di ciascuna arte.

La contestazione teorica, che mette fine all'egemonia del principio oraziano, prende spunto dall'omonima scultura ellenica che rappresentava la lotta di Laocoonte e dei suoi figli, stritolati da due serpenti marini, inviati da Atena come vendetta all'opposizione del sacerdote di Apollo all'ingresso del Cavallo di Troia nella città. Scoperta nel 1506, essa è considerata modello dell'ideale antico: la riflessione di Lessing tiene conto di come l'espressione di sofferenza deve necessariamente essere attenuata rispetto all'evocazione letteraria del medesimo episodio, giacché l'artista può limitarsi solo a rappresentare l'istante, deve imporsi delle scelte, condensando in un unico gruppo scultoreo più momenti di una stessa azione, mentre il poeta, attraverso le parole, può dilungarsi nella narrazione di vari passaggi. Sostenendo così il principio secondo il quale ogni forma artistica doveva essere circoscritta al proprio campo, in quanto ognuna obbediva alle proprie leggi, egli asserì la superiorità della poesia, disciplina che conosceva meglio, per la sua indiscussa linearità e ricchezza che la rendevano in grado di riprodurre le contraddizioni e la complessità delle cose e degli individui, contro l'istantaneità della pittura e della percezione:

> Il n'est donc pas toujours vrai qu'une bonne description poétique puisse produire une bonne peinture et que le poète n'a bien décrit que si l'artiste peut le suivre à la lettre[13].

[13] G. E. LESSING, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, extraits réunis et présentés par J.Bialostocka et R. Klein, Paris, Hermann, 1964, p.71.

Contrariamente al postulato che accosta poesia, pittura e letteratura, Lessing mette in risalto la differenza tra arti visive e poesia: le prime limitate alla bellezza puramente materiale, la seconda inerente l'animo umano e la morale. Ciò non vuol dire d'altro canto che la relazione tra arte e letteratura non si sviluppa seguendo nuove modalità, giacché al contrario, la differenza ammessa tra le arti diventa il garante di una distanza che permette di compararle senza tuttavia confonderle o porle in una situazione di concorrenza.

Lessing si pronuncia contro un pregiudizio diffuso della sua epoca, secondo il quale le opere pittoriche devono essere fedeli alla poesia e per contro quest'ultima deve riprodurre verbalmente una buona pittura. Entrambe le pratiche hanno la stessa finalità e gli stessi mezzi espressivi rivolti all'unità e al bello. L'autore del *Laokoon* sostiene che pittura e letteratura differiscono tra loro essendo l'una arte del tempo, l'altra dello spazio. Le due arti, attingendo dalle loro risorse, scelgono forme espressive e soggetti conformi ai loro mezzi: l'obbedienza dell'una ai precetti dell'altra vuol dire snaturarle della loro specificità. Il pittore non può dipingere un'azione visibile, bensì un'azione permanente, ovvero che si sviluppa nello spazio, allorché il poeta può mettere in scena un'azione progressiva che si estende nel tempo. Per Lessing inoltre, il poeta che attinge la sua ispirazione dalla pittura, rendendone la descrizione minuziosa, utilizza il talento altrui, non la propria originalità.

La sua riflessione ha avuto il merito di attirare l'attenzione sulla specificità dei mezzi espressivi di ciascuna arte e soprattutto di affrancare la pittura dagli imperativi accademici che pesano su quest'ultima dalla fine del XVIII secolo: dichiarandola incapace di mettere in scena un'azione nel suo svolgersi, egli la libera

dai suoi obblighi narrativi e dalla necessaria fedeltà ai grandi testi che costituiscono le fonti dei soggetti pittorici. La separazione teorica di Lessing permette alla pittura di evolversi seguendo una direzione più consona, libera da ogni forma di tutela letteraria.

Il principio oraziano, riapparso durante il Rinascimento, si intensifica in epoca romantica grazie all'idea dell'unione tra le arti. La Rivoluzione francese, intrisa di ideali di libertà ed indipendenza, accomuna tutti gli artisti, ivi compresi gli scrittori. L'aspirazione comune a tutta l'età romantica è una sorta di con-fusione degli specifici linguaggi, dei mezzi espressivi e delle tecniche artistiche. Attraverso il crescente approfondimento della concezione individualistica, le innovazioni formali, promosse dal Romanticismo, intaccano la sostanza dell'arte. L'individuo, divenuto il centro della speculazione filosofica, il termine di riferimento della politica, il criterio orientativo della valutazioni morali, è ora anche il protagonista della rappresentazione artistica. Le teorie sul genio e sul sublime autorizzano gli eccessi dell'espressione individuale e l'intento dei filosofi che, come Lessing, si propongono di mettere in risalto la specificità di ogni pratica artistica.

L'arte viene intesa come linguaggio soprattutto espressivo, in misura minore comunicativo, fatto di suoni o di colori, di ritmi poetici, capace di esternare gli avvenimenti intimi dell'Io dando ad essi significato universale: queste sensazioni interiori, la liricità romantica per eccellenza, costituiscono la materia principale dell'arte e lo sono a tal punto che la vita stessa viene subordinata ad essa. La creazione subisce un processo di soggettivizzazione che contrasta con l'Ideale del Settecento: l'artista neoclassico si propone non tanto di esprimere se stesso, ma di riprodurre e di dipingere secondo leggi determinate e specifiche, imposte dalle

Accademie, allorquando l'obiettivo finale cui aspira il romantico è sempre il raggiungimento della piena espressione della propria creatività.

Bisogna attendere la fine del XIX secolo per mettere in discussione la necessità di assoggettare le Belle Arti al testo. Questa rimessa in causa, legata all'evoluzione del disegno e al declino del figurativo, non conduce all'abbandono della formula stessa, ma piuttosto al sovvertimento della sua interpretazione, ovvero di una subordinazione della letteratura alla pittura. Il realismo dell'epoca attesta l'esigenza per le arti plastiche di attingere i propri soggetti direttamente dalla natura. Il testo a sua volta rivendica il modello pittorico e pretende essere come la pittura.

Il ribaltamento dell'equivalenza ristabilisce la questione sulla possibilità di un'autentica trasposizione da un'arte all'altra. Il riferimento alla pittura si definirà come vettore privilegiato della ricerca poetica. La nascita di tale pratica è coeva all'introduzione del libro nel circuito commerciale e alle leggi della distribuzione e della pubblicazione; in più l'esibizione di un modello pittorico proclama l'appartenenza della letteratura al rango di opera d'arte.

Così se tra il XVII e il XVIII secolo ci si pone il problema di delimitare le frontiere tra letteratura e pittura, nel XIX secolo, Romanticismo, Realismo e Naturalismo rimettono in causa la scelta del *sujet* e i rapporti tra imitazione ed immaginazione, forma e sostanza. Bisogna certamente sottolineare l'apporto fondamentale delle dottrine estetiche elaborate tra il XIX ed il XX secolo, formulate dai filosofi, raccolte dagli scrittori ed infine riprese dai pittori.

La vera letteratura, la vera pittura devono giungere fino all'animo umano ed esprimere delle idee. Lo scrittore può realizzare questo proposito, ma il pittore? Egli

dispone di linee, colori e superfici, ovvero di tutto ciò che è destinato unicamente a colpire i nostri sensi: come può esprimere le proprie idee e i propri sentimenti?

Fréart de Chambray, contemporaneo di Descartes e di Malherbe sosteneva nella *Recherche de la vérité* (1662) :

> L'Entendement est le premier et le principal juge des ouvrages de peinture[14].

Il risultato di tali idee è, dunque, una totale assimilazione della pittura alla letteratura: le opere pittoriche vengono comparate a quelle letterarie; artisti e scrittori obbediscono alle stesse regole fino al XVIII secolo. I legami tra le due arti sono così numerosi e talmente forti che sembra davvero difficile, malgrado i confini che le separano, di considerare l'una senza l'altra.

1.1.1 Il XIX secolo: il Romanticismo e la nascita dell'arte moderna

Il XIX secolo è un periodo complesso e contraddittorio. L'unione tra le arti si esplica facilmente in questa fase. Gli scrittori sono tutti dei grandi conoscitori in materia d'arte, essi vivono con gli artisti. Il Romanticismo rappresenta un affrancamento dalle regole, dalle norme, dalle convenzioni imposte dall'Accademia, dalla ragione sterile e dalla bellezza ideale. Se per i Classici l'arte è bellezza eterna ed oggettiva, per i Romantici arte e letteratura devono esprimere i sentimenti del poeta. Non si tratta più, dunque, di una bellezza universale, ma

[14] R. FREART de CHAMBRAY, *L'idée de la perfection en peinture*, in L. HAUTECŒUR *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle* [1942], Paris, A. Colin, 1963, p.15.

dell'animo individuale, del Bello soggettivo, che risiede nella loro personale maniera di esprimere il mondo. La *mimesis* viene così messa in discussione: l'artista non deve imitare la natura, ma riprodurne solo i tratti distintivi, sulla base del proprio animo. Essa infatti non è indistinta come sostenevano gli antichi, ma è la natura di un determinato tempo e luogo.

In questo periodo storico le convergenze tra letteratura ed arte diventano più forti: le tre grandi tappe, rappresentate dal Romanticismo, dal Realismo e dal Simbolismo rilanciano la riflessione teorica nutrendo la concezione estetica. Il dialogo tra le due arti sarebbe potuto cessare se le teorie di Lessing avessero prodotto degli effetti decisivi su quelli che erano i prestiti reciprochi tra pittura e letteratura. È vero anche che a partire dal XIX secolo le differenti arti cominciano a rivendicare la loro specificità: si parla di poesia pura nel XX secolo, con Paul Valéry e l'abbé Brémond, ma tale nozione è già in germe in Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé; così come il concetto di pittura libera dal soggetto e pregna di forza espressiva dei suoi mezzi è già in gestazione in Delacroix, per il quale il colore sembra essere il fine ultimo della pittura e, per finire, nell'Impressionismo.

L'arte tende in questa fase, dunque, ad andare oltre al mero soggetto, proprio perché non è fatta per copiare la realtà. Incapace di renderla nella sua interezza essa piuttosto :

> Dans la peinture, il [l'art] s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure ; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée commune à tous les hommes[15].

[15] E. DELACROIX, *Journal 1822 - 1863*, vol.I, Paris, éd. Plon, 1960, p.17.

Il romanzo, inoltre, in questa fase, tende a focalizzarsi non più sulle azioni e le idee dei personaggi, ma anche sugli oggetti ; esso tratterà, altresì, la creazione artistica, della quale non si era mai parlato nel romanzo classico.

I procedimenti della pittura e della letteratura sono simili: ognuno ha il proprio lessico, la propria sintassi, ma ciascuna utilizza degli strumenti capaci di "suggerire" le impressioni fuggitive dell'artista. C'è un'affinità tra le diverse arti, la necessità di poter esprimere ciò che le parole da sole non possono dire. Il risultato raggiunto dall'*ekphrasis* è, dunque, paradossalmente l'opposto da quello che sostiene voler ottenere. Infatti essa ha la pretesa di illustrare attraverso le parole, allorché elimina tutti gli elementi visivi, ai quali sostituisce le parole. Anche il testo quindi tende verso l'Ideale, diventando immagine pura e assoluta. Nel XIX secolo l'*ekphrasis* in tutte le sue forme sarà l'immagine speculare della scrittura, una *mise en abyme,* procedimento usato da quasi tutti i romanzieri dell'epoca.

L'autonomia estetica va di pari passo con il riconoscimento sociale e istituzionale dell'artista: il trionfo del mito del *bohème*, i *Salons*, le gallerie private gli conferiscono un ruolo irrecusabile nella vita culturale. È pertanto in quest'epoca che gli scambi tra letteratura e pittura diventano più frequenti e senza dubbio più ricchi, in un dialogo che attiva la seduzione e la rivalità tra le due arti. Non ci si stupisce, dunque, di trovare dei pittori che scrivono e degli scrittori che dipingono o disegnano: il sogno romantico è quello di un'opera totalizzante che inglobi tutte le discipline artistiche, l'ideale di una creazione nella quale ogni arte si ispira ad un'altra.

A differenza del XVIII secolo, durante il quale la letteratura tenta di annettersi alla pittura, il Romanticismo predilige il confronto e la trasposizione

artistica: la pittura è l'altro della letteratura, l'immagine speculare. I romanzieri in questa fase e per tutto il XIX secolo prendono parte alle battaglie artistiche, sentendosi guide spirituali dei pittori continuando a concepire il loro lavoro in relazione alla pittura. Artisti e scrittori, in rottura con la società, portatori di una visione creativa in aperta opposizione all'uniformità delle produzioni sociali, si ritrovano nella stessa esaltazione della soggettività, nel culto del sogno e dell'immaginazione. La sensibilità romantica si prolunga nel Simbolismo che confermerà il dialogo tra le arti, con l'ascolto delle innumerevoli *correspondances* presenti nella natura. Il ricorso al simbolo permette di suggerire più che di descrivere, di mettere da parte la realtà materiale a profitto di una presenza vibrante. Verlaine è stato considerato un impressionista per l'interesse nei confronti delle atmosfere fluide, incerte, ed il suo rifiuto per la composizione strutturata.

Il Realismo, invece, è dettato dalla volontà di raccontare la realtà anche nei suoi aspetti più sordidi. Esso tende a smascherare tutte le mistificazioni del mondo borghese: così anche l'arte viene svuotata della sua funzione tradizionale di sublimazione, nessuna lettura metafisica, nessun messaggio da decifrare, ma pura materialità.

1.1.2 **L'*art social* e l'*art pour l'art***

Tra il 1820 e il 1830, la teoria dell'*art social* e quella dell'*art pour l'art*, partendo da principi differenti, si propongono di attribuire all'arte una utilità sociale. Ciò che è bello conduce alla moralità e al miglioramento:

> La littérature et les Beaux-Arts ne sont en quelque sorte que le langage par lequel l'homme produit au dehors et communique à ses semblables les inspirations qui sont en lui. […] les Beaux-Arts sont l'expression vive des sentiments moraux[16].

Sotto la Restaurazione e la *Monarchie de Juillet*, la pittura ridicolizza il viso o le attitudini di un determinato personaggio, diventando caricatura e satira, non più espresse per allusione, come in passato con l'allegoria, mentre la letteratura mira a deridere mode e costumi. L'arte, come espressione del sentimento della società, deve trasformarsi velocemente tanto quanto la società stessa.

La litografia permette la pubblicazione più rapida delle stampe e ben presto viene utilizzata anche per la propaganda politica. I discepoli *dell'art social* si servono dunque dell'arte come di un mezzo, di uno strumento per diffondere idee di giustizia e di morale. Indubbiamente l'arte eleva indirettamente lo spirito, ma non ha nulla a che vedere con la morale. Théophile Gautier fautore della teoria dell'*art pour l'art*, ammiratore dell'antichità e della bellezza formale, anticipando "Le Parnasse", sostiene che la bellezza quella pura ed incorruttibile risiede nelle opere dell'antichità. I pittori ricoprono un'enorme importanza nelle sue opere, i loro quadri sono spesso illustrazioni delle sue poesie. Si dedica alla critica d'arte, viene nominato redattore de *L'Artiste* nel 1856 e prepara in un certo qual senso il Simbolismo, affermando l'idea che l'arte debba suggerire la realtà, non imitarla. Si asserisce dunque l'autonomia dell'arte e i letterati frequentano assiduamente i pittori per studiarne i procedimenti creativi.

[16] L. HAUTECŒUR, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle,* cit., p.56.

1.2 **Lo *status* dell'artista**

La condizione sociale dell'artista comincia a mutare già alla fine del XVIII secolo: egli non è più l'artigiano al servizio della corte aristocratica, ma un individuo geniale, spronato dallo *Sturm und Drang,* che rivendica la libertà di una creazione autonoma e respinge la tradizione di una estetica dell'imitazione. Tradizionalmente il talento e la capacità dell'artista venivano valutate sulla base della sua capacità di tradurre in immagine il testo al quale si ispirava. Per poter formulare visivamente un soggetto, originariamente sviluppato sotto forma di narrazione, la pittura doveva necessariamente obbedire all'imperativo di chiarezza espresso dalle leggi della *mimesis*. L'artista era di conseguenza un artigiano dotato, un maestro dell'illusione, un copista la cui figura era associata a quella dell'aristocratico, suo mecenate, la cui formazione e capacità erano garantite dall'*Académie*.

Dopo il 1789, il potere cambia volto, non c'è più quel legame profondo esistente sotto l'*ancien régime* tra l'*élite* politica e quella artistica. In particolare, dopo il 1830, anno in cui la borghesia si insedia stabilmente al potere, il creativo deve ridefinire il suo ruolo sociale e stabilirlo sulla base del nuovo ceto dominante. Piuttosto che avvicinarsi alla classe borghese, egli se ne distacca, sentendola lontana da sé per la piccolezza di spirito e l'attaccamento al denaro:

> Disinterest as opposed to self-interest, nobility of spirit as opposed to baseness, generosity and daring as opposed to miserliness and

> prudence, pure art and pure love as opposed to mercenary art and mercenary love[17].

Si sviluppa, allora, il concetto di una *élite* intellettuale in lotta contro la borghesia e i suoi valori. L'artista diventa quindi un individuo al di sopra degli altri la cui visione del mondo riflette quella di una *intelligentsia* erudita[18], la cui figura progredisce intorno ai concetti di originalità e di visione. Invaghito degli ideali di libertà e indipendenza ostentati dalla Rivoluzione, si allontanerà dal tema dell'esposizione per rappresentarsi in qualità di artista autonomo.

L'affrancamento dell'individuo dalle gerarchie nobiliari determina tuttavia la perdita di punti di riferimento e un'assenza di legami che rende l'artista in qualche modo un orfano, un essere alla continua ricerca di una propria definizione, cosciente dei suoi limiti e in cerca del suo ruolo per il quale tutto diventa sicuramente possibile ma altresì irreale. La questione dell'arte prevale all'epoca sui problemi sociali e politici: essere un artista, considerato un *hors caste*, permette altresì all'individuo di restare neutrale ed estraneo di fronte ai cambiamenti politici.

La prima tappa di questa oppressione graduale e progressiva dell'artista è una sorta di tutela e patrocinio da parte dell'uomo di lettere. Gli scrittori si auto-attribuiscono il ruolo di critici, aventi la responsabilità di difendere l'artista e in qualche modo di interpretarne l'opera per farla comprendere al pubblico. Così facendo l'espressione dell'artista sarà circoscritta alla sua opera e ciò creerà frustrazione, sentimento che traspare nei personaggi dei romanzi dell'epoca

[17] P. BOURDIEU, *Artistic relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, edited by Peter Collier and Robert Lethbridge, New Haven-London, Yale University Press, 1994, p. 32.

[18] H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature : from de Scudéry to Proust*, USA, Associated University Press, 1985: «the novelists […] share an aristocratic view of the artist as a superior being whose personal vision of reality reflects the thought of a cultivated intelligentsia», p. 25.

nell'inadeguatezza e nell'incomprensione delle quali sembrano essere sempre vittime.

L'artista, confinato nella sua creazione, è condannato al silenzio dalla società e dallo stesso scrittore che sostiene condividere gli stessi ideali artistici. Nascono così nuovi conflitti tra le due categorie, narratori e pittori, entrambi aventi la presunzione di detenere la competenza ed i mezzi per raggiungere la conoscenza assoluta della Bellezza.

Nel XIX secolo la pittura si affranca dalla tutela letteraria, cessa cioè di essere elaborata a partire dalle fonti scritte, per affermare l'unicità dei suoi mezzi e delle sue finalità. Questa progressiva libertà conduce ad un crescente fascino della scrittura per i misteri della creazione artistica. La produzione erudita cerca così nei dipinti la propria fonte di ispirazione, sia nel confronto delle differenze di rappresentazione, sia per l'attrazione esercitata dall'autonomia estetica. Dalla tela affiora qualcosa che non può essere tradotto attraverso il linguaggio: la pittura afferra l'imprendibile, va al di là delle parole, riuscendo ad esprimere la parte più profonda dell'essere umano. Essa ha una funzione mediatrice perché permette allo scrittore di tradurre la sua visione del mondo, di raccontarsi indirettamente nel suo lavoro. Ciò è possibile proprio in quanto la pittura rappresenta non oggetto di studio, ma fonte di ispirazione letteraria.

L'autonomia in campo artistico ha evidentemente un impatto notevole sulle trasformazioni dello *status* sociale dell'artista, il quale vanta una conseguente libertà d'espressione che gli altri non hanno, ma così facendo entra in conflitto con la società borghese che non offre alcune prospettiva di integrazione, divenendo un escluso, un eccentrico, solitario e sofferente.

Bisogna altresì mettere in evidenza che, alla fine del XVIII secolo, in particolare nel periodo compreso tra il 1760 ed il 1770, a seguito di un aumento significativo del numero dei lettori e conseguentemente allo sviluppo di un vero e proprio mercato del libro, così come di differenti settori di finanziamento di cui potevano beneficiare gli scrittori, nonché del prestigio di cui godeva l'attività intellettuale, una quantità crescente di giovani, mossi dal desiderio di far fortuna, ebbe accesso alla carriera letteraria, aspirando ad un ruolo di primo piano nella società del tempo. Essi saranno ben presto delusi dal clientelismo, dai giochi di potere in seno al mercato dell'editoria e dagli scarsi proventi ricavati dalle pubblicazioni clandestine. Anche lo scrittore, dunque, come il fratello pittore, è un infelice, indigente ed emarginato, che risulta essere l'unico individuo ad avere accesso alla verità in un mondo corrotto ed ineguale.

Il XIX secolo, apertosi sotto il segno del Neoclassicismo, il cui modello è l'Ideale antico, si allontana dal concetto di *mimesis* e dalla bellezza fredda e precisa del disegno grazie al movimento romantico che restituisce valore e dignità ai colori. Baudelaire definisce così il sentimento romantico:

> Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. […] Pour moi le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau[19].

Egli mette poeta e pittore sullo stesso piano : non si tratta per il primo di scrivere bene o per l'artista di eseguire una pittura perfetta, ma di realizzare qualcosa « […] dans une conception analogue à la morale du siècle »[20].

[19] C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », in *Curiosités Esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990, p.103.
[20] *Ibidem*.

L'artista figurativo lotta a lungo per la sua emancipazione e la sua indipendenza *vis-à-vis* con lo scrittore. Ma allo stesso tempo il personaggio che egli interpreta all'interno del romanzo gli permette di acquisire uno *status* sociale ben definito, di interrogarsi sul suo ruolo in transizione e di rispondere ai bisogni di indipendenza dei letterati che si associano alla sua figura.

Il *Künstlerroman,* altrimenti detto *roman de l'artiste*[21]*,* si rivolgerà pian piano verso i problemi del libro e della scrittura. Per mezzo delle metamorfosi e dell'evoluzione, spesso sofferta e angosciosa dell'artista, si disegna una traiettoria paradossale verso la riscoperta della pittura, dei suoi limiti o dei suoi fallimenti, meglio ancora dell'esistenza dell'opera nella sua stessa assenza.

Il moltiplicarsi delle organizzazioni d'artista nella seconda metà del XIX secolo costituisce uno dei tratti fondamentali della società francese e uno degli indici delle modificazioni profonde della società dell'epoca. La nascita del movimento impressionista, nella fase compresa tra il dominio delle Accademie e la fase moderna, nella quale regnano le leggi del mercato e la logica del commercio, appare una sorta di dissociazione tra il dibattito estetico e la ricerca di una soluzione economica e sociale nuova. Esso rappresenta il gruppo tipo di questo periodo che ha elaborato in maniera coerente un'estetica comune in contrapposizione con le istituzioni, incapaci di evolversi in materia d'arte.

[21] Il *roman de l'artiste*, oggetto di studio e di approfondimento del capitolo successivo, erede della letteratura tedesca, nato dall'incontro tra le arti e il romanzo, nella duplice forma di riflessione critica e la tentazione di prendere in prestito dalla pittura e dalla musica i procedimenti e le tecniche, affronta il mistero del gesto creatore, il conflitto dell'artista e della materia in una nuova forma narrativa che, oltre a trattare il mondo delle arti e della critica, denuncia la deriva del sistema accademico e la corruzione del *cursus honorum* destinato, viceversa, a premiare la mediocrità e l'incompetenza.

1.3 La nascita dell'Estetica e l'evoluzione dei *Salons*

Nel XIX secolo le istituzioni artistiche passano da un sistema accademico ad un sistema più liberale e dunque più competitivo. Ciò grazie all'evoluzione del *Salon*, luogo di esposizione per eccellenza, che diede vita ad un vero e proprio genere letterario quale la critica d'arte. Esso conobbe indubbiamente i suoi più bei giorni nel periodo compreso tra l'inizio della battaglia romantica e l'epoca delle esposizioni impressionistiche, attirando delle folle enormi:

> […] il [Le Salon] a été l'objet de la même sollicitude et de la même vigilance de la part du pouvoir politique que la télévision aujourd'hui[22].

In questa fase nasce e si sviluppa il Realismo che esorta un ritorno alla pittura del reale. Parallelamente si diffonde l'Impressionismo, movimento in totale rottura con la tradizione antica. La nuova pittura rinuncia alla funzione mimetica dell'arte e mette l'accento sulla visione personale dell'artista e della creazione. Dacché l'arte, nella seconda metà del XVIII secolo, si offre agli scrittori come una causa da sposare, la sua evoluzione sembra ai loro occhi poter essere spiegata attraverso delle idee astratte. In tali circostanze nasce una classe culturale organizzata e provinciale, ma fortemente dominata dai modelli parigini, quella dei *républicains des lettres*[23], indipendente dal potere monarchico e dall'aristocrazia, al di fuori dalla cerchia di coloro che scrivevano per vivere, mossa dall'ambizione del

[22] M. THÉVOZ, *L'Académie et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 23-25.
[23] Cfr. P. CABANNE, *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIe à nos jours : destins croisés*, Paris, Ed. de L'amateur, 2002, p.9.

sapere. Essi ritenevano di poter circoscrivere l'arte a delle norme che ben presto si riveleranno in tutta la loro fragilità e nei loro molteplici equivoci.

Gérard-George Lemaire ha consacrato un volume alla storia dei *Salons*[24] e alla loro importanza nel corso del XIX secolo. Le esposizioni ufficiali, oltre che concentrare in un unico luogo l'essenza dell'attività artistica, hanno influenzato e dettato il gusto di un'epoca. È proprio per questo motivo che spesso la storia dell'arte francese si confonde quasi interamente con quella delle esposizioni.

Il *Salon*, organizzato per la prima volta da Corbet nel 1667, è il primo luogo nel quale gli artisti ancora in vita possono esporre le loro opere. Il primo *livret* conosciuto, nel quale vengono menzionati oltre centocinquanta oggetti tra quadri, sculture e oggetti d'arte, organizzato dall'*Académie royale,* risale al 1673. È qui che nasce l'opinione pubblica, altra novità di questa seconda metà del secolo, dove l'autorità passa dall'individuo al collettivo. Gli intellettuali, uomini di lettere e filosofi, ne sono i promotori e gli attori protagonisti, essi giudicano gli artisti ed influenzano l'opinione pubblica. D'altro canto offrendosi allo sguardo pubblico, non essendo più un campo riservato ad un *élite* di conoscitori né all'intimità dell'*atelier,* l'arte suscita delle reazioni e delle riflessioni dando vita ad un'innumerevole mole di pubblicazioni di tutti i tipi.

Gli artisti non vivono di buon grado l'intrusione degli intellettuali nel loro campo di competenza, essi proclamano la libertà di creare. Accettando il giudizio del pubblico, incorrono nel rischio di non essere compresi, ma al tempo stesso di vedere valorizzate le loro opere. Durante tutto il corso del XIX secolo molti scrittori si dedicano alla difficile condizione dell'artista innovatore, instaurando indubbiamente un parallelo tra le proprie difficoltà e quelle dei pittori. L'artista

[24] G.-G. LEMAIRE, *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, éd. Henri Veyrier, 1986.

appare così quale personaggio di numerose novelle e romanzi, costituendo l'oggetto principale di molte opere appartenenti ai più grandi scrittori dell'epoca. Mentre questi ultimi devono lottare contro i loro editori per promuovere i loro scritti, gli artisti si trovano obbligati a dover esporre ai *Salons* ufficiali, scegliendo se conformarsi alle regole oppure no. L'interrogativo sul ruolo dell'artista trova la sua eco in letteratura. Ritroviamo nelle opere degli autori presi in esame dei rappresentanti dei due diversi tipi d'artista, creatore o copista: Frenhofer e Pierre Grassou in Balzac, Coriolis e i copisti nei Goncourt e Claude e Chaîne in Zola. Per gli artisti dell'epoca, l'integrazione all'interno delle strutture ufficiali era molto importante e ciò spiega il fatto che esse fossero al centro di un certo numero di romanzi consacrati all'arte: *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt (1866*), L'Œuvre* (1886) di E. Zola, *Grave imprudence* (1880) di P.Burty o *Pierre Grassou* (1839) di Balzac.

La nascita dei teorici dell'arte coincide con la nascita e lo sviluppo del *negoce* e del mercato dell'arte che si articola per l'appunto intorno al *Salon*, annuale o biennale, e alle esposizioni universali controllate e dirette dallo Stato. Queste organizzazioni ufficiali sanzionano con il rifiuto o l'accettazione il valore delle opere presentate esponendole per i potenziali compratori:

> À l'exposition vous serez vu, sur les quarante mille qui, je suppose, visitent l'exposition, par cinquante marchands, amateurs, critiques qui n'iraient jamais vous chercher et vous trouver ailleurs. […] Je vous engage à exposer ; il faut arriver à faire du bruit, à braver et à attirer la critique, à se mettre en face du grand public. Vous ne pourrez arriver à tout cela qu'au Salon[25].

[25] *Lettre de Duret à Pissarro*, 15 febbraio 1874, in J. REWALD, *Histoire de l'Impressionnisme*, (4e éd., New York, 1973), trad. fr. ALBIN Michel, 1955, rééd. 1965 et 1986, pp. 198-199.

Il valore dell'immagine, in questo periodo, cambia, le illustrazioni non sono più esclusiva di un determinato ceto, ma entrano a far parte della vita quotidiana di tutti gli strati sociali. Il concetto di *Salon,* sviluppatosi dopo la creazione, nel 1648, dell'Accademia di pittura e scultura, è in origine una creazione di Louis XIV il quale stabilisce che i membri dell'*Académie Royale* debbano presentare pubblicamente le loro opere. Esso assume il suo nome dall'abitudine presa all'epoca di Louis XV, intorno al 1725, di esporre nella sala quadrata del Louvre. La manifestazione era inizialmente aperta solo ai membri dell'Accademia e ai professori, ma la Rivoluzione francese abolisce tale privilegio aprendo le porte a tutti gli artisti francesi e stranieri, senza distinzione, desiderosi di farsi conoscere.

Il *Salon,* e di conseguenza l'interesse per la creazione artistica, prende impulso a partire dal 1667 con un ritmo biennale, poi dal 1737, si comincia ad organizzarlo con cadenza annuale. Questa novità è ben presto seguita dall'apparizione della critica d'arte, i cui primi esponenti si fanno subito notare per i loro attacchi sferrati contro la pittura contemporanea giudicata frivola e superficiale. Sulla scia del discorso critico emerge l'idea di un valore economico dell'arte, in una fase in cui la società diventa industriale ed industrializzata. Il catalogo delle opere esposte viene chiamato *livret* per il suo formato, a cui si aggiungono i libelli e i *pamphlets* non ufficiali che contribuiscono allo sviluppo di una critica d'arte alternativa a quella degli organizzatori della mostra stessa.

Nel 1791, l'assemblea nazionale sopprime le accademie e apre l'esposizione a tutti. Nel 1798, di fronte alla grande mole di pittori e di opere, viene creata, malgrado le proteste, una cerchia di giurati, composta da accademici, artisti che

avevano già esposto ed ottenuto un riconoscimento artistico e da personalità designate dal Ministero degli Interni. La giuria sarà abolita al momento della rivoluzione del 1848 ma reintegrata l'anno seguente. L'istituzione dei *Salons* è centrale per le arti figurative perché costituisce un fondamentale banco di prova per la carriera degli artisti e insieme per la critica d'arte.

Il *Salon* vede ben presto la sua fama ed il suo prestigio messe a repentaglio in seguito al cambiamento del mercato e all'enorme afflusso di opere e di artisti. Sovraccarico in quantità e incapace di selezionare e valutare tutti i lavori presentati, esso viene duramente attaccato sia per le sue insufficienti capacità di esposizione che per il suo sommo conformismo. La contestazione non riesce, malgrado tutto, a produrre un sistema di sostituzione realmente soddisfacente che si occupasse di esporre i dipinti rigettati dal *jury*: nonostante l'apertura del *Salon des Refusés,* autorizzato nel 1863 dall'Imperatore, sia stata accolta con estremo entusiasmo da critici e romanzieri, esso non rappresenta un'esposizione in grado di attribuire, alla stregua di quella ufficialmente ammessa, un riconoscimento artistico vero e proprio per coloro i quali non trovano il loro spazio nel mondo ufficiale delle *Beaux-Arts*. Nel 1874 il gruppo degli impressionisti esporrà qui le loro opere, affermando l'esistenza della corrente realista rigettata dall'istituzione ufficiale[26].

La scena inerente il *Salon* è stata descritta da Zola con minuzia di particolari. Egli l'ha rappresentato come un luogo formicolante di snob e critici che si distinguevano per i loro atteggiamenti e il loro abbigliamento e non per la loro capacità di giudizio. Il pubblico conta più che l'artista o la sua opera.

[26] Cfr. J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* cit.

All'epoca era di fondamentale importanza per un artista esporre al *Salon,* sia per ragioni prevalentemente economiche, sia per avere maggiore visibilità. Tale sistema era aspramente criticato da pittori e scrittori. A tal proposito Balzac scrive:

> Les rois leur [aux artistes] jettent des croix, des rubans, hochets dont la valeur baisse tous les jours […]. Quant à l'argent, jamais les arts n'en ont moins obtenu du gouvernement[27].

Questa opposizione durerà per tutto il secolo, Mauclair ne *La Ville Lumière* (1904) dice del *Salon*:

> On vient y porter son travail, le soumettre au jugement ironique et hâtif d'une petite société qui s'arroge le droit de faire et défaire les gloires […] une troupe d'audacieux, épars dans le monde, les jurys, les salonnets […] s'arrogent avec tapage la prétention de représenter l'art[28].

Ciononostante, i pittori reali continuano a concepirlo come l'unica strada da intraprendere per la loro consacrazione artistica. Le opere di Cézanne, rifiutate dal 1864 al 1882, furono esposte solo grazie all'aiuto dell'amico Guillaumet, facente parte della giuria. Anche Manet provò a presentare i suoi dipinti, ma la sua notorietà deriva dall'opera *Déjeuner sur l'herbe,* rifiutata nel 1863.

L'importanza di questa vetrina è evidente nei romanzi del XIX secolo che trattano il tema dell'arte. In *Manette Salomon* e ne *L'Œuvre,* il sistema dei *Salons* è abbondantemente descritto, in particolare nell'opera di Zola viene messo in scena

[27] H. de BALZAC, « Des artistes », *La Silhouette* (1830) successivamente ripreso ne *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, pp.12-13.

[28] Cit. in J. NEWTON, «The Atelier Novel*:* Painters as Fictions*»*, *Impressions of French Modernity: Art and literature in France 1850-1900*, Manchester, ed. by Richard Hobbs, Manchester University Press, 1998, p.179.

anche il *Salon des Refusés.* Claude Lantier infatti avrà lo stesso destino di Cézanne: dopo essere stato più volte respinto, avrà la possibilità di esporre la tela intitolata *L'Enfant Mort*, solo grazie a Fagerolles, facente parte della giuria.

Il *cursum honorum* è presentato nel 'roman du peintre'come il tratto più evidente della mancanza di valore artistico e di originalità. I giurati del *Salon* erano i veterani e le personalità più in vista dell'Accademia. Inoltre la moltitudine di articoli e di *pamphlets* che si proponevano di aiutare il pubblico nell'interpretazione, il più delle volte si limitavano a decifrare le opere d'arte, cioè a leggere le creazioni artistiche come si faceva con un testo. In tutte le opere che trattano il tema dell'alienazione dell'artista in rapporto al mondo artistico ch'essi tentano di conquistare, troviamo due aspetti principali: da una parte la folla che frequenta i *Salons* e il *Salon des Refusés*, un pubblico profano ed incolto di artisti, critici, mercanti d'arte, spesso descritto ironicamente o con antipatia, aspetto che rivela altresì le opinioni personali dell'autore in materia d'arte. Spesso la tecnica usata dai Goncourt e dallo stesso Zola, da Burty o da Duranty (*La Simple Vie du peintre Louis Martin* del 1872), che consisteva nel dipingere la folla come una massa compatta della quale solo alcuni aspetti venivano messi in rilievo, parti del corpo o un certo tipo di sorriso, rafforzano l'impatto emozionale e fisico dell'ostilità della folla. Zola utilizza spesso delle immagini bellicose per rendere meglio la lotta del giovane artista contro le istituzioni:

> […] on se sentait là dans une bataille, et une bataille gaie, livrée de verve, quand le petit jour naît, que les clairons sonnent, que l'on marche à l'ennemi avec la certitude de le battre avant le coucher du soleil[29].

[29] E. ZOLA, *L'Œuvre,* Paris, Charpentier G. et C. éditeurs, 1886, p.159.

L'altro aspetto riguarda le critiche mosse sulle opere esposte. L'artista moderno ed ambizioso entra in conflitto con l'arte codificata dalle accademie; Claude Lantier al *Salon des Refusés* paragona la nuova arte ad una :

> […] fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrant, et les murs riaient de cette matinée de printemps![30]

Descrivendo le sfide lanciate dalla *bohème* ai valori borghesi, gli scrittori dipingono ugualmente una parte delle loro difficoltà e dimostrano che qualunque sia la disciplina l'artista deve far fronte alle stesse problematiche.

Nel sistema estremamente gerarchico della seconda metà del XIX secolo, l'affermazione della carriera di un artista passa dall'ottenimento di una serie di riconoscimenti attribuiti dai giurati, che attirava l'attenzione dei critici e dei potenziali acquirenti. All'irregolarità della carriera corrisponde la rappresentazione di un personaggio tipo: il mediocre, preferibilmente celebrato e affermato, come Garnotelle in *Manette Salomon,* Fagerolles ne *L'Œuvre* o Pierre Grassou nell'omonimo romanzo balzacchiano. Essi incarnano al meglio le ambizioni di una scuola che rifiuta qualunque forma di originalità e audacia artistica. Ciò vuol dire che la riuscita al concorso indica l'impersonalità e l'inettitudine del concorrente premiato. È per questo che i critici, benché non siano mai teneri nei confronti dell'Accademia, si accordano con essa per esigere che ogni dipinto o opera d'arte abbia una forma ed un contenuto facili da verbalizzare e da analizzare. Quel "je ne sais quoi*"* di un artista e della sua creazione, che sfugge spesso alla comprensione e

[30] *Ibidem*, p.166.

che certamente il linguaggio non riesce a tradurre, ha raramente una buona stampa, mentre la mediocrità risulta essere sempre ricompensata, incarnando al meglio le ambizioni dell'accademismo per la sua totale rinuncia all'espressione personale.

1.4 La nascita della critica d'arte

Nelle relazioni feconde, ma difficili, che si instaurano tra pittura e letteratura e che sconvolgono il tradizionale principio oraziano, il ruolo essenziale è svolto dalla mediazione offerta dalla critica d'arte, che può essere considerata come un nuovo genere di corrispondenza tra le due pratiche artistiche. La critica costituisce il migliore punto di equilibrio nel dialogo tra letteratura e pittura. Lo scrittore illustra il quadro attraverso il testo, ma assoggetta quest'ultimo agli imperativi estetici che lo rendono autonomo in rapporto alla sua fonte.

Nel XIX secolo scrivere sulla pittura permette di elaborare una riflessione sulla pratica letteraria. Uno scrittore che prende le difese di un artista sconosciuto e privo di fama, si proponeva di esserne il profeta. Con la modernità, che ha condotto all'autonomia effettiva delle arti ed in particolare all'esclusione in pittura dell'ascendente letterario, il principio dell'*Ut pictura poesis* non viene osservato per invertirne i rapporti gerarchici:

> […] le texte (de fiction) ne parle pas sur/à propos de l'image. Il parle à partir, donc *à distance*, de l'image […] Car pour que l'image puisse générer un texte de fiction, il faut qu'elle soit première, c'est-à-dire pensée, pensable même en dehors de toute référence textuelle (mythologique, historique ou biblique)[31].

L'apporto critico degli scrittori, che commentano i dipinti e si mettono a servizio della pittura, tentando di portare a conoscenza del pubblico l'universo pittorico, porterà ad un maggiore avvicinamento tra le due discipline. La pittura,

[31] P. MOURIER-CASILE, D. MONCOND'HUI, Introduction aux Actes du colloque, *L'Image génératrice de textes de fiction*, Université de Poitiers, éd. La Licorne, 1996, pp. 4-8.

fonte di ispirazione letteraria, offre delle ottime possibilità di mediazione critica, rivela le numerose analogie nella concezione del lavoro di creazione e stimola un dialogo che altrimenti non sarebbe possibile.

Durante tutto il XIX secolo, la pittura esce poco a poco dai *Salons* per entrare nella vita quotidiana, allorché l'arte si distacca dalle riviste e dai discorsi teorici invadendo il romanzo. Lethève[32] sostiene che, alla fine dell'Ottocento, l'artista si avvicina molto di più al pubblico, sia nella borghesia che negli strati popolari. Il nuovo mercato implica una importanza progressiva della critica d'arte in qualità di guida dei gusti del mondo borghese. Se il pittore vuol vendere e far apprezzare le sue opere, il *Salon* è l'unica via possibile. Sarà il ruolo del critico ad attribuirgli il genio che lo consacrerà come artista vero e proprio.

Tuttavia durante il XVIII e soprattutto il XIX secolo, la nascita della critica d'arte in quanto genere letterario, è all'origine di una polemica, come attesta il termine dispregiativo di *charlatan*[33], utilizzato per designare il critico degli anni '80 del Settecento. Il critico d'arte emerge nella vita culturale della Francia come una figura sempre più in vista, un mediatore di idee ed opinioni che determinavano la fortuna di artisti e scrittori. Tuttavia, interponendosi tra l'artista ed il pubblico, egli ne corrompeva il gusto, le preferenze con il proprio giudizio tendenzioso, rappresentando così, oltre che un personaggio totalmente incolto ed ignorante in materia d'arte, anche un ostacolo all'innovazione artistica, imponendo la propria preferenza ad un lettorato essenzialmente passivo[34].

---

[32] Cfr. J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle,* Paris, Hachette, 1968.
[33] Cfr. F. FERRAN, «´Une Médecine dont rien ne saurait corriger l'amertume...´: portrait du critique d'art en charlatan dans les années 1780 », *Écrire la peinture*, textes réunis et présentés par P. DELAVEAU, Paris, Éditions universitaires, avril 1991, pp.39-54.
[34] « Le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité!». D. DIDEROT , « Salon de 1763 », in *Salon*, Oxford, éd. Jean Seznec et Jen Aldhémar, The Clarendon Press, vol.I, 1957-1967, p.209. Frase apparentemente paradossale, scritta da colui che è stato considerato l'inventore del genere, ma che

Il pubblico francese è da sempre abituato a cercare un'idea nelle opere d'arte: nel Medioevo vi trova dei precetti religiosi, durante la Rivoluzione la caricatura ne difende i diritti contro il governo; cattolici e borghesi sotto la Restaurazione proclamano l'utilità e la moralità dell'arte. I critici, che, sovente, altro non sono che dei letterati che poco capiscono in materia d'arte e ignorano del tutto la professione, poco sensibili ai colori, alle bellezze della forma, non arrivano a scorgere altro rispetto a ciò che è riprodotto sulla tela.

Nel corso degli ultimi due decenni del XIX secolo vi è una enorme contestazione di natura politica circa l'intervento dello Stato in materia d'arte e circa la gestione dei concorsi e dei riconoscimenti, il reclutamento degli allievi e degli insegnanti: Alphonse Germain presenta gli allievi come «animaux à concours»[35], privi di personalità e disposti a piegarsi alle esigenze dei maestri e delle giurie pur di vincere. In realtà molti contestano l'esistenza stessa di una Scuola, incompatibile con la stessa nozione di arte: il vero artista è un solitario, che non è mai stato allievo di alcuno, né maestro di chicchessia. L'arte è un dono che non può essere insegnato né appreso.

L'*ekphrasis,* descrizione di dipinti o di oggetti d'arte reali o fittizi, è all'origine della critica d'arte poiché ha apportato una luce nuova sul personaggio dell'artista e sulla sua opera, dando delle indicazioni inestimabili e situandolo nel panorama più ampio della storia dell'arte, offrendo la possibilità di molteplici punti di vista. Proprio perché risulta essere il frutto dell'appropriazione, attraverso il linguaggio, di un'opera pittorica, l'*ekphrasis* costituisce il vettore privilegiato nell'analisi delle relazioni tra letteratura e pittura, in particolare essa permette di far

sottolinea la posizione marginale della critica del tutto estranea alla creazione.
[35] A. GERMAIN, « Ceux de l'Ecole », *Entretiens politiques et littéraires,* t.I, n.19, octobre 1891, p.136.

penetrare all'interno dei romanzi gli interrogativi estetici condivisi dalle due pratiche artistiche. Nella misura in cui spesso gli scrittori esercitano congiuntamente l'attività di romanzieri e di critici, molte *ekphrasis* fanno direttamente riferimento ad opere d'arte esistenti.

La critica d'arte costituisce un trampolino verso il mondo delle lettere e conoscerà una popolarità progressiva per tutto il XIX secolo. Nella rete di interessi che circondava i *Salons*, la posizione del critico in fondo è solo accessoria, ma in termini pratici il suo intervento ricopre un'importanza cruciale. Bisogna sottolineare che, tra il 1828 ed il 1841, il numero di quotidiani a Parigi raddoppia[36], anche se l'attività editoriale resta precaria e sempre più competitiva. La critica nasce, in un certo senso, come forma elaborata e specializzata di giornalismo, elevato a dibattito intellettuale. L'opinione critica occupa un posto eminente sulla stampa dell'epoca per tutta la durata del *Salon*, contribuendo a legittimare lo *status* dell'evento come il più importante della vita culturale del Paese. Gli scrittori che alimentano questo settore non erano giornalisti nel senso moderno, alcuni erano lavoratori indipendenti, altri utilizzavano la stampa per implementare gli scarsi proventi della loro attività letteraria. Sembra allora coerente considerare i *romans d'art* una forma di critica d'arte impegnata e molto personale nei quali l'autore esprime una opinione sulle arti.

Sembra legittimo chiedersi quale sia il motivo per il quale molti scrittori dell'epoca si siano dedicati alla critica d'arte. L'esercizio della critica innanzitutto si impone come una necessità per i principali animatori dei periodici letterari,

[36] Su tale questione ricordiamo in particolare D. RADER, *The Journalist and the July Revolution in France*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.

inoltre essa come già detto rappresenta un modo per accedere alla carriera letteraria, una realtà socio-economica, che corrisponde al bisogno di riconoscimento pubblico.

1.4.1 Diderot e l'*Ut pictura poesis*

La nascita della critica d'arte, che rappresenta il passaggio dalla teoria alla pratica, si deve a Diderot, del quale Baudelaire ha ripreso e specificato il concetto, che apre la strada ad un nuovo genere letterario con i *comptes rendus*[37] dei dipinti visti nei *Salons* (1759-1781)[38], attestandosi in tal modo ufficialmente come primo critico d'arte francese[39], insieme a Jean-Baptiste Dubos, detto abbé Du Bos e Étienne La Font de Saint-Yenne.

L'insieme costituito dai primi *Salons* di Diderot e gli *Essais sur la peinture* appare come una novità radicale nel quadro letterario del XVIII secolo, elevando la critica d'arte a rango di forma di scrittura nobile ed inedita. Malgrado i suoi testi non costituiscano un'opera di finzione, a partire da Diderot, lo scrittore diventa l'interprete dei pittori. Egli, uno tra gli scrittori più vicini agli artisti, presenta numerose *ekphrasis* sotto forma di narrazione, sfruttando in tal senso il denominatore comune tra le due discipline: nella gerarchia dei generi, instauratasi dal Rinascimento in poi, i quadri che rappresentano un racconto, evocano una scena religiosa, mitologica o storica, acquisiscono notevole prestigio.

[37] D. DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris, Buisson, 1795.
[38] Dal 1759 Diderot collabora alla *Correspondance littéraire philosophique et critique*, rivista manoscritta inviata ad una ristrettissima *élite* in tutta Europa, di Friedrich Melchior Grimm, barone e scrittore tedesco (1723-1807), sostenitore della musica operistica italiana, attivo nella vita musicale parigina, al quale Diderot invia sotto forma epistolare i suoi scritti estetici.
[39] I *Salons* furono oggetto di commenti ne *Le Mercure galant* creato nel 1672, in seguito ribattezzato *Mercure de France*.

Nelle sue riflessioni, condotte dinnanzi alle opere d'arte ammirate in particolare nel *Salon* del 1765, che gli fa riscoprire Chardin, Diderot comprende profondamente che nella pittura vi è qualcosa che sfugge a qualunque forma di verbalizzazione. Senza tuttavia mettere in discussione l'inattaccabile, fino ad allora, supremazia della parola, egli prende coscienza dei limiti del linguaggio che può semplicemente evocare, fare allusione, mentre la pittura riproduce in forme e colori la natura e l'essenza delle cose. Il contenuto critico dei suoi scritti è molto labile, le sue idee non brillano per originalità, malgrado abbia numerose conoscenze in materia d'arte e sia assiduo frequentatore di *atelier* e di *café.* Per questo motivo egli non può essere annoverato tra i critici d'arte, ma resta comunque uno dei più importanti rappresentanti nel settore, in quanto ha avuto il merito di aver riprodotto l'immagine speculare di una società, con i suoi dubbi e i suoi interrogativi.

Una pittura che entra in concorrenza non più con il poema ma con la vita stessa rischia però di andare al di là dell'arte stessa, di dissolversi e di auto-distruggersi, nell'assurdo sogno di fare sorgere dalla tela una creatura vivente, come ne le *Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac. La straordinarietà di Diderot è stata proprio quella di aver individuato ciò che minaccia la pittura, solo la letteratura può allontanarla da tale tentazione: la scrittura salvaguarda il rischio di dissoluzione dell'opera d'arte. Diderot come molti altri scrittori non ama la pittura in sé ma la teatralità, lo spettacolo: il pittore deve emozionarlo, toccarlo nel profondo.

1.4.2 La critica d'arte nel XIX secolo

La seconda metà del XIX secolo appare come l'età d'oro della critica pittorica, fenomeno rimasto a lungo ai margini della produzione scritta. Il suo sviluppo è dovuto in buona parte all'emancipazione delle Belle arti che ha favorito la comparsa di un nuovo discorso libero da qualunque impronta letteraria, un nuovo genere dunque. La critica si impone ebbene come opera necessaria all'interpretazione e al chiarimento, nonché di denuncia del sistema delle Belle arti, questione estremamente d'attualità all'epoca, soprattutto in seguito all'apertura del *Salon des Refusés* nuovo regime di distribuzione, parallelo e concorrente a quello ufficiale. A tutto ciò si deve altresì aggiungere il fallimento delle istituzioni ufficiali, incapaci di gestire l'enorme afflusso di opere sul mercato e inefficaci nel giudicarne l'importanza.

Nel *Petit Larousse de la peinture*, Philippe Junod distingue due accezioni del termine «critique d'art»: da un lato designa un genere letterario specifico apparso nel XVIII secolo con i *Salons* di Diderot ; dall'altro assume un senso più ampio che si applica a qualunque forma di commento su un'opera d'arte del presente e del passato e che può comprendere anche altri generi artistici[40]. In quest'ultima accezione si può parlare di letteratura d'arte, nella quale si annovera 'le roman du peintre'.

In *Mise au point théorique et méthodologique*, a proposito della relazione tra arte e letteratura nel XIX secolo, Jean-Paul Bouillon indica una lista di categorie:

[40] P. JUNOD, « Critique d'art », in *Petit Larousse de la peinture*, vol.I, Paris, Larousse, 1979, pp.405-440.

> [...] l'article de la presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geoffroy), le compte rendu d'exposition (les *Salons*), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirabeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbet ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, [...] la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne) [...][41].

Il critico d'arte proclama la sua autorevolezza in qualità di mediatore tra l'artista ed il pubblico, pertanto il suo intervento ricopre una funzione decisiva; viceversa nella realtà e nella rete degli interessi che ruotano intorno ai *Salons,* la sua posizione è alquanto accessoria. Il dibattito si situa in un contesto meramente ideologico come afferma Pontus Grate[42] e ciò porta inevitabilmente i critici ad occuparsi più delle elucubrazioni intellettuali che dei problemi specifici della creazione.

Esiste uno studio ampio sulla critica d'arte così come molteplici definizioni, tra le tante Lionello Venturi in *Histoire de la critique d'art* l'ha qualificata come «[…] tout commentaire sur une œuvre d'art présente ou passée »[43], ma nel caso specifico ingloberebbe numerosi altri generi. Non si può cogliere in tali condizioni la differenza tra critica ed estetica, storia dell'arte e qualunque forma di riflessione sull'arte, che implicano sempre un giudizio di valore, una presa di posizione.

Il genere è allora relativamente nuovo, collocandosi essenzialmente nel XIX secolo. Abbiamo già citato i *comptes-rendus* che appaiono spesso nei quotidiani e

[41] J.- P. BOUILLON, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France,* novembre-dicembre 1980, pp.880-889.
[42] Cfr. P. GRATE, « Art, idéologie et politique dans la critique d'art », *Romantisme*, n.71, vol. 21, 1991, pp.31-38.
[43] L. VENTURI, *History of Art Criticism*, E. P. Button and Co., New York, 1936, trad. française, Paris, Flammarion, 1969.

nelle riviste di settore, che fanno evidentemente parte della letteratura d'arte, grazie alla libertà di stampa ed ai progressi in campo tipografico che permettono un importante sviluppo delle riviste illustrate. In seguito a questi nuovi mezzi di diffusione la letteratura diventa più accessibile ad una massa di lettori sempre più consistente, ed i letterati riescono a vivere dei loro proventi, trasformando la scrittura in una professione a tutti gli effetti. L'inclusione della critica all'interno della produzione letteraria appare essere sinonimo di modernità: dando nuovo slancio e rinnovamento al romanzo.

L'origine della critica in quanto genere è stata determinata, in parte, dalla trasformazione del mercato dell'arte in attività commerciale[44], causa primaria della rovina dell'arte stessa. Nel 1855 Maxime Du Camp nel suo reso conto sull'*Exposition Universelle* constatava con rammarico che :

> [...] il y a beaucoup d'ouvriers habiles et peu d'artistes : l'art devait fleurir dans un temple et c'est dans une boutique qu'il végète[45].

Benché il mercantilismo si proclami estremamente pericoloso, per la sua tendenza a reprimere il vero talento e le voci particolarmente originali perché non sempre si rivelavano essere redditizie, tale sistema tuttavia consente agli artisti di sussistere malgrado l'ostracismo dei *Salons* ufficiali.

L'artista stesso è un mercante e l'oggetto d'arte acquisisce valore di merce nella società di scambio del XIX secolo: la figura intermediaria del critico che elabora un giudizio, una valutazione estetica e soprattutto una stima monetaria,

[44] Lo stesso Courbet sosteneva con rammarico : « L'artiste est marchand aussi», in P. COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis,* Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1941, p.26.
[45] M. DU CAMP, *Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855, Peinture. Sculpture*, Paris, 1855, p.12.

appare dunque essere necessaria. La considerazione economica diviene, all'epoca, sostanziale, dato che entra sul mercato una nuova categoria di compratore, il borghese, che non appartiene all'*élite* tradizionale e il discorso critico assume tratti e toni polemici:

> La faillite du *cursum honorum* impose ainsi, des Goncourt à Jourdain en passant par Zola, une double représentation, de l'Ecole des beaux-arts comme chiourme et du bon élève comme médiocre[46].

L'artista del XIX secolo, la cui preparazione è garantita dall'Accademia, nel passato, in questa fase storica, invaghito di emancipazione, tenta di allontanarsi dalle istituzioni ufficiali per acquisire la sua indipendenza; di contro il mediocre, in cerca di gratificazione economica e visibilità sociale, persegue il cammino ordinario dei *Salons*[47], come narrato da Honoré de Balzac, che esprime una feroce disapprovazione nei confronti dei critici d'arte, in particolar modo, nel suo romanzo *Pierre Grassou* del 1839 nel quale è evidente una riflessione sui rapporti tra la borghesia e la pittura, il relativismo dell'arte e l'assenza di una preselezione al *Salon.* Il protagonista dell'omonima novella, cosciente della propria mediocrità, riesce a farsi strada nel mondo dell'arte grazie anche all'aiuto di un mercante, Elias Magus, che gli fa credere di essere divenuto improvvisamente talentuoso. Malgrado un buon matrimonio ed i suoi innumerevoli successi, egli sarà sempre un *raté*, un infelice, come i veri artisti, ma per ragioni del tutto differenti.

---

[46] M.- F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2000, p.74. Il corsivo è dell'autrice.

[47] «Chaque fois que j'apprends qu'un artiste que j'aime, qu'un écrivain que j'admire viennent d'être décorés, j'éprouve un sentiment pénible, et je me dit aussitôt: Quel dommage!», O. MIRBEAU, « Le chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 janvier 1888.

1.5 L'importanza di Théophile Gautier: le trasposizioni d'arte

Théophile Gautier fu un grande critico d'arte, incensato, benvoluto ed estremamente apprezzato dai contemporanei, ma tale etichetta non gli è sopravvissuta e, ai giorni nostri, egli viene ricordato esclusivamente come il grande poeta che fu. Dal 1831 al 1872 egli prende parte ad una trentina di *Salons*, visita innumerevoli collezioni regali in tutta Europa; collabora, inoltre, con un numero incredibile di riviste e giornali ed altrettanti artisti. Prima di optare per la letteratura e la poesia, egli stesso è pittore. Frequenta a 18 anni, nel 1829, l'*atelier* di un mediocre allievo di David e Regnault, Louis-Édouard Rioult, ma l'incontro con Victor Hugo e con le sue prese di posizione tumultuose esercitano un'influenza enorme sulla sua vocazione letteraria. I suoi esordi da artista tuttavia lo segnano profondamente. Ammiratore fervente dell'Antichità e della bellezza formale, egli prova per il Classicismo una vera ammirazione.

Promotore della teoria dell'*art pour l'art,* Gautier è senza dubbio l'inventore del *roman pictural.* Nelle sue opere, molteplici sono i riferimenti iconografici e l'adozione di un lessico inerente l'evocazione della materia e dei colori. Egli introduce il *picturalisme* fin nella creazione dei personaggi, equiparati a dipinti o a sculture. La sua passione per l'arte, la dimestichezza con i musei, il sogno di un ideale di bellezza, l'amore impossibile per un'opera d'arte o per una donna immortalata su una tela o su una *tapisserie* , sono temi frequenti nella sua opera. L'eroe di *Omphale* (1834) osserva una dama che esce fuori da un antico arazzo e gli tiene compagnia per tutta la notte; Tiburce, protagonista de *La Toison d'or* presenta un estimatore d'arte innamorato del personaggio di un quadro.

Gautier rappresenta tuttavia un caso a parte in ciò che concerne la categoria di narrazioni prese in analisi. In effetti, per il dedicatario delle *Fleur du mal,* la verità del romanzo risiede nel suo *travestissement* sotto forma di modello pittorico, concretizzando in tal modo la sua vera natura di opera d'arte. I romanzi della seconda metà del secolo riprendono in parte la formula proposta da Gautier, ma tendono a trascurare spesso la *fiction* per privilegiare la scrittura.

Il tema della donna che si trasforma in opera d'arte è un *leitmotiv* nella sua produzione: infondere la vita come Pigmalione, ma attraverso una trasformazione diversa per la quale l'arte converte la vita in oggetto artistico. Pigmalione rincorreva l'amore, i protagonisti di Gautier cercano un Ideale di Bellezza concretizzato in una donna. Quando i personaggi non sono statue o rappresentazioni di quadri o di arazzi, essi sono sempre paragonati a opere d'arte. Ma dato che le incantevoli forme femminili non riescono ad eternare la bellezza esse sono sovente ridotte in cenere (*La Morte amoureuse*) o frantumate in mille pezzi (*La cafetière*)*:* solo l'arte è in grado di rendere immortale la bellezza.

Non è dunque la figura dipinta o la scultura a dover vivere, ma la donna in carne ed ossa a doversi trasformare in oggetto d'arte, solo così ella può custodire la sua bellezza per sempre. Annie Ubersfeld afferma a tal proposito:

> L'amour des femmes, et même l'Aphrodite populaire, passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de l'objet d'art en objet d'amour – d'amour concret, physique. Minéralisation de la chair, animation de l'objet d'art, ce double mouvement nourrit jusqu'au dernier jour l'écriture de Gautier[48].

[48] A. UBERSFELD, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion »*, Romantisme*, n.66, vol. 19, 1989, p.51.

La donna-statua riunisce in sé arte, bellezza e morte, come sottolinea Annie Ubersfeld nella sua riflessione su questa *liason* tra l'immagine femminile e il freddo pallore del marmo:

> C'est le même mouvement, et il est difficile de dire si la statue est médiatrice entre la morte et le vivant ou si c'est la mort qui est médiatrice entre l'art et la vie. Un nœud extraordinairement serré unit la femme, la Mort, la statue. Un étrange poème intitulé «Coquetterie posthume » et inspiré par Marie Mattéi, imagine la femme aimée, sur son lit de mort, immobile et fardée : l'art, la mort, le desir[49].

Il legame tra la morte e l'arte sussiste grazie al loro potere di perpetuare la perfezione: tutti i protagonisti delle narrazioni di Gautier muoiono giovani e belli, assumendo così le sembianze e le caratteristiche proprie di una scultura. La bellezza femminile è pertanto metafora di morte poiché essa sfiorisce velocemente: solo l'esaltazione della bellezza riesce a celare questa terribile realtà.

La maggior parte dei personaggi maschili d'altro canto nutrono una forte passione per l'arte malgrado essi non siano artisti, ma solo estimatori, nessun pittore o scultore. Occupano dunque la posizione dell'osservatore grazie alla quale lo scrittore può realizzare dei 'tableaux textuels', riuscendo a fare del romanzo un'opera d'arte, così come afferma lo stesso Gautier in un commento ad Ernest Feydeau su *Le Capitaine Fracasse* (1863):

[49] *Ibidem*, p.54.

> C'est une œuvre purement plastique objective, comme diraient les Allemands. C'est précisément pour ces causes, dirai-je à mon tour, que c'est un chef d'œuvre[50].

La salvaguardia della bellezza grazie alla morte, la bellezza della personificazione della morte stessa, cristallizzata come una donna estremamente desiderabile, dissimula la paura della bruttura, del nulla e della distruzione.

L'ambizione del romanzo e altresì del romanziere, riprodurre gli effetti della pittura ed avere la stessa immediatezza di quest'ultima, si scontra necessariamente con l'amara delusione di non essere in grado di dire l'indicibile e con un forte sentimento di inferiorità della scrittura:

> S'il y avait des mots pour rendre ce que je sens, je te ferais une description de cinquante pages; mais les langue ont été faites par je ne sais quel goujats qui n'avaient jamais regardé avec attention les dos ou le sein d'une femme, et l'on n'a pas la moitié des termes les plus indispensables[51].

Il merito che si deve in particolar modo a Gautier al di là della *picturalisation*[52] della narrazione e della struttura del romanzo, è l'invenzione di personaggi che incarnano la dimensione artistica dell'opera: l'artista-esteta e l'androgino, espressione simbolica per eccellenza del travestimento e delle metamorfosi dell'arte.

---

[50] E. FEYDEAU, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Paris, Plon, 1874, pp.213-214.
[51] T. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.264.
[52] *Écrire la peinture — entre XVIIIe et XIXe siècles, «* Avant-propos », études réunies et présentés par Pascale Auraix-Jonchière (colloque de Clermont-Ferrand, 2001), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p.15.

1.6 L'*écriture picturale*

Durante tutto il XIX secolo si assiste ad una crisi della nozione di rappresentazione e alla nascita di una nuova concezione estetica che vuol fare dell'arte un'attività specialistica, non avente più alcun legame con la realtà. Questo scarto tra l'ispirazione pittorica e la pratica letteraria sembra riassorbirsi quando la pittura diventa per lo scrittore modello letterario, parte del suo stesso stile: l'autore scrive come se stesse dipingendo, mira all'effetto simultaneo di un quadro riprodotto per mezzo delle parole. L'artista si illude di essere un individuo libero, di conseguenza lo è anche nel creare; riesce a tal punto ad interiorizzare un'opera da trasformarla in stile. L'interpretazione creatrice dell'opera d'arte si colloca al confine di due forme espressive che sono l'arte figurativa e quella letteraria. La trasposizione d'arte tenta di attenuare la distanza tra le due, una sorta di passaggio da una realtà all'altra.

Così, gli autori che parlano di pittura, tentano di adottare una scrittura visiva, ricca di evocazioni grafiche, una forma di *peintrification*, come la chiama Adrien Remacle, collaboratore della *Revue indépendante*, parlando dello stile dei Goncourt[53]. La descrizione, immagine letteraria per eccellenza, ricopre un ruolo centrale in tale questione:

> Toute description littéraire est une *vue* […]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus

[53] A. REMACLE, «Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet», *La Revue indépendante,* t.I, n.2, Paris, juin 1884, p.152. Il termine espresse tuttavia una forma di contaminazione del testo dalla pittura, invasione alla quale gli scrittori, che si consideravano essi stessi pittori, erano oltremodo favorevoli.

> important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objet inaccessible à la parole dans cette opération maniaque […][54].

Tutto è filtrato attraverso la coscienza, la percezione e gli occhi del personaggio principale, il pittore per l'appunto. La descrizione non è più l'espressione linguistica di una realtà bensì la trasposizione da un codice pittorico ad uno linguistico: lo scrittore si fa pittore nel tradurre la visione dell'occhio del suo personaggio d'artista in parole, in forma letteraria visiva. L'universo del pittore deve divenire visibile al lettore, questo necessita un tipo di scrittura in grado di evocare.

Bernard Vouilloux sottolinea l'importanza dell'autonomia di queste descrizioni:

> À côté de la description-tableau, se détache ce «genre» nouveau : la «description de tableau », celle qui, se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; oeuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en passant par Zola (Claude Lantier). Car cette émancipation coïncide précisément avec la grande période du réalisme que sera le XIXe siècle[55].

Così l'*ekphrasis,* in origine facente parte della critica letteraria, se ne distacca poco per volta fino ad acquisire la sua autonomia e divenire un'entità letteraria vera e propria. Essa offre una visione multiforme dell'arte permettendo allo scrittore di caratterizzare artisticamente i suoi personaggi, di mostrare la loro

[54] R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Point/Essais », 1976, pp.61-62.
[55] B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte,* Paris, CNRS éditions, 1994, p. 53.

evoluzione, di moltiplicare i punti di vista su una stessa opera e di arricchire il loro testo di immagini.

Balzac è un maestro in tal senso, egli gioca con i differenti codici, li unisce, li amalgama attivando l'immaginazione del lettore. Anche i Goncourt tentarono di ridurre al minimo la distanza tra sensazione e parola. Le *nuances* di colore ricoprono un'importanza fondamentale per la loro spontaneità ed immediatezza. Il ritratto di Manette rende perfino il profumo, la grana, la delicatezza della sua pelle.

Le descrizioni di Zola sono di tutt'altra natura. Egli accumula dettagli precisi, colori minuziosi utilizzando finanche vocaboli propri alla critica d'arte. L'arte diventa il referente degli scrittori, il filtro attraverso il quale essi percepiscono e trascrivono la realtà. L'*écriture picturale* simboleggia insomma la visione del mondo dell'artista e permette al lettore di penetrarvi.

L'influenza delle arti visive è percettibile anche a livello del lessico e della sintassi. Le frasi sono più sonore, plastiche, ricche in evocazioni visive; numerose sono le enumerazioni di dettagli sulla composizione, i colori, la forma e la luce. Il linguaggio racconterà il visibile e reciprocamente l'immagine sarà strutturata dal linguaggio, cosicché il dipinto diventi leggibile e visibile: non si tratta di un'operazione di traduzione, bensì di una evocazione che restituisce una sensazione. Ciò riconduce necessariamente a scontrarsi con i limiti del linguaggio. Il dipinto suscita la parola nello scrittore, in qualche modo porta già in sé la parola nonostante sia muto, ma essendo l'immagine polisemica essa implica una serie di significati tra i quali il lettore può scegliere quelli che preferisce, ignorando tutti gli altri. È il testo a dirigere il pubblico essendo la pittura priva di parola propria.

Il romanziere entra in competizione con il pittore per esprimere il sublime: la pittura lascia spazio all'immaginazione, mentre la scrittura, spesso limitata, esprime una distanza rispetto all'immagine perché essa diventa un'immagine-altra. Così la pittura confronterà gli scrittori con il campo dell'ineffabile, in quanto difficilmente concettualizzabile, dato che ha a che fare con la luce, lo spazio ed i colori: allorché lo scrittore si cimenta in una descrizione egli si trova a creare una nuova immagine che non ha nulla a che vedere con la prima. Per poter leggere un dipinto bisogna appropriarsi del senso, interpretarlo e decifrarne i segni. Davanti alla bellezza di una tela la parola rivela la sua inutilità e la sua inadeguatezza.

L'*écriture picturale* sembra essere allora il limite estremo fin dove può spingersi la letteratura nel suo rapporto con la pittura poiché sembra appropriarsi dei suoi mezzi. Tale tentativo traduce senza alcuna ombra di dubbio il desiderio di andare oltre i limiti stessi della lingua per accedere ad un rapporto sensibile più immediato con il reale.

1.7 La relazione tra artisti e scrittori nei romanzi

Apertosi con la fine della Rivoluzione francese e prolungatosi quasi fino alle soglie della Prima guerra mondiale, il XIX secolo rappresenta l'epoca della modernità, contrassegnato dalle rivoluzioni, dall'industrializzazione della produzione e dal consumismo di massa. Esso oscilla tra due poli: da un lato l'apertura ai cambiamenti, alla modernità; dall'altro una contrazione, una chiusura, un immobilismo apparente a volte agente come un freno, altre volte deviante sull'irrazionale.

Questa fase storica è decisiva in quanto a grandi mutamenti letterari, manifesta un dinamismo concernente il rinnovamento della poetica e delle forme, credendo fortemente nell'idea ereditata dal Secolo dei Lumi, di un progresso nell'arte. Ma la prospettiva evolutiva provoca altresì una rimessa in causa del concetto stesso di letteratura.

Gli scrittori, definiti prima della Rivoluzione francese *hommes des lettres,* gruppo ristretto ma decisamente influente, immerso nella società del tempo della quale costituiscono il fermento ed i testimoni morali, sono impegnati attivamente nelle controversie etiche e politiche dell'epoca, per mezzo di un'arte, reputata al di sopra delle altre, capace di riconciliare la società conferendole una coesione organica ed elevandola spiritualmente.

Gli scrittori del XIX secolo non dipendono più da protettori o mecenati, a seguito della demolizione delle vecchie strutture dell'*Ancien Régime* ad opera della Rivoluzione. Questa è la fase dell'alfabetizzazione a seguito della quale l'istituzione letteraria deve adattarsi ad un pubblico crescente in una società nuova, allorché in

passato si era rivolta solo ad una cerchia di privilegiati. L'assolutismo monarchico è una struttura monolitica alla quale ogni individuo deve conformarsi e in rapporto alla quale ogni distanza è significativa, almeno per i creatori e gli amatori colti. Al contrario con il XIX secolo, ogni individuo tende a divenire assoluto: le esperienze vissute e provate e la realtà storica sono interiorizzate e metabolizzate diversamente da ciascuno e determinano la percezione, il ragionamento, lo sguardo e l'ispirazione di una nuova forma espressiva. I più fortunati possono continuare a scrivere senza preoccuparsi delle scarse rendite derivanti dalle loro produzioni, altri devono tentare di vivere della loro arte; ad ogni modo, essi non sono più obbligati a confondere i loro ideali con le aspirazioni della classe dominante, sottoposti adesso solo alle leggi del mercato.

L'ascesa al potere della borghesia con la *Monarchie de juillet* (1830-1848), appae agli occhi di molti letterati francesi come il trionfo della mediocrità dei valori materiali sugli ideali. La costruzione del personaggio dell'artista contrapposto alla figura del borghese risale proprio a questa fase: genio e personalità sono in primo piano nel discorso sull'arte.

Il personaggio d'artista diventa il portavoce dei sentimenti e delle parole dell'autore nonché delle sue idee estetiche. Dopo il 1848 si abbandona gradualmente l'Ideale, spesso assimilato ad una retorica vuota, a favore delle poetiche realiste e della rappresentazione positivista del sapere e della storia.

Il principio dell'unione tra le arti inaugurato dal Romanticismo, pone il problema del rapporto tra arte e scrittura instaurando paradossalmente una gerarchia artistica fondata sullo stile. Ammesso che unione vi sia stata, in questa fase letteraria sono esistite numerose figure di professionisti della letteratura d'arte,

piuttosto che artisti, pittori o scultori, che si dedicano alla scrittura avente come soggetto la loro stessa pratica. Teniamo presente che il discorso critico rinvia piuttosto all'estetica che alla creazione artistica.

Artisti e scrittori, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, si sono spesso incontrati, talvolta apprezzati o entrati in contrasto, ma non sono mai stati estranei gli uni agli altri. Lo scrittore dispone di parole, il pittore di immagini; il primo trae delle riflessioni, il secondo crea delle visioni. Da sempre l'interrogativo su quale delle due discipline fosse in grado di colpire l'immaginazione piuttosto che superiore all'altra per capacità evocativa è rimasto aperto.

Paul Valéry[56] ha lucidamente analizzato l'egemonia della letteratura sulle altre forme di creazione artistica: egli osserva che la scomparsa dell'ideale classico e dell'unità retorica porta ad una crisi della rappresentazione in arte rendendo l'artista dipendente dai professionisti della scrittura. Gli artisti reagiranno per riappropriarsi del senso della loro opera e imporre essi stessi una definizione del loro ruolo e del loro status sociale. Per Valéry, nella poesia e nella pittura classica, il valore dell'opera nasce dalla distanza tra l'idea iniziale e l'espressione finale, dunque essa è frutto di un notevole lavoro intellettuale che implica anche un'armonia tra uomo e natura. L'arte non mira più all'espressione di un ideale di perfezione, ma alla singolarità e all'originalità che estrinsecano l'unicità dell'individuo. Il nuovo valore estetico risiede nell'espressione della specificità dell'emozione sentita e tradotta dal creatore in funzione della sua intensità e della sua natura.

[56] Su Paul Valéry cfr. P.C. HOY, « Paul Valéry. Approche du ″Système″», n. spécial de la *Revue des Lettres Modernes* (554 -559), Paris, 1979, pp.209-219.

Nella seconda metà del XVIII secolo appaiono i primi luoghi di incontro tra scrittori e artisti, i *salons* e i *cafés,* nasce altresì una letteratura di *commentaires* sulle opere esposte e ciò fece pensare che l'uomo, il romanziere, il saggista, o ancora il filosofo, che consacrava la sua arte per giudicare il dipinto di un artista, avrebbe dovuto essere egli stesso artista: il XIX secolo mette sullo stesso piano le due arti, spesso gli scrittori, simbolisti e naturalisti, si sono ispirati ai pittori.

Il Romanticismo inaugura la nuova era dell'espressione estetica: da valore morale trascendente, l'arte diviene rivelazione immanente e soggettiva di un ideale che resta esterno ad essa, definito e legittimato in funzione ai nuovi principi politici e giuridici incensati dalla Rivoluzione. L'artista, disgustato dalla società borghese e dai suoi valori, cerca la verità nell'arte e tenta di legittimare la sua missione e la sua funzione sociale. Egli, tuttavia, deve fare i conti con la mole di scrittori e intellettuali che reggono il mercato dell'arte, ai quali viene riconosciuta una certa professionalità in materia; dall'altro deve piegarsi al predominio della scienza, in ciò che concerne le scoperte, l'osservazione e la rappresentazione dalla natura; inoltre deve affrontare la realtà riguardante la produzione artistica dominata dal mercato dell'arte e dal sistema delle Belle Arti, due realtà concorrenti, ma complementari.

L'artista si sente solo, isolato e vulnerabile. Tre sono le possibilità di cui dispone: rifugiarsi nell'arte, escludendosi volontariamente dalle istituzioni e dal mercato, vivendo del proprio mestiere; accettare il compromesso oppure farsi lui stesso teorico, concettualizzando la sua arte[57].

[57] Bisogna distinguere alla fine del XIX secolo la categoria degli intellettuali, sorta a seguito dell'affare Dreyfus e quella degli scrittori alla quale, ciononostante, essi appartengono. Gli intellettuali sono agitatori, portavoce di un ideale sociale; gli scrittori sono più solitari, più immaginativi.

In tale contesto, il ruolo conferito alla scrittura è evidentemente centrale: essa influenza non soltanto il giudizio sull'opera, ma anche sul suo valore estetico, storico o economico. Il percorso dello scrittore d'arte varia notevolmente. Salvo rare eccezioni, egli non riesce a vivere dei suoi scritti e ancor meno della critica d'arte pubblicata nei periodici che retribuiscono di rado i collaboratori. Nella seconda metà del XIX secolo, il pittore di talento rigettato dalle istituzioni artistiche ufficiali o che rifiuta di farne parte, appare come una figura con la quale si identificava l'autore che fa il suo ingresso nel mondo delle lettere. Questo artista indipendente costituisce il paradigma dell'artista: il pittore che espone le sue opere liberamente diventa l'*alter ego* dello scrittore contestatario, che vede in lui un modello di predilezione per condurre a termine la sua battaglia contro i valori stabiliti e contro le istituzioni ufficiali, rinforzando così il mito dell'artista ribelle.

1.7.1 Il dialogo creativo: il pittore e la sua arte come soggetti letterari

Il dialogo tra pittura e letteratura è storicamente asimmetrico per tutte le ragioni sin qui analizzate. A partire dal XIX secolo, la pittura tenta a tutti i costi di liberarsi dalla tutela letteraria, ma è proprio a partire da quest'epoca che la scrittura fa sempre più riferimento alla pittura per trovare in quest'ultima nuove fonti di ispirazione. Si tratta di un mezzo del quale il romanziere si serve per formulare la sua personale visione del mondo o le sue idee in materia d'arte, come nel caso di Flaubert e Proust o piuttosto una riflessione vera e propria sull'arte, come nei 'romans d'artiste' di Balzac, dei fratelli Goncourt e di Zola, aspetto del quale ci

occuperemo successivamente. In questo ultimo caso si produce una *mise en abyme* simmetrica a quella del pittore, che rappresenta l'*homme de lettres* a lavoro, poiché spesso lo scrittore infonde nel suo personaggio i propri interrogativi e il fascino subito dai misteri della creazione. Attraverso la figura del pittore, vengono interrogati e sviscerati il mistero, il talento e la capacità demiurgica di generare un mondo mimetico ma concorrente a quello reale. La solitudine dell'artista, la sua ricerca affannosa dell'assoluto, che si scontra inevitabilmente con i limiti tecnici della sua arte e con il materialismo della società di cui ha bisogno per vivere, ha come risultato, in Balzac, Zola e poi in Mirbeau il suicidio dell'eroe. La tensione è alimentata da un intrigo amoroso che mette in una situazione di rivalità il modello e l'opera stessa, la pulsione creatrice e la pulsione erotica.

A partire dalla metà del secolo, l'intrigo integrerà altresì la dimensione istituzionale e sociale della pittura evocando i *Salons*, i *jurys* e i mercanti d'arte. *Fort comme la mort* (1889) di Maupassant, al di là di una trama rigorosamente privata, l'amore di Bertin per la figlia della sua amante, mette in scena il dramma e la sensazione d'impotenza di un pittore recluso in una società borghese, mondana, avida e materialista, che malgrado tutto gli permette di vivere acquistando le sue opere. Bertin sente di essere privo di talento e morirà in un incidente che percepirà essere stato un segno del destino. Tre anni dopo, Mirbeau, in *Dans le ciel,* metterà in scena la vita di Lucien, pittore geniale, assetato d'assoluto, ma colpito da quella che sembra essere la nevrosi *fin-de-siècle*, l'incapacità e l'apatia. Come nei romanzi di Balzac e Zola l'impotenza lo condurrà al suicidio.

1.8 I personaggi d'artista

Le similitudini e le analogie riscontrate tra i vari personaggi d'artista non sono affatto frutto del caso o il risultato di plagio, bensì della diffusione di un mito dell'artista così come si presenta nel XIX secolo, la base costante ed immutabile in questa travagliata epoca storica. Nel suo saggio Bowie sostiene in ogni epoca viene presentata la personalità di un artista che riflette le problematiche e le convenzioni della società alla quale appartiene:

> […] each new period presents a type of painter who embodies and projects the myths and conventions through which Society sees him at the time[58].

I personaggi si trasformano nel corso dei secoli, rendendo la figura del pittore, l'artista per antonomasia, una personalità mutevole ed in continua evoluzione. Vedremo dunque come essi cambiano dal punto di vista del processo creativo e della produzione artistica, nei suoi rapporti con la letteratura, dunque adottando la prospettiva utilizzata dai romanzieri. I personaggi infatti cambiano in funzione delle tendenze letterarie e delle differenti personalità degli scrittori. Dal mito di Balzac si passa all'analisi sociale poi a quella psicologica finanche patologica dell'artista.

Nei testi presi in analisi la figura dello scrittore, da personaggio all'apparenza del tutto inesistente in Balzac, diventa onnipresente in Zola e Mirbeau. Accostarsi ai pittori comporta il trionfo dello scrittore, personaggio

[58] T. R. BOWIE, «The painter in French fiction, a critical essay», Studies of the romance languages and literature, number 15, Edition Chapel Hill, University of North Carolina, 1950, p. 3.

implicito che si realizza nel e grazie al romanzo stesso: il pittore è un esecutore che trova la verità della sua arte nel lavoro della materia, solo lo scrittore realizza la rappresentazione apparentemente assoluta. In un contesto di incertezza estetica, tutti gli artisti si sono interrogati sulla natura del proprio lavoro creativo, sul suo valore, poiché il genio individuale è diventato il fine della creazione mentre prima altro non era che un mezzo. La figura dell'artista è congegnata da e per lo scrittore. L'artista si trova spossessato del senso e del valore del suo lavoro, dunque della sua identità.

Gli artisti nelle opere di Balzac sono personaggi patetici, falliti o geniali, talvolta entrambe le cose; essi scioccano, disturbano o commuovono, le loro vite sono spesso incoerenti, disordinate. La genialità irrita il romanziere e suscita l'interrogativo sull'esistenza di un nesso tra genio e sregolatezza. Il lavoro è ciò che accomuna indissolubilmente scrittore e artista, protagonisti del medesimo dramma, quello della creazione che presuppone abnegazione, sforzo, sacrificio e passione.

Le Chef-d'œuvre inconnu ha fissato i motivi principali del romanzo d'artista che attraversa tutto il XIX secolo. Inizialmente pubblicato nel 1817 come "conte fantastique", esso appare nuovamente nel 1837 in una versione più lunga, presentata da Balzac come "étude philosophique", che integra delle riflessioni generali sull'arte. Il testo è l'eco delle dispute estetiche sull'arte trasposte nel XVII secolo, nonché la traduzione della passione di Balzac per la pittura, come conferma la costante presenza di personaggi di pittori nella sua *Comédie humaine*. L'intrigo è solo in apparenza storico: all'infuori di Catherine Lescault e di Frenhofer, tutti gli altri personaggi sono realmente esistiti. Frenhofer dà una

lezione ai grandi maestri del XVII secolo, ma mostrata la sua tela, essi non vedono altro che un ammasso informe di colori. Il vecchio maestro, constatata la sua incapacità, brucia le sue opere e si uccide.

Il testo mette in risalto la dicotomia tra la concezione e la realizzazione dell'opera, due emisferi opposti dell'arte. Una rivalità simmetrica oppone la passione artistica a Gillette, compagna di Poussin, metafora della vita, nonché modello per la tela di Frenhofer. Intorno a questo duplice fallimento, esistenziale ed estetico, la novella balzacchiana richiama alla memoria i miti di Faust, Pigmalione e Prometeo senza eludere quelli che sono i problemi connessi alla tecnica, in una riflessione di estrema modernità. Il personaggio del critico d'arte è assente, perché Balzac colloca la sua novella in un sistema antico. Tuttavia Poussin ricopre il ruolo del'occhio esterno, dello sguardo critico e demolitore. La sua aspra critica condanna Frenhofer tanto quanto un articolo malevolo può annientare l'artista del XIX secolo. Per realizzare la sua opera, il creativo deve sentirsi genio, mai dubitare del suo talento. Poussin insinua il dubbio nel vecchio *maître*, lo mortifica artisticamente, nonostante sia un neofita, mentre Frenhofer riconosce in lui un talento che lo induce a sentirsi un pittore. Dunque, malgrado l'assenza di un personaggio che incarni la figura del critico d'arte, Balzac sottolinea l'importanza del giudizio esteriore nella carriera d'artista. L'artista non può vivere senza fallire o senza compromettersi in una società borghese ed industriale dalla quale l'artigianato e il sistema corporativo sono scomparsi.

Nella novella non è presente neppure la figura dello scrittore, in quanto il dramma di Frenhofer è il dramma di ogni artista. Esiste una dolorosa comunanza tra tutti i tipi di genio: mettendo in scena la tragedia del pittore, Balzac affronta la

problematica inerente la creazione in senso ampio, sottolineando che ogni forma artistica ingloba in sé la genialità. Egli parla infatti di *poète*, inteso nel senso etimologico di creatore. Pertanto il romanziere non ritiene la scrittura immune dal fallimento nel suo vano tentativo di rappresentare la natura mutevole del mondo e la prova risiede nei continui rimaneggiamenti e riedizioni della sua *Comédie Humaine* che ricordano per certi versi il metodo maniacale adottato dai personaggi pittori che cancellano, grattano o peggio sfondano le loro tele per poter ricominciare nuovamente il lavoro.

Con *Manette Salomon* e *L'Œuvre* di Zola, la riflessione sull'arte si estende al romanzo, allorché la novella di Balzac mantiene la brevità di un apologo, che mette in luce gli aspetti sociali e politici della situazione del pittore. *Manette Salomon,* apparso in *feuilletons* nel 1867, fu un totale fallimento, troppo lineare, privo delle costruzioni delle opere di Balzac e di Zola. L'intrigo ruota intorno a Coriolis e al suo rapporto con Manette, modello e amante; da qui il conflitto tra arte e vita, pulsione artistica e pulsione erotica. Manette diventerà la sposa di Coriolis tiranneggiandolo completamente. Nell'opera dei Goncourt, la critica letterata e ostile viene descritta puramente per essere denigrata. Il personaggio di Gillain è critico letterario *salonnier,* totalmente incompetente in materia d'arte, tanto che deve ricevere notizie da Chassagnol, portavoce dei Goncourt. Anche qui è assente il personaggio dello scrittore poichè la problematica della creazione è identica per tutti i creatori dotati di sensibilità. Gillain presentato per rappresentare l'ignoranza dei critici, ma paradossalmente anche il grosso impatto sul pubblico, è un giornalista, pertanto non possiede la sensibilità artistica di Chassagnol, che incarna viceversa la critica sapiente, ragionata e disinteressata. Lo scopo dei

fratelli Goncourt fu mostrare l'interesse dei letterati dell'epoca, di entrare a far parte della ristretta cerchia di critici d'arte: a quel tempo, difatti, molti neofiti di letteratura avevano l'opportunità di lanciare le loro carriere passando prima dalla critica, come nel caso di Baudelaire e Zola. Anche i fratelli Goncourt, dunque, si sentono vicini ai pittori, nell'incomprensione e nell'opposizione con la società contemporanea.

Esiste una sorta di fusione tra produzione pittorica e scrittura, un legame intimo tra scrittore e pittore, in qualità di creativi, contro il pubblico e il critico. Il protagonista de *L'Œuvre* è combattuto tra le esigenze della sua arte e la sua vita familiare, dramma che è esaltato dal conflitto ricorrente con le istituzioni artistiche e la società dell'epoca. Claude è un pittore di talento, dominato da una potente pulsione creatrice, innamorato di Christine, conosciuta per caso, che diventerà il modello grazie al quale realizzare un dipinto che rappresenti *La Femme*. Malgrado la devozione della giovane donna egli non arriverà a raggiungere l'ideale concepito e tanto ambito, e l'opera si rivela essere costantemente irrealizzabile. Christine vive dolorosamente le esigenze impostegli dalla passione del compagno, tanto che alla fine del romanzo affermerà: « […] ta peinture, c'est elle, l'assassine, qui a empoisonné ma vie»[59].

Claude dal canto suo soffre di crisi depressive, di allucinazioni e, dopo una notte d'amore, si impicca di fronte al suo dipinto. Si tratta di una proiezione delle stesse angosce di cui soffre lo stesso autore.

Zola mette in scena sia il personaggio del critico, che si unisce ai rivoluzionari della pittura, che la figura dello scrittore, per certi versi offuscata dalla personalità di Claude. Jory impersona il critico, portavoce degli artisti

[59] E. ZOLA, *L'Œuvre,* cit., p. 464.

dell'epoca, incompetente in materia d'arte, totalmente privo di passione per la sua pratica, raffigurato come un pappagallo che si limita a ripetere ciò che ha sentito dire e che per avarizia tradisce gli amici. Egli nomina Claude capofila della scuola del *Plein air,* che è in effetti una trasposizione di ciò che avviene in realtà ai pittori impressionisti quando il critico Leroy, prendendo in giro l'opera di Monet *Impression soleil levant,* etichettò tale gruppo con il termine di impressionisti. La carriera di Jory è costruita attorno al concetto del denaro e della denigrazione dell'altrui lavoro: grazie a questo personaggio, il padre del Naturalismo mostra l'ascesa al potere del critico durante tutto il XIX secolo, che nonostante tutto, ingenera nel pubblico un'ardente passione e permette all'artista paradossalmente di esistere.

Sandoz è invece lo scrittore, l'*alter ego* di Lantier, che ha una vita parallela alla sua nell'infanzia, la parte sana che ha coscienza del dramma che coinvolge ogni artista. Egli è un amico, un consigliere, ma la sua personalità è quasi schiacciata da quella del pittore. Entrambi si dedicano al lavoro intenso, alla creazione forsennata e si lasciano andare alla disperazione davanti all'impossibilità di produrre l'opera perfetta. La principale differenza risiede nella consapevolezza e nella rassegnazione di Sandoz a cui Claude non arriverà mai. Zola accostando il lavoro dello scrittore a quello del pittore tenta di confrontare le due discipline e parlare così della sua arte, destinata a suo dire al successo e alla compiutezza. *L'Œuvre* occupa manifestamente una posizione cerniera: tra il fascino della modernità, la ricerca dell'invenzione e del talento originali e il dubbio profondo su un'avventura estetica che non produce alcuna riuscita di rilievo. Il romanziere mostra sagacemente lo sviluppo di una falsa modernità

destinata a sedurre i borghesi, l'angoscia ed i tormenti del processo creativo in germe, i dubbi e l'ossessione dell'incompiutezza fino alla totale dissoluzione dell'opera stessa.

1.9 Dall'unità delle arti alle forme artiste del romanzo: dal Realismo dei Goncourt all'impressionismo zoliano

Il racconto degli amori e dei conflitti tra l'artista e il proprio modello diventa la formula predominante dei romanzi della seconda metà del secolo. L'artista, il pittore, protagonista assoluto dei racconti di questa fase letteraria, serve da pretesto all'introduzione delle problematiche estetiche e delle riflessioni sulla modernità. Il fulcro comune di tutte queste narrazioni è l'assenza, la perdita irreparabile, il nulla, il vuoto che la scrittura tenta di colmare, invano, attraverso una lunga e costante *ekphrasis,* la quale paradossalmente non riferisce nient'altro che questo Niente, deducibile dalla totale assenza di immagini. La popolarità del 'roman du peintre' è dovuta a questo gioco di duplicazione della rappresentazione, di *mise en abyme* dell'atto creativo.

Originariamente legato al Realismo, il modello pittorico diviene a poco a poco il segno di riconoscimento di una letteratura che rigetta la realtà, che si distacca dalle leggi della *mimesis*. La nascita del movimento impressionista, con la sua esplosione di colori che diventano disegno, l'originalità della visione e le molteplici polemiche scaturite dall'apertura del *Salon des Refusés*, suscitò un entusiasmo e un fervore dei quali la letteratura porta ancora oggi traccia. La nuova pittura segnò una profonda rottura dell'arte moderna con l'accademismo. Fino all'inizio del XIX secolo, l'arte figurativa ufficiale in Francia era dominata dall*'Académie Royale* che fissava sin dalla sua creazione sotto il regno di Louis XIV le regole del buon gusto sia nei temi che nelle tecniche da adottare.

L'*Académie* privilegiava il disegno, molto più semplice da distinguere rispetto al colore, considerato sin dall'antichità come un imprevisto della luce. Louis Peisse, in un passaggio del primo dei numerosi *Salons* persegue una campagna contro le innovazioni apportate in pittura, in articolar modo in ciò che concerne il colore, manifestazione delle passioni violente e volgari:

> Négligeant l'étude de la forme, qui est la base de l'art, elle [la peinture] se préoccupe presque exclusivement de la couleur, dans laquelle ont excellé toutes les écoles inférieures ; elle cherche ses succès dans la bizarrerie des sujets, dans l'expression exagérée des passions basses et cruelles, et dans les jeux de l'optique. Toujours courant après une prétendue vérité, on a cherché à produire l'illusion des sens à défaut de celle de l'âme [60].

Tuttavia, già la fine del XVIII secolo è già segnata dalla rottura con il passato: il colore è di moda e, malgrado il XIX secolo vide il ritorno al Neoclassicismo, sono già state poste le basi di una nuova visione del mondo grazie soprattutto a William Blake, Francisco de Goya e Eugène Delacroix.

I giovani artisti parigini, uscendo così dai loro *ateliers,* influenzati dal realismo di Gustave Courbet, privilegiano il colore, i giochi di luce e le scene di vita quotidiana, più delle grandi battaglie del passato o le scene della Bibbia. Essi traggono i loro soggetti dal quotidiano liberamente interpretato secondo la visione personale di ciascuno. Lavorando sul motivo, essi spingono più in là o studio del *plein air* e fanno della luce l'elemento essenziale e mutevole della loro pittura, tralasciando i toni scuri, i grigi e i neri per adoperare tinte pure che riescano a

[60] L. PEISSE*,* « Salon *de* 1831 »*, Le National,* 30 Mai, 1831.

riprodurre le manifestazioni fuggitive dell'atmosfera e sostituiscono al chiaro-scuro tradizionale uno straordinario gioco di riflessi.

Eludendo l'*atelier* e i suoi artifici, gli impressionisti raffigurano le sensazioni che infonde in loro il paesaggio, riproducendo così la luce e i suoi effetti. Essi rinunciano al punto di vista frontale e all'illusione della profondità, sfumando i contorni, la densità e i volumi grazie al movimento e alla luminosità[61].

Nel rapporto particolare tra letteratura e pittura, l'impressionismo gioca un ruolo fondamentale: 'le roman du peintre' è intimamente legato alla nascita del nuovo movimento pittorico e rappresenta un esempio molto interessante delle problematiche sollevate dalla modernità letteraria. Nella produzione letteraria della seconda metà del XIX secolo è evidente una costante opposizione tra l'arte accademica e l'arte nuova. La tecnica dell'istantaneità e la dimensione temporale, che gli è sottogiacente, spiegano il dramma vissuto da questi pittori. Se la pittura storica sembra sfuggire alla nozione di temporalità, essendo iscritta in un momento storico preciso, rimanendo così immobile e immobilizzata, il movimento impressionista tenta di sottrarsi alla tirannia temporale dei soggetti storici e mitologici e inserendosi pienamente nel reale fugace ed effimero delle sensazioni.

Sulla nuova pittura incombe tuttavia la minaccia dell'incompletezza: per dipingere il momento bisogna ultimare il dipinto prima del dissolvimento del motivo stesso. Le dispute estetiche che punteggiano i 'romans du peintre' concernono in particolar modo la polemica sulla luce, problematica sollevata per l'appunto dalla nascita dei *pleinairisti*: i romanzieri mostrano, grazie ad essa,

[61] Cfr. P. FRIDE-CARRASSAT, I. MARCADÉ, *Les mouvements dans la peinture*, Coll.« Comprendre, reconnaître », Paris, Larousse, 1999.

come la conoscenza del visibile non sia affatto un contatto con un blocco immobile ed immutabile, una verità esatta e preesistente al soggetto stesso, bensì una serie di sensazioni e di stati di coscienza. L'impressionismo vuol fissare l'attimo fuggente, rendendo le impressioni più rapide e più leggere.

Esso ha il merito di giungere sulla scena letteraria moderna ricco di interrogativi sul genere romanzesco: uno dei tratti fondamentali della nuova tendenza pittorica è di accompagnare e di sostenere un rinnovamento delle strutture narrative: l'intrigo ridotto all'estremo cede il posto a una successione di impressioni, contro la logica della linearità. Uno dei primi 'pittori impressionisti' ad apparire in letteratura fu senza dubbio Crescent, in *Manette Salomon* dei Goncourt:

> Ce qu'il cherchait, ce qu'il rendait avant tout, c'était l'impression[62].

Zola stesso fu un ardente ammiratore della nuova pittura, amico di infanzia di Cézanne e sostenitore di Manet. *L'Œuvre* riproduce, così, le *querelles* estetiche di quegli anni: in realtà, l'autore mette insieme tutte le sue conoscenze, in materia d'arte, acquisite a partire dal 1866, data del suo primo *Salon* e delle sue prime prese di posizione estetiche, a favore di un gruppo di artisti che, di lì a poco, sarebbe stato denominato impressionisti. *L'Œuvre* si presenta come affermazione costante della superiorità della tecnica scrittoria nei confronti della pittura. Zola riesce ad ultimare ciò nel quale il suo personaggio d'artista fallisce e non riesce a portare a termine. Allorquando Lantier esita nella scelta di una luce, incapace di portare a termine la sua opera, il romanziere si ripropone di cogliere le *nuances* di

[62] J. & E. GONCOURT, *Manette Salomon,* Paris, Lacroix et Verboeckhoven & C. Editeurs, 1868, p.114.

uno scorcio in una determinata ora del giorno. Il romanzo dell'impressionismo non vuol essere affatto impressionista, al contrario vuol denunciarne i limiti.

Il personaggio balzacchiano, Frenhofer, la cui storia si colloca in un'epoca passata, il che gli conferisce una dimensione mitica e sovrannaturale, rappresenta il tipo faustiano e atemporale, mentre Claude e Lucien, protagonista del romanzo *Dans le* ciel, di Octave Mirbeau, sono ancorati in una realtà moderna perdendo così la loro dimensione simbolica. Essi vivono già il dramma di questa eterna ricerca d'originalità, lontani dalle inquietudini di Frenhofer, incompreso evidentemente dai suoi contemporanei che lo considerano un folle.

Tentazione dell'impressionismo, colorismo, illustrazioni convergono nel senso di una rottura della linearità narrativa privilegiando in tal senso la scrittura. Distolto dall'intrigo, il lettore è obbligato ad interessarsi alle parole e alla forma. Nasce un tipo di rapporto al testo differente, un'altra lettura, una riflessione sulla creazione estetica. Il romanzo d'arte è sempre un testo critico.

Per primi, i Goncourt si sforzano di mettere in pratica la fusione tra arte e letteratura. I due fratelli avevano sognato di essere dei grandi disegnatori, furono dei critici d'arte, pubblicarono uno studio sulla pittura in occasione dell'Esposizione del 1855. Essi si interrogano su quale sia il campo della pittura, affermando che questa debba essere basata sui colori e sulle sfumature. In *Manette Salomon* essi raffigurano il mondo artista del tempo: mostrare l'influenza nefasta di una donna su un pittore è un modo per rappresentare gli *ateliers*, le tecniche e i critici d'arte del tempo. La loro scrittura vuole rivaleggiare con l'arte pittorica, la loro ricerca maniacale di toni e *nuances* corrisponde a quella degli impressionisti.

Gli anni tra il 1863 ed il 1865 segnano il trionfo del Naturalismo sia in pittura che in letteratura: l'influenza della *race*, del *milieu* e del *moment* si diffondono rapidamente e trovarono enorme consenso. Letteratura e arte devono procedere come la scienza, il romanziere imita lo storiografo. Già Balzac nella prefazione a *La Comédie Humaine* compara i ceti sociali alle specie zoologiche. Zola ha la presunzione di studiare le specie così come fa pronunciare a Sandoz, il romanziere de L'*Œuvre*:

> Ah! Que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense. Bien sûr, c'est à la science qui doivent s'adresser les romanciers et les poètes. Elle est aujourd'hui l'unique source possible[63].

I Goncourt furono molto amici di Zola, il quale dedica il suo *Salon* del 1866 a Cézanne e consacra un *feuilleton* a Manet. Da queste due grandi personalità egli prende in prestito i tratti per creare il personaggio di Claude Lantier, protagonista de L'*Œuvre*, romanzo a sua volta ispirato da *Manette Salomon* apparso vent'anni prima. L'*Œuvre* suscita, negli ambienti artistici, molte proteste e notevole indignazione. L'eroe del romanzo, Claude, estremamente innamorato della sua donna, si impicca davanti alla tela che rappresenta la sua compagna di vita. Storia apparentemente banale che rimette in causa la ricerca dell'assoluto, l'impossibilità di una vera creazione dopo anni di sofferenza, di esitazioni e di dubbi. Scrittori e pittori reagiscono malissimo a *L'Œuvre,* allontanando così Zola dagli artisti che egli aveva profondamente difeso fino ad

[63] E. ZOLA, *L'Œuvre,* cit., p.49.

allora. Claude Lantier esegue un dipinto che desta scalpore, una tela che somiglia per molte sfaccettature al *Déjeuner sur l'herbe*[64]. Dopo questo successo egli sposa la sua amante, abbozzerà altre opere ma non arriverà mai a realizzare il suo capolavoro.

Arte e letteratura non devono più immaginare, ma osservare, così come la scienza, oggetto del loro studio sarebbe dovuta essere la riproduzione fedele della realtà. Asserire che la natura sta alla base dell'arte, non è un'affermazione nuova, ciò che cambia da una fase all'altra fu la definizione del termine imitazione. Per la scuola classica, che si occupa delle linee e delle forme, il mondo fornisce gli elementi ai quali attingere, armonicamente plasmati per raggiungere la bellezza ideale; per i romantici il bello risiede nel gioco di luce e ombra e nelle diverse sfumature di colore. Per i naturalisti l'arte è l'espressione di uno straordinario equilibrio tra la verità e la scienza, essi credevano esclusivamente ai dati dell'esperienza. Da qui l'immenso interesse per la descrizione, dato anche dalla diffusione della fotografia, e dei dagherrotipi. Rappresentare la Natura, ovvero lo stato di innocenza dell'uomo, di purezza, significa altresì affrancarsi dalla morale, dai pregiudizi borghesi e dai precetti accademici. Natura è tutto ciò che l'occhio non percepisce, l'insieme delle cose, degli esseri e delle verità assolute: romanzieri e pittori pretendono essere i cronisti e storici del loro tempo.

Dopo il 1870 il Naturalismo si trasforma: gli impressionisti finiscono per dare minore importanza al *côté* letterario o semplicemente suggestivo dell'opera, ma attribuiscono fondamentale rilevanza ai colori e alle *nuances*. Si sforzano

[64] *Déjeuner sur l'herbe* è un'opera pittorica di Édouard Manet del 1862-1863, che ha provocato un enorme scandalo al *Salon de Paris,* ritraendo la figura di una donna nuda tra due uomini vestiti. Rifiutata al *Salon* ufficiale, la tela sarà esposta al *Salon des Réfusés,* con il titolo *Le Bain*. La modernità dei personaggi rende, agli occhi dei contemporanei, indecente e scioccante questa scena quasi irreale, che Manet soprannominava ironicamente *La Partie Carrée.*

dunque di cogliere l'impercettibile, le trasformazioni del paesaggio e i movimenti della luce. I primi impressionisti, considerati rappresentanti del Naturalismo, osservatori impassibili della realtà circostante, divengono in un certo senso i precursori del Simbolismo. L'artista evoca dunque più che l'immagine reale, la sua impressione, una suggestione, diventando così sempre più soggettivo.

Ogni generazione concepisce, così, l'arte in modo totalmente differente rispetto alle generazioni precedenti e lascia traccia di sé a quelle successive. Gli antichi non vedono grandi divergenze tra letteratura e pittura; il XVII e il XVIII secolo, ha, invece, sottolineato ed accentuato la predominanza della prima sull'ultima. Gli artisti accettano tale superiorità, attingendo i loro soggetti, mitologici, allegorici o storici, proprio dalle fonti letterarie.

La pittura dei secoli XVII e XVIII ha la pretesa di ottenere gli stessi effetti della letteratura, essa riesce ad essere psicologica solo ad uno stadio successivo, allorché la scrittura è già in sé analitica e talvolta astratta, riuscendo a suggerire più che a descrivere. Il XIX secolo vede un'inversione di ruoli, cosicché la letteratura comincia a trarre ispirazione dalla pittura divenuta in parte anche descrittiva. Tale caratteristica, già in germe nei romantici, si accentua nei realisti e nei naturalisti che entrano in rivalità con i pittori. Alla fine del secolo, letterati e artisti, rivendicando ciascuno la superiorità della propria disciplina, proclamano l'indipendenza delle arti praticando rispettivamente letteratura e pittura pure.

In ogni epoca l'artista non può tuttavia sottrarsi dall'esprimere un animo collettivo e un animo individuale. Capire gli artisti vuol dire calarsi in un'epoca storica, nelle dottrine letterarie, nelle abitudini artistiche e nelle condizioni socio-politiche del tempo. I grandi pittori sono sempre stati degli incompresi poiché essi

si collocano al di là del loro tempo, delle mode e delle idee effimere della loro epoca. Gli artisti che ci commuovono di più sono stati i più criticati o i meno conosciuti. Lo scrittore moderno non può sottrarsi dal parlare di pittura, dal tradurla in un certo senso a parole: ma la scrittura si rivela essere ambigua, talvolta o quasi sempre, inadatta a cogliere e esprimere l'indicibile, caratteristica facilmente accessibile alla pittura, rendendola intellegibile e di conseguenza incompleta. Si tratta di due lingue straniere impossibili da tradurre: rendere il silenzio della pittura è impossibile, ma è ciò che ha condotto gli scrittori a volerne svelare il significato attraverso le parole.

II CAPITOLO

LE ROMAN DE L'ARTISTE

La relazione tra le arti ed il romanzo non è un fenomeno specifico al XIX secolo, ma si impone, in questa fase letteraria, come criterio dominante. Essa affonda le sue radici nel mito romantico dell'unione tra le diverse discipline artistiche ed il sogno di un'Arte concepita come l'insieme di tutte le espressioni estetiche.

Il panorama delle relazioni tra la pittura e la letteratura, nel XIX secolo, non potrebbe essere completo se non prendessimo in considerazione gli sconvolgimenti storici, sociali, tecnici che hanno accompagnato e che spiegano, talvolta, le scelte stilistiche nell'uno e nell'altro campo. Il progresso tecnico e scientifico dell'ottica, della fotografia e, dunque, della conoscenza del mondo esteriore, lungi dall'incoraggiare l'artista a rincorrere il sogno prometeico di conoscenza ed elevazione del mondo sociale, lo conducono a fare ritorno su se stesso per cogliere le impressioni fuggitive dell'animo umano, al fine di rilevarne le visioni più intime.

Il romanzo, offrendo, pertanto, un eccezionale spazio di libertà, caratterizzato dall'assenza di regole e di dogmi, fissati dalla retorica classica, facilita e favorisce la ricerca estetica. Eppure, a partire dalla seconda metà del secolo, si diffonde l'idea di una crisi del genere che pone la questione dell'insufficienza strutturale del linguaggio.

Molti scrittori hanno messo a confronto la loro arte con quella dei pittori contemporanei. Baudelaire, nel suo celebre poema *Les Phares* (1861)[65] ,esalta gli

[65] Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,

artisti, pittori e musicisti che inventano nuovi mondi, cogliendo appieno la dimensione sonora delle immagini, le quali restituiscono efficacemente il movimento del pensiero e le emozioni dell'animo. Egli concepisce un sistema unificatore, basato su un gioco di corrispondenze, attraverso il quale si ha accesso all'unità mistica del mondo, all'Ideale e al Bello assoluto.

L'essenza della Bellezza può infatti incarnarsi in forme diverse:

Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;
Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;
Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts;
Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats;
Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant;
Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;
Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;
Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les coeurs mortels un divin opium!
C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!
Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !

> C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. [...] La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps[66].

Nel XIX secolo, la figura del pittore diventa l'emblema per eccellenza dell'artista, in particolare, in epoca romantica, nei romanzi che si interessano al tema della creazione e ai suoi misteri. La pittura si affranca dal suo *status* di artigianato, per acquisire dignità di arte liberale, e la letteratura le consegna innegabilmente notevole autonomia, essendo essa stessa colpita dalle medesime inquietudini, inerenti il problema della creazione artistica.

I romanzi della fine del secolo XIX si articolano prevalentemente intorno al tema della scomparsa dell'artista e all'ambizione del Niente, della non-creazione. Si giunge così alla conclusione che l'arte può essere concepita paradossalmente solo al di fuori di ogni forma di realizzazione. Bisogna, pertanto,

C. BAUDELAIRE, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, [éd. del 1861], Paris, Gallimard, 1996, pp.42-43.

[66] C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 - 29 novembre e 3 dicembre 1863.

interpellare nuovamente il romanzo, che dimora il campo privilegiato nel quale interrogarsi sulla creazione e sulla letteratura stessa.

Nel suo studio, Pierre Laubriet[67], ha particolarmente insistito sulle analogie esistenti tra la novella di Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *L'Œuvre* di Zola e *Manette Salomon*, dei fratelli Goncourt, i quali accusano quest'ultimo di plagio. Tutte queste narrazioni, in realtà, sono delle varianti su un unico tema, quello del mito dell'artista, emerso in letteratura proprio nel corso del XIX secolo. Quello che intendiamo prendere in considerazione è la questione della rappresentazione dell'artista, pittore e scrittore, adottando un duplice punto di vista: lo studio letterario e la storia dell'arte. L'artista, ispirato spesso da individui realmente vissuti, incarna, in tutte le opere prese in esame, il creatore, la necessità di libertà dell'atto creativo, il potere dell'immaginazione, ma soprattutto la tragedia e il fallimento dell'umanità in questo assurdo tentativo di conquistare l'Assoluto. La creazione artistica è, di conseguenza, un processo sovrannaturale, quasi prodigioso, alla frontiera tra il reale e l'immaginario, ma sempre paradossalmente destinato al fallimento.

[67] P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique. Le Chef d'œuvre inconnu de Balzac,* Paris, Didier, 1961.

2.1 "Nouvelles voies" del romanzo

La nascita della critica d'arte è uno dei campi che sottolinea la specificità letteraria del XIX secolo, nella misura in cui essa si sviluppa come genere autonomo. L'espansione del soggetto critico esorta lo scrittore ad intraprendere un cammino che conduce a mettere in discussione la tradizione romanzesca, meglio ancora, lo obbliga all'abbandono di ciò che per anni è stato il criterio determinante della definizione del genere stesso, la *fiction*.

Il romanzo critico si inserisce, dunque, nel tentativo di innovare la produzione scritta, così come, in minor misura, lo è stato l'interesse per la scienza e la documentazione, che vanno contro l'intrigo e l'invenzione. Si tratta di introdurre all'interno del romanzo la realtà: nel caso della produzione realista e naturalista, attraverso fatti documentati e riportati in maniera asettica ed obiettiva; nell'altro caso, tramite il commento critico di un'opera d'arte esposta al *Salon*.

La riuscita dell'arte, all'interno del romanzo, non è altro che una variante, una manifestazione particolare del Realismo. Il romanzo critico si presenta, pertanto, come un genere ambiguo, una critica del genere, la chiamerà Marie-Françoise Melmoux-Mountaubin[68], una tematica profondamente polemica che sottolinea lo straordinario interesse dell'epoca per le *Beaux-Arts*, al punto da fare del commento delle opere d'arte la pietra miliare della modernità del romanzo; dall'altro lato, esso è uno degli innumerevoli tentativi, atti ad evitare gli stereotipi della finzione: ricerca di autonomia ed indipendenza e esaltazione della pittura,

[68] « Le roman critique est une critique du genre ». M.- F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, cit., p.95.

dunque, manifestano una impresa di consacrazione dello scrittore che si concluderà con l'invenzione della figura dell'esteta[69].

Il romanzo, privilegiato all'epoca tra tutti gli altri generi narrativi e, fino al XVIII secolo, legato alla raffigurazione dell'individuo e della sua interiorità, nel XIX secolo, considerato una fase d'oro per il romanzo, si occuperà della rappresentazione sociale, da Balzac a Zola, conducendo inevitabilmente i romanzieri a confrontarsi con i criteri fortemente umani del verosimile e con l'illusione del reale. Il genere si propone di essere lo specchio di un'epoca e il romanziere, considerato lo storico del presente, si arroga la missione del saggio: fare conoscenza del reale e divulgarlo agli altri. Gli eventi sono presentati secondo un criterio logico e cronologico, in rapporto a ciò che Michel Raimond ha definito «[…] un sentiment de sécurité épistémologique»[70].

Realismo ed analisi psicologica si spiegano in maniera coerente per rendere conto di tale stabilità: il personaggio ha uno *status*, un nome, delle qualità, in rapporto al tipo di organizzazione sociale nella quale vive. Passioni e vizi descritti hanno la pretesa di sondare ciò che chiamiamo animo umano. I romanzi di Balzac, ad esempio, sono quelli di un determinato gruppo sociale. Già all'epoca, egli offre al genere nuove possibilità: nel celebre *Avant-propos* della *Comédie Humaine* (1842) egli si proclama l'*historien des mœurs*[71], descrivendo

[69] L'esteta manifesta il suo totale rigetto del mondo : l'*échec,* il fallimento, diventano simboli di un grande potere, il nulla e l'improduttività artistica si tramutano in indice di genialità.

[70] M. RAIMOND, *Le roman,* Paris, A.Colin, 2002, p. 21.

[71] « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous [...]. Ce travail n'était rien encore. S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal [...] ». H. de BALZAC, *Avant-propos* de la *Comédie Humaine* [1842], « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, Paris,

Parigi e la provincia, l'aristocrazia e la borghesia, l'esercito ed il clero, la stampa e l'editoria. Da Balzac a Zola, quali che siano le divergenze che esso comporta, il romanzo si propone essere lo specchio del XIX secolo: Waterloo è narrata ne *Les Misérables*, così come ne *La Chartreuse de Parme*; la rivoluzione del 1848 viene evocata ne *L'Éducation sentimentale* di Flaubert, mentre *Les Rougon-Macquart* di Zola, si presenta come una vasta inchiesta sulla società sotto il *second Empire*.

Dal 1830 al 1890 la società francese cambia radicalmente e, tale trasformazione, si riflette all'interno della produzione letteraria: Balzac tributa alla figura dell'usuraio un ruolo considerevole, giacché all'epoca il credito non era stato ancora organizzato; Zola, che assiste ad uno sviluppo economico straordinario della sua epoca, evoca le speculazioni legate ai grandi lavori di urbanizzazione. Con quest'ultimo, in particolare, assistiamo all'avanzata di una forza nuova, il popolo, che diventa il motore dalla storia. Reputando il romanzo come una descrizione enciclopedica della realtà, i letterati si comportano come esperti storiografi, in grado di dominare la loro epoca, considerata sfera di loro esclusiva competenza, poco importa se la narrazione racconti una crisi o presenti una vita, che dia delle informazioni o sia totalmente impersonale: il lettore si istruisce leggendo. I fatti vengono riportati logicamente e cronologicamente, ogni episodio introduce e avvia il seguente, prepara in qualche modo la scena successiva; il tempo viene concepito come un sistema logico ed oggettivo. Il presente è spiegato razionalmente dal passato e soprattutto, anche se assente, il romanziere è lì vigile e compartecipe, al fine di unificare gli accadimenti riportati, arrogandosi il compito di demiurgo, detentore della conoscenza assoluta, da elargire attraverso la scrittura. Ciononostante, l'autore è cosciente di dover attirare

Gallimard, 1950, pp.11-14.

l'attenzione del lettore, tenendolo in sospeso attraverso la sapiente costruzione dell'intrigo. Troviamo, così, delle straordinarie storie di conflitti tra borghesi ed aristocratici, tra capitalisti e lavoratori, tra banche e piccole imprese, nelle quali l'eroe tenta di realizzare sogni ed aspirazioni, scontrandosi con le difficoltà della vita reale: gli autori propongono, con i loro personaggi, dei modelli di condotta a tutta una generazione; essi traggono ispirazione dal loro tempo, ma ne esasperano le tematiche, drammatizzandole.

La fiducia e l'entusiasmo nelle sorti del genere sembra esaurirsi intorno al 1890. Alla fine del secolo, infatti, si ha quasi il sentore che il romanzo non abbia più futuro: la comparsa dello spiritualismo, il fascino per la psicanalisi e per tutte le manifestazioni dell'inconscio, conducono ad una rimessa in causa del genere. Si è più propensi all'assoluto che al contingente. L'accelerazione del progresso, in tutti i campi, contribuisce a dimostrare che nessuno è in grado di dominare l'insieme dei fenomeni del mondo e soprattutto di decifrare il mistero delle cose.

All'indomani del Naturalismo, ultima grande scuola del romanzo, si assiste ad una sorta di crisi, che consiste nel rigetto di una forma d'arte legittimata dalla filosofia positivista al quale si associa, peraltro, un indebolimento delle capacità di affabulazione. Nel 1891, come spiega Michel Raimond nel saggio *La crise du roman, des lendeimains du Naturalime aux années vingt*[72], molti letterati proclamano la morte del Naturalismo, attestando la scomparsa del romanzo e, dunque, la necessità di una ridefinizione del genere, della sua natura e della sua stessa essenza. In realtà, la crisi del romanzo francese è il frutto del malessere che suscita il confronto con le grandi opere straniere, in particolare quelle russe ed

[72] Cfr. M. RAIMOND, *La crise du roman, des lendeimains du Naturalime aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

anglosassoni. Le innumerevoli traduzioni di tali opere, che avevano reso note avventure insolite, tecniche narrative inconsuete e atmosfere inedite, a poco a poco, trasformano il gusto dei lettori, cambiando i criteri di valutazione e creando nuovi poli d'attrazione. Da Dostoïevski a Proust, da Joyce a Faulkner, il romanziere si prefigge il compito di proporre enigmi, di evocare un mondo incerto ed opaco, dunque, di creare un'atmosfera di dubbio e di incertezza.

D'altro canto, anche la nascita del cinema e soprattutto la tecnica del montaggio, apparsa verso il 1910, disorienta, in un certo senso, i romanzieri; infine l'evoluzione dei costumi e della società producono il divorzio tra le forme convenzionali e le nuove esigenze ancora un po' confuse.

Les Rougon-Macquart, terminato da Zola nel 1893, non può essere considerato un vero e proprio successo. All'epoca, infatti, il Naturalismo è già stato soppiantato dal romanzo psicologico, che si interessa ai sogni, ai sentimenti delicati e mette in scena i ceti più alti della società. Nel 1884, *À Rebours* di Huysmans, proclama l'obsolescenza della formula naturalista; e, nel 1887, i cinque discepoli di Zola, Paul Bonnetain, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches, pubblicano, ne *Le Figaro,* una lettera aperta rivolta all'autore de *La Terre*, apparsa in *feuilletons* nel *Gil Blas*[73] dello stesso anno, nella quale affermano la loro volontà di allontanarsi dal Naturalismo, così come inteso dal loro maestro. Essi rimproverano a Zola la sua totale ignoranza in campo medico e scientifico, l'osservazione superficiale del mondo, accusandolo

[73] Il *Gil Blas* è stato un importante quotidiano francese, fondato da Auguste Dumont, apparso dal 19 novembre 1879 al 4 agosto 1914, poi saltuariamente dal 20 gennaio 1921 a marzo 1940. A carattere prevalentemente letterario, esso pubblica in *feuilletons* molte celebri opere, come *Germinal* e *L'Œuvre* di Zola o *Bel-Ami* di Maupassant.

perfino di volgarità e pornografia. Ciò provoca una profonda crisi del Naturalismo, che dimostra, in altre parole, una più ampia crisi del genere stesso.

Alfred Valette, inaugurando le *Mercure de France*, rivista destinata a diventare l'organo privilegiato di diffusione delle idee simboliste, scrive:

> Le Naturalisme se meurt, le Naturalisme est mort![74]

La sentenza di morte della formula zoliana sembra essere definitivamente pronunciata, i romanzieri si interrogano sull'evoluzione letteraria: alla maniera di *À Rebours,* i romanzi "sperimentali" di quest'epoca appaiono come opere uniche, innovative ed isolate, che contrassegnano la fine di un genere, senza tuttavia imporre alcun modello destinato a conoscere posterità.

Henry Bérenger, in uno studio dedicato a Gabriel Sarrazin, critico e romanziere[75], chiarisce come l'attività critica abbia permesso allo scrittore di staccarsi dalle formule tradizionali, elaborando una nuova forma letteraria, contraddistinta dalla ricerca e dalla consapevolezza dei suoi contenuti. *À Rebours,* in effetti, si trova a metà strada tra la critica d'arte ed il romanzo; lo stesso Zola utilizzerà alcuni dei suoi articoli su Manet per dare spessore al personaggio di Claude Lantier[76] e legittimare indirettamente le sue tele.

Huysmans ha fatto dell'arte, la materia del suo romanzo: se Zola crea una figura tormentata, che si colloca nella discendenza del Frenhofer balzacchiano, il protagonista di *À Rebours* è un esteta, un collezionista contemplativo e totalmente

[74] A. VALETTE, « Intuitivisme er réalisme », *Mercure de France*, n.4, avril 1890, p.97.
[75] Cfr. H. BÉRENGER, « La Religion de l'âme dans l'œuvre de M. Gabriel Sarrazin », *L'Aristocratie intellectuelle*, Paris, Colin, 1895, p. 149. Il testo riprende un articolo apparso ne *L'Ermitage*: « M. Gabriel Sarrazin », *L'Ermitage,* juin 1894, pp. 321-329.
[76] Cfr. N. SAVY, « Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola », *Romantisme*, n.66, vol. 19, 1989, p. 41 – 50.

improduttivo, la cui sterilità artistica sembra simboleggiare l'*impasse* nella quale si trova il genere romanzesco. Nella sua opera, *Le Roman naturaliste*, Ferdinand Brunetière spiega che Balzac, a differenza degli altri autori realisti, si ispira alla realtà «[…] pour la transformer »[77]. In effetti, la riproduzione nuda e cruda del mondo, esente dalle impressioni o sensazioni provocate, dal senso profondo che esso riveste, è una formula mai veramente messa in atto, ma che in realtà costituisce l'orizzonte del Naturalismo, essenzialmente troppo limitato e circoscritto: nel suo *Roman Expérimental*, Zola parla di *expression personnelle* e di *tempérament,* ma l'analisi, l'osservazione della natura, l'accumulazione del materiale scientifico e la conoscenza dei tipi umani si ferma lì, ad un componimento puramente documentario. Zola sostiene che la letteratura è investita di una missione di utilità sociale e storica nel suo cammino verso il progresso.

Dopo il 1890, il genere romanzesco diviene, così, un insieme disordinato di formule differenti: si spazia dall'autobiografia allo studio scientifico, dall'analisi psicologica alla *fiction* pura. Ogni scrittore difende la propria formula letteraria e concepisce "romanzo" ciò che egli elabora o che ha già concepito; altri ritengono che il romanzo non abbia affatto futuro, e, pertanto, bisogna cercare un altro modello letterario. Una tale molteplicità di direzioni non può non condurre ad un'esitazione sempre più forte circa la stessa nozione: la storia, l'affabulazione, il racconto tendono a dissolversi, lasciando il posto all'analisi psicologica o sociale, all'autobiografia o alla poesia.

[77] F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883. La frase è riportata nel saggio di M. RAIMOND, *La crise du Roman*, cit., p.30.

La generazione del ’90 giunge ad un vero e proprio rigetto nei confronti di una forma d’arte che affonda le radici nel positivismo, movimento filosofico legato alla fiducia nel progresso scientifico e caratterizzato dall’idea che il metodo scientifico possa essere applicato a tutte le sfere della conoscenza e della vita umana. Si comincia a riflettere, dunque, sul fatto che, dietro l’apparenza delle cose, vi sia celato un segreto, che il mondo visibile sia come uno schermo da bucare per riuscire a cogliere l’essenza del mondo, e si tende a condannare la concezione del romanzo come pura descrizione della realtà.

Con Balzac e i maestri del XIX secolo, il destino dell’uomo è dominato e compreso interamente per via di una evoluzione lenta e, pertanto, facilmente assimilabile dall’individuo; ma, il progresso frenetico non permette più al genere romanzesco di esprimere la totalità dell’esperienza umana. È solo con Proust e *À la recherche du temps perdu* che si compie la vera metamorfosi del romanzo, libero finalmente da qualunque costrizione, capace di abbracciare nella sua totalità un’esperienza, con le sue sensazioni, le sue immagini. L’eroe fa esperienza del mondo e delle passioni, prima di avere accesso alla rivelazione finale, dunque alla luce. Da Zola a Proust si passa da una nomenclatura ad una decodificazione vera e propria. Quello di Proust è un romanzo di uno scrittore che si vede nell’atto di creare, una scrittura autoriflessiva e autoreferenziale che riflette l’immagine dell’artista nel momento in cui questi scopre la sua vocazione. Elstir[78] è un *collage* di differenti pittori, senza malgrado tutto essere un’astrazione, ma un personaggio creato con frammenti di verità, le cui tele seducono per la metamorfosi operata sulla realtà. Come il pittore, il romanziere reputa

[78] Pittore della *Recherche*, all’inizio del romanzo presentato con il soprannome di Biche, artista raffinato ed intelligente che affronta con eleganza e sottigliezza il tema dell’arte e delle donne.

ingannevole il mondo esteriore: tutto ciò che conta davvero è il tempo interiore, il fluire della coscienza.

Se il romanzo del XIX secolo si basa su una serie di conflitti, Proust lo abolisce a favore di una esigenza di chiarezza: il mondo non è un bene da conquistare, ma si basa su apparenze da delucidare. La volontà di dominio e di possesso lascia il posto al bisogno di capire e di conoscere se stessi ed il mondo circostante. Proust e la caratteristica della discontinuità, nonché della visione soggettiva e frammentaria del mondo, rimette in discussione la concezione tradizionale dell'autore onnisciente e, pertanto, tutta la pratica romanzesca. Il romanzo del romanzo, il bisogno di scrivere per esprimere l'impossibilità di dire, non è altro che un'ammissione di impotenza del romanziere e della stessa scrittura.

La soluzione è l'incompiutezza, l'*inachèvement*. Questa dimensione non è assente da *L'Œuvre* di Zola: l'ossessione del frammento, della bozza e dell'opera fallita, disastrosa, è declinata in maniera quasi opprimente dal romanziere attraverso la figura del pittore, le cui tele incompiute, i *brouillons*, ricordano le ricerche degli impressionisti. Per scongiurare il dramma del fallimento e dell'impotenza, Zola ha creato il personaggio di Sandoz, lo scrittore, che riesce ad emergere nell'opera, in grado di arrivare laddove il suo doppio pittorico fallisce. Il romanzo si conclude con il suicidio di Claude che lascia così l'ultima parola allo scrittore « Allons travailler!»[79].

La letteratura ha il potere di proiettarsi all'infinito in molteplici rappresentazioni, facoltà negata alla scrittura. L'*inachèvement* diventa, così,

[79] E ZOLA., *L'Œuvre,* cit., p.491.

l'elemento fondante della modernità: fino a Zola tipica della pittura[80], a partire da Octave Mirbeau invade il romanzo e contagia la pratica letteraria. Non viene negata la realtà, al contrario si sostiene l'idea che la visione che se ne ha di essa derivi dalle sensazioni e dalle emozioni interiori. L'artista non deve riportare fedelmente la vita circostante, ma deve trovare il modo di trasmettere, per mezzo della sua arte, l'impressione che ne riceve. La realtà non può essere, dunque, espressa tramite una lingua accessibile a tutti, perché è un mondo incerto che produce una impressione. L'artista è unico e la sua creazione è l'espressione della sua unicità. La critica letteraria non può comprendere il mondo interiore del talento, ma solo le modalità apparenti. Egli deve essere giudicato dal pubblico, senza intermediazioni. L'opera resta incompiuta perché non esiste più il determinismo, essa è solo un frammento di ispirazione, che resta aperta nel suo rapporto con la perfezione: l'atto creatore non può mai accedere all'infinito e la conoscenza del mondo è e resta incompleta.

La difficoltà inerente la nozione di rappresentazione all'interno del romanzo, sembra essere, per l'appunto, la sua incapacità a mettere in scena la società moderna. La risposta a tale crisi sarà la presa di coscienza dell'inutilità del mondo reale e, di conseguenza, una rivendicazione della veridicità della finzione letteraria. Il lettore è al corrente dello scarto tra ciò che legge e la società in cui vive, ma ciò non gli impedisce di crederci.

L'essenza del romanzo è pertanto fortemente contraddittoria: per sua stessa natura totalmente falso, esso non può che essere redatto e letto nella sua

[80] Le litografie del 1830 ci hanno tramandato l'immagine leggendaria del pittore che lascia cadere le braccia lungo il corpo, la tavolozza ed i pennelli davanti alla sua tela incompiuta, cfr. J. SINCÈRE, « Le Salon », *L'Art Moderne*, mai 1883, p.2.

pretesa di dire il vero e continua a tessere legami influenti tra azione e conoscenza.

Zola e tutti i Naturalisti mostrano come un'opera d'arte, compreso il testo letterario, sia il frutto, il prodotto di un'epoca e, in quanto tale, sottoposto ad evoluzione. Lo schema zoliano, fino ad allora utilizzato per le ricerche scientifiche e mediche, sarà applicato alla letteratura: evoluzione, determinismo storico, trasformazioni socio-economiche e socio-politiche sono termini che si impongono anche in campo letterario. Malgrado le contestazioni, il progetto naturalista trasforma notevolmente il modo di concepire l'opera d'arte.

La fine del XIX secolo è caratterizzata, allora, dalla riflessione critica: non è più possibile scrivere senza interrogarsi sulla scrittura stessa; la letteratura diventa, così, introspezione e l'abbandono dell'intrigo ne è la riprova. Il romanzo non è più il resoconto delle avventure di un personaggio, ma la storia del testo che si scrive. Nasce una nuova forma romanzesca che privilegia il procedimento di *mise en abyme,* l'opera che si trasferisce all'interno di un'altra, che inscrive all'interno della sua struttura, la sua trasposizione. Questo procedimento appare essere uno dei tanti tentativi di disfacimento del genere romanzesco. Il valore accordato alla *mise en abyme* appare essere il segno inconfondibile di una messa in causa del romanzo stesso. Si tende a creare un'opera d'arte ambigua, un romanzo nel romanzo, procedimento che mette in discussione l'opera alla quale lo scrittore si sta consacrando. Egli si mette in scena nel momento stesso in cui sta creando, ecco che la scrittura diventa autoreferenziale.

La messa a morte della letteratura deve necessariamente avvenire attraverso il silenzio. Bisogna tuttavia chiedersi come è possibile tacere

continuando a scrivere, parlare senza rompere il silenzio. L'opera deve ambire ad un ideale che non è altro che *rien,* dunque che non crea o che non lasci alcuna traccia di sé. L'esteta in questo contesto è di conseguenza la figura più emblematica: egli abbandona la creazione per dedicarsi alla contemplazione, alla totale assenza di operosità e alla completa sterilità artistica. Ciò che prima veniva considerato *échec,* adesso è il segno di più alto valore estetico e il Nulla si tramuta in genialità. Questo artista senza opera, che tanto affascina romanzieri e critici della fine del secolo, è il simbolo della ribellione, sacrilega ed immorale, che coinvolge in prima persona il romanziere e pone il problema della letteratura. In tale contesto, nel quale l'assenza diventa un valore etico ed estetico, i 'romans d'art' emergono per l'originalità dei procedimenti messi in opera per sfuggire al "Libro"- dipingere con le parole - e si propongono come alternativa valida al romanzo tradizionale e alla scrittura.

Il rifiuto della creazione evidenzia la crisi del genere romanzesco e indica l'incompatibilità tra arte e reale, risanabile soltanto con la morte o la follia. L'artista, figura essenziale nella prima metà del secolo e fino al 1860, tende a dissolversi attraverso molteplici manifestazioni: oltre la scomparsa pura del personaggio, troviamo numerosi artisti falliti, incapaci di vivere e incapaci a creare. Il dibattito su genio e talento, lascia il posto alla riflessione sull'oftalmia o la nevrosi.

Il romanzo sull'arte si pone un interrogativo fondamentale: come si fa a non scrivere? L'incontro tra la letteratura e le altre arti, in particolare pittura e musica, dà vita a delle opere estremamente originali. A partire dalla fine del XIX secolo, dunque, cominciano ad apparire, seppure timidamente, delle opere

romanzesche che producono una metamorfosi delle forme tradizionali: dal racconto oggettivo al monologo interiore, dal narratore onnisciente al racconto vissuto nella coscienza di ogni personaggio. Si prende consapevolezza della vanità e di certo dell'ingenuità di avere nei riguardi della realtà un punto di vista assoluto, fondato su delle certezze illusorie.

Quando si parla di crisi del romanzo, in realtà, ci si riferisce al bisogno di demistificare il genere e liberarlo dalle forme prestabilite della tradizione. L'eroe balzacchiano è un essere attivo, spinto dalla volontà di creare, che cerca di soddisfare i suoi appetiti e le sue ambizioni. Il personaggio di Proust appartiene ad un altro mondo, egli crea per salvarsi, non per dominare, tenta di ricostruire la sua identità e di cogliere l'essenza della propria vita. Il mondo si svela in una sequenza di impressioni e di segni da interpretare.

La fine del XIX secolo è carente di certezze: la scienza sembra aver tradito le speranze e le aspettative umane; la psicanalisi rimette in discussione le fondamenta su cui si vive e le nozioni di individuo e di carattere sembrano dissolversi.

Come riprodurre questa realtà frammentaria, instabile, incerta, questa profonda crisi culturale e soprattutto come rappresentare la durata intima del tempo in un racconto? Ecco che la scrittura del post-naturalismo diviene il riflesso di tutte le contraddizioni in seno ad un'epoca: abolire il racconto a profitto di un *flux* di impressioni e di immagini; presentare non più una storia, ma una successione di avvenimenti e ricordi.

2.2 Pittura e immagine nei romanzieri tedeschi: dal *Bildungsroman*[81] al *Künstlerroman*[82]

Nella seconda metà del XVIII secolo, le descrizioni pittoriche fanno la loro comparsa in Germania, nei romanzi, grazie alla ricezione dei testi estetici di Diderot. Egli trasmette, nei suoi *Salons,* una versione brillante, ma molto tradizionale, della retorica, che sostiene l'affinità tra le arti e l'importanza della figura dell'*ekphrasis,* così come era stata codificata dai sofisti e dai letterati del Rinascimento. I *Salons* di Diderot, equiparati agli *Eikones* di Filostrato[83], vengono letti con notevole interesse, soprattutto per la concezione nuova della figura dell'artista, pittore tanto quanto scrittore.

Goethe, emancipatosi dalla teoria della *mimesis,* prende le distanze da Diderot*,* sostenendo l'idea di una autonomia dell'arte, indipendente da qualunque forma di imitazione. Egli insiste sulla formazione, la costruzione dell'immagine, la *Bildung*[84], e sulla maniera di esprimere il mondo. I romanzi, dal 1796 al 1801, mettono così in scena tale dibattito servendosi dei personaggi d'artista, che discutono sulla loro arte, dipingono, talvolta falliscono nel loro intento, evocano i grandi miti della creazione e il loro amore per l'arte.

Certo non furono solo i testi di Diderot ad influenzare la nuova concezione sulla pittura e sulla letteratura: ad essi bisogna aggiungere la profonda nostalgia per la Grecia antica, la pittura e l'arte ellenica ormai perdute, come dimostra

[81] Romanzo di formazione.
[82] Romanzo dell'artista.
[83] Opera riguardante sessantaquattro descrizioni di pitture.
[84] È un termine che ha un'infinità di significati: formazione, erudizione e, in senso più ampio, cultura, istruzione.

l'opera di Winckelmann[85], che rivela, a tutta un'epoca, l'arte classica, infondendo l'idea che la bellezza e la perfezione della letteratura sono da ricercare nei testi di Omero, di Pindaro o dei sofisti della Grecia antica.

2.2.1 Definizione del genere

Come spiega nel suo saggio Pierluigi Pellini[86], il romanzo di formazione *(Bildungsroman*) e il romanzo dell'artista (*Künstlerroman*) hanno una coerenza di natura diversa. Per il pittore, come per il musicista o per il poeta, il momento di formazione è più importante del risultato, in questo risiede la ricchezza di una forma nuova e non limitata del romanzo dell'artista.

Il *Bildungsroman*, si riferisce ad una serie di romanzi che, in maniera più o meno discutibile (molti dissentono su questo fatto) seguono le tracce del capostipite di questo genere, vale a dire del romanzo di Goethe, *Wilhem Meisters Lehrjahre,* pubblicato per la prima volta tra il 1795 e il 1796. Esso è il prodotto di una determinata epoca e di un preciso contesto culturale. Il termine *Bildung,* che assume il suo significato attuale solo a partire dalla seconda metà del Settecento, nel contesto di un processo di sviluppo e crescita interiore dell'uomo, indica la formazione dell'eroe dal suo inizio e nella sua evoluzione. Le esperienze vissute

[85] I suoi scritti, *Gedanken über die Nachahmung der grieschischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755 [*Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*] e *Geischichte des Kunst des Altertums,* 1764 [*Storia dell'arte dell'antichità*], pongono in primo piano l'arte greca, anche se conosciuta solo attraverso le copie romane, nella quale Winckelmann vede realizzato l'ideale di bellezza come riflesso di una umanità autonoma, caratterizzata da un'armonica fusione di corpo e spirito e dal dominio delle passioni. Goethe gli consacrerà il suo studio intitolato *Winckelmann und seine Jahrhundert* del 1805 [*Winckelmann e il suo secolo*].

[86] P. PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica,* Milano, ed. dell'Arco, 2001.

dal protagonista rappresentano una sequenza di momenti di crescita e di maturazione: attraverso una serie di errori e di disillusioni, egli giunge ad instaurare un rapporto positivo e di compromesso con il mondo.

2.2.2 *Roman de l'artiste* e crisi della creazione

Considerato il ruolo determinante rivestito dall'arte, nel processo di formazione, il *Bildungsroman* o *roman d'apprentissage* si avvicina al *Künstlerroman,* il romanzo sulla vita di un artista, dagli esordi alla maturità.

L'artista della seconda metà del secolo non ha più nulla a che vedere con la figura tratteggiata dai Romantici. Il genio scompare a favore della rappresentazione di un malato colpito dalla stessa forza creatrice. Il mistero del gesto creatore, il conflitto dell'artista e della materia, la sua difficoltà ad animare una forma, sembrano nulla rispetto al rapporto che il personaggio intrattiene con la società. Questa ostilità diviene uno dei principali centri d'interesse delle narrazioni dell'epoca.

La storia d'amore tra un artista e il suo modello diviene la formula predominante dei romanzi della seconda metà del XIX secolo, come una delle forme possibili di rappresentazione dell'ambiente delle *Beaux-Arts,* delle sue problematiche tecniche o estetiche. Essa non ha nulla di particolarmente originale in sé, la ritroviamo infatti già in Balzac ne *Le Chef-d'œuvre inconnu* o ne *La Maison du Chat-qui-pelote.* Il 'roman de l'artiste', che si inserisce in una tradizione letteraria che parte dai *contes fantastiques* di Hoffmann per finire

sull'opera balzacchiana e sui racconti di Gautier, sperimenta, nella seconda metà del XIX secolo, con i fratelli Goncourt, Zola e in seguito Huysmans, nuovi significati, assume forme e valenze differenti quali il lavoro, la rinuncia e l'abnegazione: per realizzarsi, l'artista deve sacrificare la sua felicità terrena sull'altare dell'Arte e abbandonare la sua vita da uomo comune. La nuova forma narrativa permette altresì una esposizione più o meno sottile dello stato delle arti e della critica. In queste narrazioni si denuncia la deriva del sistema accademico e la corruzione del *cursus honorum* destinato a premiare la mediocrità e l'incompetenza.

L'incontro tra le arti e il romanzo, nella duplice forma di riflessione critica e riproduzione dei procedimenti e delle tecniche propri della pittura e della musica, avviene già in epoca romantica, momento nel quale si realizza la fusione tra le varie discipline artistiche e si verifica un contatto più frequente tra i vari artisti. È un periodo nel quale la letteratura detiene sulle altre pratiche una indiscussa superiorità, per la sua capacità di completare e assimilare a sé ogni disciplina, riproducendone gli effetti. Il Romanticismo costituisce, infatti, un'epoca di intensa unione artistica: gli stessi temi ispirano musicisti e pittori; il poeta diventa soggetto pittorico; il pittore si trova ad essere il protagonista di numerose opere letterarie, emblema per eccellenza della creazione artistica; i riferimenti pittorici offrono un modello di ideale estetico al quale la letteratura tenta di identificarsi in potenza rappresentativa.

Importante, ma considerato volgare ed inferiore rispetto ai generi nobili dell'epoca classica, il romanzo acquisisce, nel XIX secolo, piena legittimità, permettendo allo stesso tempo di esprimere al meglio la nuova sensibilità estetica

e la complessità sociale, grazie in particolar modo alla democratizzazione del lettorato e all'industrializzazione crescente dell'editoria.

2.3 I 'romans sur l'art': critica d'arte *déguisée*?

Ci siamo chiesti in che misura si può parlare di romanzi di critica o viceversa di critica d'arte travestita da romanzo, portante in sé un'ideologia estetica.

Oscar Wilde dichiara nella sua raccolta *Intentions*:

> Criticism is, in fact, both creative and independent[87].

In altre parole, l'arte in sé e per sé, non deve essere valutata sulla base della sua fedeltà verso l'opera commentata. Anche Baudelaire, in *À quoi bon la critique*, sostiene la necessità di autonomia e di faziosità della critica:

> Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un tableau étant la nature réfléchie par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons[88].

Il 'roman d'art' appare, allora, come romanzo critico, impegnato e personale, nel quale l'autore avvalora la sua individuale visione sulle arti:

---

[87] O. WILDE, *Intentions,* in *Complete Works*, Glasgow, Harper Collins Publishers, 1994, p.1124.
[88] C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », in *Curiosités Esthétiques*, cit., p.101.

> Considered as a form of art criticism, these stories and novels naturally stress the human and psychological side of art to a degree to which formal criticism cannot attain, and they are much more revelatory of the litterateurs' true feelings on the subject[89].

I romanzieri mettono in scena lo scrittore ed il critico, offrendo una concezione ideale di tale rapporto, cancellando ogni traccia di competizione tra arte e letteratura e trasferendola sul rapporto arte e giornalismo. L'opera plastica diventa *sujet* della narrazione, oggetto di riflessione e punto di partenza per un uso inedito della lingua, essa viene concepita allora immagine speculare della scrittura, doppio materiale.

Quando parliamo di letteratura d'arte è il termine letteratura ad essere messo in evidenza. Gli scambi tra le due arti, nel XIX secolo, si fanno più assidui e più intensi e fanno prova di una modernità che gli scrittori vanno sempre più a cercare nella loro assidua frequentazione con i pittori. Il genere d'arte è una struttura complessa, costruita attorno ad un'opera d'arte, come un rituale descrittivo e interpretativo che mira a trasformare un'immagine statica in un racconto, secondo una combinazione di tecniche descrittive ed evocative, un'interazione che permette di rendere il lettore testimone del processo creativo in corso. Lo sviluppo della critica, cosiddetta creativa, è parallelo alla nascita di una polemica concernente la pratica stessa della critica, discorso che ha alimentato alcuni dibattiti tra le personalità più eminenti della sfera culturale. La letteratura d'arte è una critica totalmente romanzata, nella quale non si tenta di riprodurre

[89]T. R. BOWIE «The painter in French fiction: a critical essay», *Studies of the romance languages and literatures*, n. 15, University of North Carolina, Edition Chapel Hill, 1950, p.8.

fedelmente l'opera d'arte, ma si prendono in analisi le potenziali corrispondenze tra il mondo artistico e quello letterario. Il discorso sull'arte diviene poco a poco autonomo acquisendo *status* di opera letteraria in sé, i cui obiettivi si congiungono a quelli della pittura. L'*ekphrasis* si stacca altresì dalla critica per inserirsi nel romanzo, in forma totalmente autonoma.

Se il contatto tra la sfera letteraria e quella artistica diventa più sistematico alla fine del XIX secolo, rispetto ai decenni precedenti, è perché c'è stata un'evoluzione dei rapporti tra gli scrittori e gli artisti: l'amicizia che unisce i primi ai secondi va oltre alla sfera privata, fino ad una collaborazione corrispettiva ed una incidenza diretta sulla loro rispettive produzioni.

2.4 'Le roman du peintre[90]'

Abbiamo già visto come la letteratura e la pittura, sin dall'antichità, abbiano tessuto degli intrecci inestricabili ed abbiano altresì vissuto, nei secoli, molteplici divorzi e riconciliazioni. Lessing, nel suo *Laocoon,* ritenendo la letteratura una disciplina superiore alle altre[91], capace di trasformare l'arte pittorica in poesia, tenta di assegnare, ad ognuna delle due pratiche, le rispettive competenze, attribuendo a ciascuna il proprio campo di appartenenza ed il proprio mezzo espressivo. Lessing distingue le arti spaziali, pittura e scultura, dalla poesia, basata essenzialmente sulla successione temporale, alla quale riserva la capacità di evocare situazioni altamente drammatiche ed espressive, ritenendola, dunque, più adatta agli slanci della fantasia e ai voli dell'immaginazione. Le arti plastiche sono assoggettate al principio di simultaneità e mettono in scena delle effigi coesistenti con lo spazio, per mezzo delle forme e dei colori, mentre la poesia, asservita al principio di diacronia, riproduce delle azioni che si succedono nel tempo, grazie a suoni e segni del tutto arbitrari. Per Lessing, dunque, è il critico a rendere l'effetto dell'opera all'interno del suo discorso, sulla base del sentimento personale, scaturito a seguito della visione dell'opera: il criterio ultimo del giudizio estetico è il sentimento personale prodotto da un'opera d'arte. Il

[90]Il termine *roman* è considerato, in questo contesto, un'espressione d'insieme che ingloba romanzi e novelle, così come utilizzato da M. F. MELMOUX-MONTAUBIN in *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, op. cit, in riferimento a *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac e da M. CROUZET nella prefazione a *Manette Salomon*, nella quale sostiene che «[…] le roman de l'art ou de l'artiste est une sorte de matrice romanesque […]». *Manette Salomon,* Folio Classique, Paris, Gallimard, 1996, p.11, préface de M. CROUZET, édition établie et annotée par S. CHAMPEAU, avec le concours d'A. GOETZ, nonchè da A. MAVRAKIS, « Le Roman du peintre », *Poétique,* 116, 1998, pp.425-445.

[91]« [...] la poésie dispose d'un registre plus étendu et de beautés dont la peinture n'est pas capable », G. E. LESSING, *Du Laocoon ou des frontières entre la peinture et la poésie,* cit., pp.83-84.

merito di Lessing è stato, in questo contesto, l'aver sostenuto l'importanza dell'immaginazione dello spettatore o del lettore in seno alla creazione dell'opera, che gli permette di andare oltre ciò che viene rappresentato, in egual misura all'estro dell'artista o del poeta: la letteratura, nella quale dominano i segni arbitrari, in mino misura mimetici, lascia al lettore una possibilità infinita di ricomposizione personale dell'immagine. Proprio questo meccanismo differenziato della facoltà immaginativa nelle due arti, spiega il rapporto gerarchico che le regge in maniera sotterranea. Lessing reputa superiore la letteratura per la forza d'evocazione delle passioni forti, che sono taciute in pittura: solo il poeta può aspirare alla vera invenzione, le arti figurative dimorano sempre e comunque vicine all'artigianato.

In realtà, il rapporto con la pittura appare indispensabile agli scrittori, che pur ammettendo la loro incompetenza circa il trattamento del visibile, rifiutano di lasciarlo ad esclusivo appannaggio dei pittori, tanto che l'*ekphrasis* diventa in qualche modo la loro principale preoccupazione, come rivelano i numerosi riferimenti pittorici all'interno delle opere letterarie. Nonostante il *Laocoon* abbia avuto una enorme eco in tutta Europa, gli scrittori non si rassegnano a tale amputazione, peraltro imposta. Pur ammettendo che il processo pittorico non è di loro esclusiva competenza, essi si rifiutano di affidarlo interamente ai pittori, come dimostra la letteratura del secolo successivo, gremita di riferimenti artistici.

La dottrina dell'*Ut pictura poesis,* che consente alla pittura di acquisire sempre più importanza, non è più d'attualità e il divario tra le due forme artistiche si allarga notevolmente. La visione pura ed innocente del principio oraziano scompare nel XIX secolo, momento in cui lo scarto esistente tra le due discipline

viene percepito e pensato, senza che ciò porti, peraltro, a disconoscere un vincolo inscindibile ed ancestrale. Si instaura così un nuovo rapporto: la pittura si ripiega su se stessa e sulla sua specificità, sbarazzandosi di tutto ciò che non è pittorico, dunque di ciò che la predispone al linguaggio verbale; la letteratura prende in prestito le forme espressive pittoriche, più adatte alla conoscenza del mondo, per la loro materialità ontologica, aspetto che affascina notevolmente gli scrittori al punto da spogliare la pittura da ogni sorta di contenuto letterario, mettendo alla prova il linguaggio con un'impresa che si dimostrerà essere fuori dalla sua portata: le parole infatti non hanno la capacità di attrarre il lettore come le immagini. Lo scarto tra le due discipline è dunque innegabile, ma non si può, altresì, rinnegare un legame millenario, indissolubile, che sarà rielaborato per costruire un nuovo rapporto, impersonato dalla figura dell'artista, che occuperà la scena letteraria del XIX secolo.

L'evoluzione della pittura mette in pericolo le due arti, inquietudine che viene fuori nei 'romans du peintre'[92]. La letteratura del XIX secolo è intrisa di riferimenti artistici, di descrizioni, per la presa di coscienza di una mancanza importante: la capacità di rivolgersi direttamente all'animo umano a causa dell'assenza di immagini materiali.

Nella letteratura europea del XIX secolo, da Hoffmann a Wilde, si assiste così ad una straordinaria fioritura di storie di pittori e ritratti, attraverso le quali vengono fuori gli interrogativi dello scrittore sulle lacune della letteratura, spogliando in tal modo la pittura da ogni contenuto letterario. Non si tratta di un pittore tra tanti, facente parte di una comunità di artisti, ma di un individuo

[92] Termine utilizzato da A. MAVRAKIS, *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008 e « Le Roman du peintre », *Poétique,* cit.

differente, avvolto da un'aura di mistero, capace di produrre qualcosa in più di un semplice dipinto, giunto com'è alla padronanza totale della *mimesis,* nella quale si concentra l'essenza dell'Arte. Egli è un demiurgo che presenta in chiave diversa la figura dell'artista, il cui ruolo è all'epoca divenuto problematico.

Il Frenhofer di Balzac è il precursore, il padre di tutti i personaggi dei 'romans du peintre' che si sono spinti ai limiti estremi della creazione, ritenendo alla loro portata l'incarnazione della vita nell'arte. Egli ha ritenuto poter sfidare Dio nell'atto creativo, infondendo quasi un'anima alla sua creatura, come Pigmalione. In questo percorso estremamente pericoloso nessuno può assisterlo, salvo lo scrittore, ma solo a testimonianza della sua avventura.

Ha origine da qui una lunga crisi, nei rapporti già complicati tra pittura e letteratura, che diventerà manifesta già verso la prima metà del secolo, quando le strade tra le due discipline si separano, per dimostrare ciascuna la propria indipendenza dall'altra. Tale evoluzione è, per gli scrittori, fonte di preoccupazione, come reso manifesto dalla messa in scena dell'*échec* dell'artista, confrontato all'impossibile; lo scrittore, altro non sarà che un superstite, un impotente testimone di una ricerca che va oltre il mero talento.

La comparsa dei primi 'romans du peintre' spiega l'aspirazione dei romanzieri di seguire la via intrapresa dalla pittura, che mette la scrittura nella posizione di dover cogliere l'inafferrabile, facendola irrimediabilmente scontrare con i propri limiti e le proprie manchevolezze. La pittura non occupa un posto secondario, ovvero non è semplicemente un mezzo di cui si serve il narratore per tradurre la sua visione del mondo e formulare un'estetica, come accade in

Flaubert, Huysmans o Proust, essa diviene al contrario oggetto di riflessione critica per lo scrittore.

2.5 Il Modello pittorico

I romanzi della seconda metà del XIX secolo rievocano una parte delle formule di Gautier, la cui pratica si nutre del travestimento e della metamorfosi, senza le quali la bellezza non potrebbe sussistere, e la moda del genere fantastico, elaborata da Hoffmann, diffusasi in Francia intorno agli anni '30.

La *fin-de-siècle* riduce la problematica artistica al solo personaggio, ciò è dovuto in parte alla riforma del sistema delle *Beaux-Arts* e, conseguentemente, alle relazioni che essa implica tra arte e letteratura. L'opera dei fratelli Goncourt è nodale e emblematica, nonostante non sia annoverabile in quello che è stato definito *roman du peintre*, ma fa parte del genere dei *romans d'art*, categoria più ampia e meno specifica. In essa troviamo la riscoperta dell'*écriture artiste* a scapito della *fiction*. Malgrado la portata della rivoluzione letteraria, introdotta dai due fratelli, essa è passata a lungo inosservata: essi devono essere riconosciuti come i precursori del romanzo d'arte che accresce l'interesse estetico e pone molteplici interrogativi sulla questione estetica. Émile Zola, accusato di plagio, ne designò il pittoricismo come assenza di intrigo, disinteresse per la narrazione, nonché deperimento del romanzo stesso. A *Manette Salomon*, che si fregiava ingiustamente del titolo di romanzo, egli contrappose *L'Œuvre* «[…] étude de psychologie très fouillée et de profonde passion»[93]. Ma la modernità dei Goncourt non risiede tanto sui discorsi circa la pittura, dei quali abbiamo già visto la mancanza di originalità, ma sull'elaborazione di una lingua che tenta di dipingere con le parole, e sulla questione della luce, divenuta intorno al 1850, un problema

[93] E. ZOLA, *Journal*, 2 août 1885, t. II, p.1176.

estetico di fondamentale importanza. I pittori, infatti, lasciano i loro *ateliers* per dipingere *en plein air.* Si delineeranno con un'acuità peculiare la questione del disegno e del colore, e la distorsione della visione che diventerà argomento centrale e quasi obbligatorio nel 'roman du peintre'. Il colore infatti è un rischio per l'artista incapace di gestirlo e governarlo, da qui l'oftalmia, nella quale termina il suo talento[94]. La scrittura dei Goncourt è una lingua nuova ed originale, che si avvale della pretesa di evocare attraverso le parole che sembrano essere come pennellate sulla tela:

> Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse: des effleurements et des caresses et, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite, qui échapperaient à la lourde, massive bêtasse syntaxe des corrects grammariens[95].

La lettura di *Manette Salomon* rende bene l'idea: la frammentarietà delle frasi e del discorso interrotto da punti di sospensione, riproducono l'espressione di un pittore che riesce ad avere accesso alla simultaneità della visione. Così come lo sguardo dell'osservatore riesce ad afferrare, a prima vista, la distesa dell'oggetto artistico, in tal modo, la frase deve riuscire ad essere così veloce da riprodurre il medesimo effetto sul lettore: questo genere di scrittura sarà l'espressione adeguata e privilegiata del realismo.

I fratelli Goncourt entrano in concorrenza con l'arte dei pittori, dei quali prendono in prestito il lessico, finanche lo sguardo, che percorre ogni dettaglio

[94]J. & E. de GONCOURT, *Manette Salomon*, préface de M. CROUZET, cit., p.530 : «Un bizarre phénomène avait fini par se produire chez Coriolis. Avec l'énervement de l'homme, une surexcitation était venue à l'organe artiste du peintre. Le sens de la couleur, s'exaltant en lui, avait troublé, déréglé, enfiévré sa vision. Ses yeux étaient devenus presque fous».
[95] E. de GONCOURT, *Journal*, 22 mars 1882, t.II, p.932.

della tela, effetti traducibili attraverso la descrizione minuziosa, la sintassi e la giustapposizione di frammenti che riescono a produrre impressioni, risultato definito da Henri Régnier «[…] littérature du fragment»[96].

L'opera dei Goncourt, allora, si distingue da quella di Gautier, al di là di tutte le apparenti analogie, piuttosto che per trasposizione della pittura in letteratura, secondo il precetto dell'*Ut pictura poesis*, per l'invenzione di uno scritto che valga come opera d'arte, al di fuori da ogni riferimento iconografico. L'esibizione della pittura, quale modello strutturale della narrazione è paradossalmente ostentata con tanta insistenza al fine di liberarsene, grazie all'invenzione di una modalità di scrittura che vuole affermarsi essa stessa come artistica. Lungi dal limitarsi alla ricerca del termine raro e raffinato, l'*écriture artiste* è il tentativo estremamente originale di trasposizione nel campo del romanzo di una visione acquisita grazie alla conoscenza della pittura. La percezione particolare e singolare dei colori è denunciata come una distorsione della visione, una malattia dell'occhio, poi interpretata come infermità mentale. Tutto ciò e l'importanza decisiva accordata al disegno, basterà a lavare l'opera dei Goncourt da ogni sospetto di impressionismo o di pre-impressionismo.

I romanzieri francesi degli anni '30 manifestano un interesse straordinario per la pittura, ma con molte reticenze introducono la descrizione pittorica nella prosa. Balzac sembra essere un innovatore del genere, egli si ispira chiaramente ad Hoffmann, costruendo un ponte tra la letteratura tedesca e quella francese. Le figure di pittori sono numerose nella *Comédie humaine*; Balzac le ha ripartite in

[96] Henri de Régnier utilizza la nozione di *fragment* per definire la letteratura di Poictevin: « La littérature de Poictevin, cette littérature fragmentaire – d'odorat, d'ouïe et d'œil a quelque chose d'informe et comme paralysé, elle voit, touche, sent et ne remue pas l'immobilité atrophiée de sa contemplation », *Journal*, août 1889-mars 1892, Paris B.N.F., p.30.

tutti i suoi racconti anche solo menzionando il nome o dando loro il ruolo di protagonisti, talvolta descritti come personaggi tra gli altri.

2.5.1 *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Le Chef d'œuvre inconnu non può essere considerato una novella sull'arte come le altre, rivolgendosi sia ai romanzieri sia ai pittori. La prima versione appare ne *L'Artiste* del 1831: la nuova rivista, che diventerà il simbolo dell'epoca, ottiene dal romanziere un testo in accordo ai suoi obiettivi, illustrare e propagandare una concezione nuova e romantica sull'arte e sull'artista. La novella, scritta in una fase nella quale Balzac comincia ad aver il pieno controllo delle proprie facoltà creative, e rimaneggiata nel 1837, momento in cui esse cominciano ad esaurirsi del tutto, è una delle poche, se non la prima in assoluto, a sollevare la questione estetica, il rapporto tra amore ed arte, ma soprattutto il mistero della psicologia dell'artista. Il "conte fantastique" si inscrive, dunque, nella tecnica di difesa e di promozione dell'artista con cui Balzac partecipa alla costruzione di una *imagerie* nuova, al punto tale che la sua novella sarà considerata un «[…] mythe fondateur»[97]. Il lettore del 1830 non può riconoscervi l'espressione di un dibattito contemporaneo trasposto nel 1612: Porbus è l'immagine del pittore accademico al quale si contrappone il romantico Frenhofer. Il vecchio pittore della prima versione è ancora molto hoffmanniano, un genio visionario, dai tratti mefistofelici, incompreso, che vive al di fuori del mondo ordinario e dalle preoccupazioni quotidiane, che dedica la sua esistenza interamente all'arte. Egli proietta nella sua opera un ideale di purezza suprema che finisce per condurlo alla follia.

[97] N. HEINICH, « Le Chef-d'œuvre inconnu ou l'artiste investi », in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac,* sous la direction de Thierry Chabanne, Paris, ENSAD, 1985, p.76.

Il *conte* mette, così, in scena due rappresentazioni differenti del pittore e dell'attività artistica: Porbus, il copista tradizionale, al servizio della corte, che esegue su commissione[98], ed il vecchio Frenhofer, qualificato come "artista", la cui arte è caratterizzata dall'ideologia della creazione, che segue l'ispirazione, libera da qualunque tutela. Nella novella balzacchiana ciò che cambia è, in particolar modo, la trasmissione del sapere: Porbus appartiene ad un sistema nel quale la pittura si insegna, nel quale i modelli si riproducono; Frenhofer rivela come, entrare in arte, sia quasi un'iniziazione. Il dubbio insinua la narrazione, la certezza dell'*achevèment* non esiste:

> J'ai cru avoir fini[99].

o ancora:

> Oh! Il est fini […] Cependant, je voudrais bien être certain […][100].

La novella, consacrata all'imperfezione e alla forza distruttiva del pensiero, mostra come la dismisura tra il pensiero e l'azione possa condurre l'uomo al di là dalla sfera naturale e come il confronto con l'ideale provochi degli sconvolgimenti nell'individuo. Quando il *vieillard* svela il segreto della sua arte agli altri compagni, si consuma la tragedia: il *Rien* si palesa e lo *chef-d'œuvre,* che non è più *inconnu* dal momento in cui si manifesta, o meglio, viene reso noto, non

[98] Il riferimento a Porbus è in effetti un anacronismo, l'istituzione accademica non esisteva nel 1612, ma rappresenta il pittore alle dipendenze del potere.
[99] H. de BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu,* cit., p.400.
[100] *Ibidem*, p.409.

può più esistere. La rivelazione distrugge Frenhofer e la sua arte, che è altro rispetto ad una banale pratica sociale, si nutre del suo segreto, lontana dalla società e dal commercio. Nella divulgazione è implicita la rivelazione dell'*échec*: in realtà non resta altro che imporre un ulteriore segreto che dimora al di sotto del nulla che si è svelato agli occhi di tutti:

> Nous nous trompons, voyez ! […] Il y a ne femme là-dessous […][101].

Balzac sembra dare una spiegazione semplice del fallimento del suo pittore : questi fa parte di quella cerchia di artisti nei quali la forza di volontà paralizza la creazione artistica. *Le Chef-d'œuvre inconnu* non si limita alle sole considerazioni sulla pittura: attraverso quest'ultima, Balzac argomenta sull'attività letteraria e, sotto le sembianze del pittore, si delinea lo scrittore che intende conquistare egli stesso lo *status* di artista. L'integrazione del romanziere alla categoria dell'Artista avviene, nel testo, grazie alla mediazione del termine *poète*, che nel suo senso più ampio annovera sotto lo stesso appellativo tutti i creatori:

> Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète[102].

La novella, che si risolve con un fallimento, mostra pertanto l'impossibilità di essere artista. Il confronto tra le due arti, sembra essere solo apparentemente assente dall'opera balzacchiana. In realtà, la figura dello scrittore è presente sebbene in maniera sotterranea. Gillette è un personaggio letterario che si

[101] *Ibidem*, p. 412.
[102] *Ibidem*, p.394.

contrappone alla creatura pittorica rappresentata da Catherine Lescault; ma è su Poussin che ci vogliamo soffermare per fare alcune considerazioni. Giovane artista principiante, presentato come genio, egli è in qualche modo l'occhio dello scrittore *en abyme*. Il lettore entra nella casa e poi negli *ateliers* di Porbus e di Frenhofer, del quale ci da anche il ritratto fisico, grazie alla sua osservazione, tradotta in fedele descrizione verbale: sarà lui il testimone *survivant* di Frehnofer!

Il quadro *La Belle Noiseuse,* attorno al quale ruota tutta la novella, viene mostrato solo alla fine, in una *suspence* del tutto calcolata: quando Poussin e Porbus osservano il dipinto, invece di scorgervi le fattezze di una donna ideale, riscoprono un ammasso informe di tinte e di pennellate. Malgrado il caos di colori, sorge uno spazio, una rappresentazione, un piede, un frammento autonomo a partire dal quale ricostruire la donna rappresentata. Frenhofer è completamente assorbito nella contemplazione mentale per la costruzione del suo dipinto, dell'essenza di ciò che egli avrebbe voluto riprodurre, che guarda la tela, senza più vederla, in un certo senso, poiché per dieci anni non ha fatto altro che considerare il suo ideale. Lungi dall'infondere la vita alla sua donna, Balzac ripropone il mito di Pigmalione all'inverso. Frenhofer, nell'evocarlo, insiste sul tempo che lo scultore avrebbe impiegato per raggiungere la perfezione:

> Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché![103]

Balzac introduce l'*ekphrasis* moderna nella letteratura francese e tutti i grandi romanzieri della seconda metà del secolo lo imiteranno per dare nuovo

[103] *Ibidem*, p.401

slancio alle loro opere inserendo la descrizione pittorica in un sistema di visione personale. l'*ekphrasis* in effetti gioca il ruolo di frammento, parte emblematica del grande Tutto che è il mondo, veicolando dunque attraverso il romanzo una nuova visione della realtà. Il romanziere ha sognato di portare a termine il suo progetto "totalizzante" che rappresenta tutta la società dell'epoca, ma paradossalmente, la sua *Comédie humaine* è un'opera incompiuta e cangiante, solo all'apparenza perfetta, con le sue innumerevoli varianti editoriali. *Le Chef-d'œuvre inconnu* è pertanto la metafora dell'attività di creazione che si autodistrugge a furia di perfezionarsi. Come in un gioco di specchi, la novella riflette il lavoro letterario del suo autore, che rimaneggia più volte le proprie pubblicazioni per giungere alla perfezione.

2.5.2 *L'Œuvre*

Le problematiche estetiche poste ne *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la battaglia dell'artista con un'opera impossibile da realizzare e il conseguente fallimento, influenzano la generazione successiva di romanzieri. Una lettura de *L'Œuvre* di Émile Zola conduce inevitabilmente ad instaurare uno stretto rapporto con l'opera di Balzac: innanzitutto il titolo indica l'elemento fondamentale attorno al quale ruota l'interesse dell'artista. Nell'attività letteraria di Zola, la creazione occupa un posto singolare: gli artisti, infatti, insieme ai preti, alle prostitute e agli assassini, rappresentano un mondo a parte. *L'Œuvre* non è semplicemente un romanzo sulla pittura: dando vita al personaggio di Claude Lantier, Zola parla di se stesso e della

sua arte, traducendo, in tal modo, i meccanismi intimi della creazione. Claude, in rivolta contro gli insegnamenti tradizionali, tenta di realizzare una grande opera, creata secondo nuovi principi, vi lavora per anni senza riuscire, ciononostante, a portarla a compimento: al contrario, egli la rende via via più imperfetta, finché, obbligato a riconoscere di aver fallito, si impicca per la disperazione. La lotta con la natura è presente lungo tutto il romanzo, Lantier dichiara di voler rendere la vita nella sua interezza e modernità e animare le figure create:

> Ah! La vie, la vie! La sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu ![104]

L'artista, in qualunque disciplina, si scontra inevitabilmente con il fallimento e la catastrofe: l'ambizione non gli permette di accettare alcun compromesso o artificio, cosa che condurrà irreparabilmente alla follia il suo personaggio. Lo squilibrio mentale, benché mascherato dall'impotenza artistica, lo porterà a fallire tre volte: nella società, poiché il suo talento non verrà riconosciuto dall'opinione pubblica; in campo artistico, in quanto distruggerà tutte le sue opere e nella vita, trascurando i propri affetti, lasciando morire il proprio figlio e togliendosi la vita, come ultimo gesto liberatorio. Come Frenhofer, Claude Lantier tenta di far vivere le sue tele grazie al colore, e come il primo non smette di ritoccare i suoi dipinti, degradandoli ad ogni colpo di pennello.

[104] E. ZOLA, L'*Œuvre*, cit., p. 101.

Zola comincia la sua carriera come critico d'arte e interviene, dal 1863 al 1883, su varie riviste tra cui *L'Evénement*, la *Revue du XIX siècle* e nei *Salons* prendendo posizione a favore della 'nouvelle peinture', che desta le scandalizzate reazioni della critica accademica. In *Mes haines*, apparso ne *Le Figaro* del 1866, egli delinea le proprie idee estetiche, rimarcando l'autonomia dell'arte dalle istanze religiose, politiche ed economiche e sconvolgendo il concetto di un'estetica del significato legata al soggetto. Egli critica aspramente Proudhon per aver assegnato una «destination sociale»[105] all'arte, convinto che quest'ultima possa solo tradurre la percezione del reale, più che riprodurlo.

Zola sottolinea la necessità del *tempérament*: il carattere dell'artista è una disposizione intellettuale, morale e fisica, dunque un "modo" di restituire all'altro la propria percezione del mondo:

> Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament[106].

Tale espressione racchiude l'elemento reale, uguale per tutti, ovvero la natura, e l'elemento individuale, che varia all'infinito, in altre parole l'uomo e il suo carattere, da qui il totale diniego del romanziere per qualunque forma di finalità sociale dell'arte. Lo scrittore rifiuta, inoltre, i soggetti storici, mitologici e allegorici: i suoi artisti sono contemporanei, vivono immersi nella realtà sociale del presente.

[105] P. J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, [opera postuma] Paris, Garnier frères libraires éd., 1865.
[106] E. ZOLA, *Mes haines,* Paris, éd Charpentier, 1879, p.229.

Le fonti principali de *L'Œuvre* sono senz'altro la novella balzacchiana e l'opera dei fratelli Goncourt, *Manette Salomon* (1867). *Le Chef-d'œuvre inconnu,* che non ha, tuttavia, la pretesa di trattare la pittura contemporanea, né di fare del suo protagonista il promotore della modernità pittorica, si inscrive in una prospettiva romantica. Il fallimento di Frenhofer risiede nella sua volontà di subordinare l'arte alla natura in un periodo nel quale la produzione artistica sta via via ottenendo la sua autonomia, dunque, in una fase in cui la si pensa come cosa a sé stante. Cinquanta anni più tardi, il grande romanzo di Zola ne riprende i temi: l'impotenza di un pittore geniale come conseguenza della ricerca affannosa dell'assoluto e la presenza della donna rivale dell'arte. Tuttavia, il fallimento di Claude non deriva da un'impresa inumana, bensì dalla nevrosi ereditata da Adélaïde Fouque, prima della famiglia Macquart: egli non è, dunque, responsabile dei propri errori, la sua malattia prende la forma di una ricerca dell'impossibile che gli fa perdere il senso della misura e del reale. Il bisogno di dipingere ossessivamente il nudo nelle sue tele, deriva da una sregolatezza sessuale, che si trasforma, si purifica, sublimandosi, in passione per la bellezza femminile.

Così come Frenhofer, Claude non è un incapace, egli è piuttosto un creatore dalle ambizioni troppo grandi. Vi è un enorme *décalage* tra la concezione e la realizzazione, che risulta essere sempre incompleta. Ciò che soddisferebbe qualunque altro pittore, a lui non basta mai, così, imbratta la sua tela per ricominciare daccapo il suo lavoro. Il problema del talento e dello sforzo prometeico dell'uomo, la lotta dell'artista contro l'impossibile sono ricondotti ad una nevrosi ereditaria, alla pittura di un *raté* e della sua impotenza malata e ad una

sessualità anormale. Sandoz rappresenta la sua eco pratica e rassegnata, creatore come Claude, ma consapevole dell'imperfezione dell'opera d'arte.

2.5.3 La fabbrica delle immagini : l'*atelier*

L'artista è sempre associato al suo *atelier*, la cui importanza è dovuta alla sua dualità, come luogo reale e *topos* letterario: nel XIX secolo, l'*atelier* diventa una sorta di salotto, luogo di incontri di scrittori, artisti e viaggiatori, entrando a far parte, così, delle cronache giornalistiche sottoforma di *compte rendu* di visite di giornalisti negli *atelier* di pittori alla moda[107].

L'*atelier* è il luogo per eccellenza della creazione artistica, immagine speculare dell'universo interiore ed ideale dell'artista e del loro rapporto con il mondo:

> […] l'atelier, a d'emblée une vocation métaphorique, ou allégorique, ou méta (ou auto-) référenciel: lieu fréquent de l'autoportrait, il est le lieu où l'on peut représenter les présupposés, les finalités, les opérations et les opérateurs mêmes de la (de toute) représentation à travers la représentation des moyens (esquisses, lieux, outils, objets, modèles, meubles) de celle-ci[108].

Il laboratorio dell'artista diventa, allora, uno spazio magico, nel quale ha luogo la creazione, un *topos*. André Chastel nella *Revue du Musée d'Orsay* scrive:

[107] Cfr. P. HAMON, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle,* Paris, J. Corti, 2001.
[108] P. HAMON, « Le *topos* de l'atelier », *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne 16-17 Avril 1991, Paris, Édition Desjonquières, 1993, p.127.

> Dans le second quart du XIXe siècle, le peintre est devenu un personnage littéraire et l'atelier un morceau de bravoure pour le romancier […] au registre des métaphores […], l'atelier en est une[109].

In questa fase, il personaggio dell'artista invade la scena del testo letterario, presentandosi come un individuo spesso isolato e recluso, e l'*atelier*, prima avente l'accezione di luogo di lavoro collettivo, diventa uno spazio privato ed individuale. Murger spiega nell'introduzione a *Buveurs d'eau*:

> Reclus dans la pratique de leur art, le monde finissait pour eux aux murailles de leur chambre ou de leur atelier[110].

In tutti i 'romans d'artiste' dell'epoca, da *Pierre Grassou* (1839) a *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) di Balzac, passando per gli *atelier*s di *Manette Salomon* (1867), a *L'Œuvre* (1886) a *Femmes d'artistes* di Daudet (1874) fino a *Fort comme la mort* di Maupassant (1889), per citarne solo alcuni, ritroviamo l'*atelier* individuale, esplorando in un certo senso la relazione dell'uomo con il suo *milieu*: ogni oggetto, ogni mobile o personaggio è anche altro. Descrivendo un luogo di lavoro con un lessico proprio dei pittori, l'*atelier* letterario diventa spazio di ostentazione esemplare sulla lingua. Ciò che è stato definito lo *style artiste* che, da Gautier ai simbolisti, finisce per andare oltre il referente descritto, invade totalmente il discorso descrittivo. Spesso infatti, essendo luogo di scambio e di dialogo tra pittori e modelli o mercanti, lo scrittore lo utilizza per introdurvi, come Zola, nel descrivere l'atelier di Claude, le sue argomentazioni sulla critica d'arte o

[109] A. CHASTEL, «Le secret de l'atelier», revue 48-14, n.1, Paris, Musée d'Orsay, 1989, p.7.
[110] A. DELVAU, *Henry Murger et la bohème*, Paris, Librairie de Mme Bachelin-Deflorenne, 1866, p.55.

le teorie estetiche, come nel caso dei fratelli Goncourt in *Manette Salomon* e di Maupassant in *Fort comme la mort*. Nello *Chef-d'œuvre inconnu,* l'*atelier* di Frenhofer, la cui descrizione viene aggiunta solo nell'edizione del 1837, diventa luogo per eccellenza dei suoi discorsi folli, come manifesta lo stesso disordine e il *chaos de couleurs* della sua tela. In un certo senso, l'autore dimostra che la pittura di Frenhofer è un *échec* solo in rapporto ad una descrizione poetica, dato che quest'ultima da a vedere un caos di elementi sparsi e inanimati e l'espressione è talmente ambigua che scrittura e pittura rivaleggiano. Egli sceglie di mostrare che la scrittura è in vantaggio rispetto alla pittura perché essa permette di sviluppare una narrazione nella sua durata e di rendere animati i personaggi.

Baudelaire ne *L'exposition universelle de 1855* riporta un aneddoto:

> On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et de paysans chétifs, - après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria: "Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? *ils ont sans doute des échéances à payer* ?" Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi, avec son adorable naïveté, une excellente leçon de critique. Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit[111].

[111] C. BAUDELAIRE, *Écrits esthétiques* [1863], Paris, éd. Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1986, pp. 247-248.

Balzac contrappone il lusso e l'ordine, come nel caso di Pierre Grassou, artista mediocre e senza originalità, che plagia e imita i grandi maestri olandesi, al disordine, che diventa, quasi sempre, metafora del personaggio *bohème* libero dalle norme sociali o estetiche: la confusione prelude ad un nuovo ordine ma, in altri casi, come per Claude Lantier, può preannunciare il fallimento e la presenza del personaggio *raté.*

2.5.4 Il *survivant*

Il narratore non possiede i mezzi per raggiungere l'Ideale, ma, al riparo dalla follia che colpisce il pittore, per aver scoperto, come Frenhofer, che l'oggetto desiderato si sottrae sempre, egli può affermare di aver intravisto quel qualcosa al quale nessuno può venire a capo.

Lo scrittore, definito da Annie Mavrakis un *survivant*[112], assiste al fallimento del novello Pigmalione, il quale ha osato sfidare Dio, tentando, come nel mito antico, di infondere la vita alle sue creature.

Rilke scriveva a proposito del suo romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910):

[112] Il termine, ripreso da A. Mavrakis in « Le Roman du peintre », *Poétique,* cit., è stato in realtà utilizzato da M. R. RAINER. Ultimata la sua opera, Rilke è tormentato da tale riuscita, portata a termine solo grazie all'*échec* del suo personaggio: « Je suis resté derrière ce livre comme un survivant » , *Lettre à Lou Andreas Salomé*, [1911], «La Petite Collection», Paris, Mille et Une Nuits éd., 2005, p.15; e ancora, in *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1991, p.8 : « Peux-tu comprendre qu'après ce livre, je me suis fait l'effet d'un survivant, livré au désarroi le plus profond, désemparé, incapable d'oeuvrer jamais plus? ».

> [...] si ce livre s'écrit un jour, il ne sera rien d'autre que le livre de cette découverte par quelqu'un qui n'était pas à sa hauteur[113].

Una frase che riassume perfettamente il fallimento del pittore, ma soprattutto quello dello scrittore, grazie al quale conosciamo l'avventura, incapace di compiere un'impresa altrettanto pericolosa. Così, accanto al personaggio principale, impegnato in un compito ostico ma dal quale non può e non vuole sottrarsi, 'le roman du peintre' associa lo scrittore *survivant,* testimone indispensabile della *quête* artistica del primo, nonché del suo fallimento.

Morte e distruzione colpiscono, tuttavia, l'artista, come una maledizione che punisce colui il quale ha il coraggio di misurarsi con Dio: l'arte, in una fase nella quale non esiste più la trascendenza, si scontra inevitabilmente con i propri limiti. L'aspetto prometeico dell'uomo prende slancio solo nelle narrazioni che non hanno nulla di realistico. Questo aspetto, nella società del XIX secolo scompare, gli dei non hanno più voce, l'artista non sa più contro chi o cosa battersi. Il simulacro non sia anima più, non può più farlo e il pittore diventa un impotente facente della sua stessa vita un'opera d'arte. Se Frenhofer sfida Dio e le sue leggi, Coriolis, protagonista della *Manette Salomon*, è semplicemente un uomo, un Adamo primordiale.

La letteratura appare essere come l'unica pratica che porta in sé la perfezione e garantisce la compiutezza. In realtà la sopravvivenza dello scrittore, che si confronta con il sacrificio del pittore, rivela irrimediabilmente l'imperfezione della scrittura e finanche la sua resa. A partire dal XIX secolo il dialogo tra le due arti diventa problematico, poiché la *fiction* e la

[113] M. R. RAINER, *Lettres sur Cézanne*, trad. e pres. da Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, « Le don des langues », 1991.

rappresentazione, che si configurano come uno spazio di scambio e di condivisione, sono state progressivamente sgomberate dalle opere d'arte. Pertanto, mentre i pittori si impegnano in un processo di autonomizzazione sempre più radicale della loro pratica, i loro antichi colleghi hanno saputo mantenere viva la storia comune delle due arti, in seno all'*Ut pictura poesis*, senza rinunciare a ciò che la pittura poteva loro apportare, coscienti sia dei limiti concernenti il trattamento del visibile, sia del ruolo che la letteratura può svolgere nel futuro della pittura.

In queste opere il pittore rompe con la *fabula* e la figuratività, diserta quello che è stato da sempre il campo comune tra le due arti assumendosi il rischio dell'autodistruzione. Nel fallimento, nello scontro inesorabile con l'insufficienza della realizzazione, però il pittore fa l'esperienza dell'assoluto. Mentre allora il fallimento è in un certo senso una riuscita appena rasentata, la compiutezza letteraria mette paradossalmente a nudo le lacune e le manchevolezze della letteratura, la sua incapacità di rivolgersi in maniera diretta all'animo umano. Lo scrittore vuole in un certo senso mettere in guardia dai pericoli di un'arte che si spinge, e che è capace di farlo, oltre i limiti dell'umano e trarne delle lezioni di vita. La sua è un'inchiesta sulle due arti: lo scopo dello scrittore è lo stesso del pittore ma il linguaggio è un altro, interrogarsi dunque sul futuro della pittura e imparando « […] par quelles lois arrive le suicide de l'Art »[114].

Il pittore trionfa nonostante il suo insuccesso, in quanto l'essenza artistica e la mutevolezza della vita nelle sue molteplici sfaccettature non può essere colta

[114] H. de BALZAC, Préface à *Une Fille D'Eve*, [1824], « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, Paris, Gallimard, 1981, p.604.

ed arrestata, bloccata all'interno di un dipinto. Nessun artista può farlo, nemmeno lo scrittore: non può esistere un'opera compiuta, in quanto la realtà non può essere imbrigliata in una tela o tra le pagine di un libro. 'Le roman du peintre' coglie l'artista nel momento in cui incontra la difficoltà di realizzare l'Ideale che si era prefisso di riprodurre. La scrittura passa dalla materia e deve accontentarsi di evocare e fare allusione. Non esistono scrittori morti suicidi, piuttosto dei rassegnati, mentre conosciamo un'innumerevole mole di pittori che si tolgono la vita. L'eccesso, che risiede nel cuore della pittura, porta in sé il rischio di perdere il contatto con il verbale e di dissolversi unicamente nella pura materia pittorica, divenendo estranea alla sostanza. Molti testi spiegano tale problematica, ma non tutte le narrazioni che presentano il personaggio del pittore possono essere definiti 'romans du peintre'.

Le Chef d'œuvre inconnu è sicuramente un testo emblematico in quanto affronta la problematica estetica e la disparità tra le arti di fronte alla tentazione distruttiva di oltrepassare i limiti, desiderio che appartiene al campo pittorico. Esso appartiene alla storia comune della letteratura e della pittura anche perché provoca una reazione profonda da parte dei pittori, come Cézanne, Picasso o Magritte che videro in esso un testo profetico, che anticipava l'astrattismo *avant la lettre*. Ciò che viene fuori, dall'analisi condotta dallo scrittore nel cuore delle problematiche artistiche, è la completa disuguaglianza delle arti di fronte alla tentazione distruttrice di oltrepassare i limiti, in quanto il fine ultimo del romanziere è solo in teoria lo stesso a quello del pittore: egli può limitarsi all'allusione e all'evocazione. Lo scrittore è al sicuro dal fallimento, lontano dal sogno di incarnazione, non è mai ad un passo dalla perfezione come potrebbe

esserlo un pittore. La riuscita letteraria è sì accessibile, sempre, ma non è mai nulla di grandioso. La letteratura appare sempre come un ripiego[115], riuscendo ad esprimere in maniera del tutto imprecisa, se non mancante, quello che, al contrario, la rappresentazione pittorica suscita e materializza. L'artista, che ha a che fare con le forme, i colori o con i suoni, perde il contatto con il pubblico, egli è poeta nel senso che è obnubilato dall'Idea. D'altra parte, se la letteratura non permette all'artista un compimento talmente grandioso, come per la musica o la pittura, si può altresì ipotizzare che la minaccia del suicidio non incombe mai sui romanzieri. Lo scrittore non ha i mezzi per aspirare a tanto, non ha le stesse ambizioni del pittore, ma può raccontare di aver intravisto quell'ideale ed essere l'unico testimone di tale ricerca, grazie al sacrificio del fratello artista. Egli narrerà la grandezza della pittura ed i limiti della letteratura che non raggiunge l'impossibile e fallisce il compito.

Dopo Balzac, anche Zola asserisce la sicurezza della pratica scrittorica contro il sogno di incarnazione, dubitando altresì che la creazione fosse alla portata dell'arte, come fa dire a Sandoz, ne *L'Œuvre*:

> […] nous ne pouvons rien créer, puisque nous ne sommes que des reproducteurs débiles [...][116].

Vengono ripresi e variati i miti di Pigmalione e Prometeo: ma, mentre nell'antichità l'impresa era sempre portata a termine con successo, l'epilogo moderno è disastroso, come colpito da una maledizione. In un'epoca in cui si vive

[115] Pierre Grassou, protagonista dell'omonima novella di Balzac, pubblicata nel 1839, pittore mediocre e privo di talento, viene invitato dagli amici a darsi alla letteratura.
[116] E. ZOLA, L'*Œuvre*, cit., p. 491.

l'assenza di Dio e di qualunque forma di trascendenza, l'artista, che rivendica il suo ruolo di creatore, si trova confrontato ai suoi limiti e la sua arte viene messa in pericolo. Nella sua perpetua ricerca e caccia all'ideale e all'assoluto, il pittore è necessariamente colpito dal fallimento artistico: la pittura non può arrivare alla rappresentazione dell'impossibile perché essa rasenta il Reale, dunque l'epilogo catastrofico appare come la vera riuscita anche se appena sfiorata. Malgrado i pericoli, nella lotta per andare oltre al di là del consentito vi è qualcosa di così grande che in confronto l'*achèvement* sembra essere un'inezia:

> […] il faut préferer l'échec au compromis de la réussite, mais c'est que l'échec est souvent le prix très lourd dont se paie la réussite; d'une œuvre que porte une exigence excessive on pourrait dire au contraire qu'elle tient dans son échec la condition même de sa réussite [117].

Nelle opere fantastiche l'incarnazione, l'animazione del dipinto, dunque la riuscita artistica, sono possibili[118], poiché il diavolo si serve della mano del pittore per assumere sembianze umane, allorché essa resta inaccessibile nelle opere realistiche. Il fallimento rappresenta paradossalmente il trionfo del talento: il pittore viene mostrato nel bel mezzo delle difficoltà incontrate durante la sua affannosa ricerca. Viene dunque celebrato il sacrificio del pittore e il suo coraggio di cercare la verità al di là dei limiti e di ciò che prescrive il buon senso:

[117] L.-R. DES FORÊTS, *Voies et Détours de la fiction*, Paris, Fata Morgana, 1985, p.26.
[118] Ci riferiamo in particolare al *Ritratto ovale* di E. A. Poe, *Portret'* di N. Gogol' e *Il Ritratto di Dorian Gray* di O. Wilde, nei quali il carattere diabolico del dipinto deriva per l'appunto dalla ribellione del creatore, il quale tenta di rivaleggiare con Dio, divenendo egli stesso una creatura degli inferi, sceso a patti con il diavolo. In queste opere il passaggio del limite conduce al suicidio dei vari protagonisti: lungi dall'esaltare la vita le loro opere svuotano la realtà della propria essenza. I ritratti risucchiano linfa vitale provocando la morte dei modelli.

> Les œuvres d'art sont toujours le resultat d'un danger couru, d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'où personne ne peut aller plus loin[119].

Lo scrittore non ha i mezzi per ambire a tanto, egli rimane solo il testimone di un'avventura straordinaria, di una ricerca continua ed estenuante, nutrendosi della disfatta del suo personaggio: l'arte è un'esperienza estrema che spinge ad andare oltre la materialità e la finitezza del mondo per coglierne la mutevolezza, la forma cangiante dando consistenza all'immaterialità, cosa che lo scrittore non fa ammettendo così l'insufficienza della sua tecnica. La tela di Frenhofer o l'opera di Gambara rimangono "cosa mentale"[120], ma pur condannando la follia di questi artisti, i testimoni di tale tentativo fallimentare non possono esimersi dall'ammirare il loro coraggio. Nel caso di Frenhofer grazie al particolare meraviglioso e vivente del piede di *Catherine Lescaut*, il limite è così stato oltrepassato[121].

Lo scrittore, fortemente influenzato dal personaggio dell'artista, viene spinto a rompere i limiti ma non riesce ad andare oltre perché è consapevole delle minacce che pesano sull'arte che possono condurlo all'annientamento totale. L'autore si accontenta di ciò che riesce a raggiungere, si nutre artisticamente del fallimento del pittore e si riconcilia con l'imperfezione con l'incapacità. È una caratteristica delle opere realistiche quella di dichiarare l'impossibilità di un'incarnazione, presente invece nei racconti fantastici. In questi ultimi, infatti, è proprio la categoria stessa del fantastico a rendere possibile la materializzazione

[119] M. R. RAINER, *Lettres sur Cézanne*, cit., p.16.
[120] Leonardo da Vinci nel suo *Trattato della pittura*, pubblicato postumo nel 1651, affermava: «La pittura è cosa mentale».
[121] Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée,* Paris*,* Les Éditions de Minuit, 1985. Nel suo saggio, l'autrice spiega l'iconologia del piede di *Catherine Lescaut:* esso rappresenta ciò che resta del quadro di Frenhofer ma anche l'iconografia del suo stesso procedimento.

del quadro, il superamento del limite, ma la riuscita non è qui affar d'arte perché i dipinti hanno quasi sempre una connotazione diabolica che li pone sullo stesso piano della creazione divina. Lo scrittore segnala qui il rischio inerente la confusione tra vita ed arte e la sovrapposizione dei due piani. Questo genere di narrazione appare essere un dispositivo proficuo che mette a confronto le due pratiche.

L'opera d'arte acquisisce la sua autonomia e la storia macabra dei primi dell'Ottocento giunge, alla fine del secolo, ad una dimensione quasi immorale e scioccante. La vita non può trionfare sull'arte: solo la dipartita, paradossalmente, sancisce la vita dell'artista, pittore o scrittore che esso sia. Il dispositivo della morte appare essere allora indispensabile per aprire una finestra sulla dimensione irreale, un *escamotage* efficace per introdurre un'atmosfera inquietante e misteriosa che permette di inscenare una sovversione etica e morale nella quale vive l'artista, rappresentata dall'incompiutezza e consacrata dal suicidio: egli non riesce ad afferrare l'Ideale che possa esprimere il suo talento e di conseguenza il processo creativo è alterato e corrotto, così la sua nevrosi diviene un modo "altro" di concepire la vita e gli individui.

Le Chef d'œuvre inconnu è un'opera esemplare che ha ristabilito un dialogo tra gli scrittori e i pittori. La grande intuizione di Balzac è quella di utilizzare un linguaggio in grado di dipingere con le parole: quando Balzac parla di poesia non si riferisce ad un genere letterario, ma ad un Ideale. La novella balzacchiana rappresenta uno dei testi maggiori nei quali si inscrive il discorso sulla pittura. Frenhofer incarna l'ambizione di giungere ad una visione totalizzante del reale, di rivelare al mondo un'arte prometeica capace di rivaleggiare con la

vita per disfarsi del quotidiano soffocante e meschino di un secolo borghese. Il *rien,* svelato dal vecchio maestro, sanziona il superamento dei limiti.

In Balzac allora, come in Zola, solo apparentemente il fallimento è una prerogativa del pittore, incapace di portare a termine il suo lavoro: che dire allora del testimone della sua avventura che, in quanto spettatore di tale insuccesso, si nutre del suo personaggio? Egli è comunque alle spalle di questo personaggio, ne segue il rovinoso percorso solo per raccontarne gli sbagli: nel momento della sconfitta l'autore non lo segue fino alla tomba, si limita a non ripetere gli errori e a rassegnarsi alle mancanze della sua arte. Il romanziere non si confronta mai tanto crudelmente alla frustrazione della sconfitta. Sandoz, lo scrittore del romanzo zoliano, non viene mai inghiottito dal suo ideale, anzi, nel momento stesso in cui sembra accostarsi nello sconforto e nell'insoddisfazione all'amico Claude, è già un autore affermato e socialmente riconosciuto benché controverso. Egli evita accuratamente di rileggere le pagine scritte il giorno prima per trovare la forza di andare avanti egli è l'immagine pratica e rassegnata di Claude, il pittore, il quale invece da la sua vita per un'opera, il suo *chef-d'œuvre* che resterà *inconnu* e che finirà per ucciderlo. Egli imbratta la sua tela per le stesse ragioni di Frenhofer, rende irriconoscibile il disegno originario a furia di rimaneggiamenti e correzioni: un'estetica fondata su delle pretese totalizzanti può dare origine solo a opere vuote, assenti e senza soggetto.

La concorrenza tra le due arti è solo in apparenza assente da *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac. Senza dubbio in maniera più sottile, il racconto inserisce *en abyme* la figura dello scrittore: da una parte Gillette, figura interamente letteraria, dall'altra Catherine Lescaut, totalmente pittorica, infine

Poussin, il giovane neofita, indiscutibilmente geniale e promettente, che in apparenza non è identificabile a Balzac. Soprannominato Nick dalla sua amante, nome inglese del diavolo, egli rinvia tuttavia ad un celebre artista del passato spingendo così il lettore a cercarne il modello altrove. Didi-Huberman avanza un'ipotesi molto affascinante, ovvero la possibilità che sia proprio Poussin il *peintre* geniale del *récit* :

> Poussin, lui, n'a donc pas cherché l'impossible réconciliation de l'œil et du regard, c'est pourquoi nos musées aujourd'hui peuvent être pleins de ses chefs-d'œuvre. Et l'on peut imaginer ici qu'ils ne nous troublent tant ces chefs-d'œuvre de Nicolas Poussin […], ils ne nous troublent tant que parce qu'ils se sont détournés, mais souvenus, de l'exigence et de l'échec du peintre inconnu Frenhofer[122].

Facendoci scoprire la casa di Porbus, il suo *atelier* e presentando, infine, il vecchio *maître,* Balzac gli attribuisce il ruolo di scrittore e grazie a lui, testimone della catastrofe, la traccia dell'avventura sarà salvaguardata.

Parlare di ʻroman du peintre'ci conduce inevitabilmente su Pellerin, il pittore de *L'Éducation sentimentale,* di Gustave Flaubert (1869). Pellerin è un ridicolo fantoccio, insensibile a tutto ciò che non sia uno schema preesistente, convinto di avere grande talento, egli dipinge rifacendosi ai grandi artisti veneziani del Rinascimento. Ma, intrapreso il ritratto di Rosanette, dimenticati i riferimenti tradizionali, egli si dimostra capace di inventiva: ecco la soluzione, la *réussite frôlée* prima di essere nuovamente risucchiato nel vortice della mediocrità:

[122] G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, cit., p.68.

> Sa première intention avait été de faire un Titien. Mais, peu à peu, la coloration variée de son modèle l'avait séduit; et il avait travaillé franchement, accumulant pâte sur pâte et lumière sur lumière. Rosanette fut enchantée d'abord ; ses rendez-vous avec Delmar avaient interrompu les séances et laissé à Pellerin le temps de s'éblouir. Puis l'admiration s'apaisant, il s'était demandé si sa peinture ne manquait point de grandeur. Il avait été revoir les Titiens, avait compris la distance, reconnu sa faute ; et s'il était mis à repasser ses contour simplement. Ensuite il avait cherché, en les rongeant, à y perdre, à y mêler les tons de la tête et ceux des fonds ; et la figure avait pris de la consistance, les ombres de la vigueur ; tout paraissait plus ferme[123].

Ciò che succede al ritratto di Rosanette suggerisce la vita, al punto da chiedersi, come succede in molte storie, s'ella non ne sia gelosa. Pellerin non comprende ciò che sta succedendo e ne ha paura, ma le critiche inette finiscono per scuoterlo; i toni cambiano e il narratore, dopo avergli concesso una *chance,* abbandona nuovamente il personaggio al suo destino. Conoscerà la stessa disavventura nel momento in cui dipingerà il bambino morto di Rosanette, con un risultato peggiore del precedente:

> Le rouge, le jaune, le verte t l'indigo s'y heurtaient par taches violentes, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire[124].

Dopo averlo esposto al reale e all'informe, Flaubert lascia Pellerin nell'ingranaggio fatale del fallimento, facendone un pittore del cadavere di un neonato. Ciò che qui conduce al disastro è l'incapacità di capire che ha sotto gli occhi un cadavere, come dimostrano i riferimenti alle maternità classiche o ai

[123] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p.151.
[124] *Ibidem,* p.495.

dipinti inglesi di bambini. Quello di Claude Lantier invece sarà il ritratto di un cadavere senza compiacenza o sentimentalismi. In realtà Flaubert traspone in una figura del tutto grottesca e ridicola le difficoltà dello scrittore realista: l'autore può portare a termine la sua opera chiudendola sul tentativo di Pellerin e in seguito cancellandone le tracce come per dimenticarlo.

I titoli generici utilizzati da Balzac e poi da Zola, per le loro opere, lasciano intendere il desiderio d'assoluto, di realizzazione di un'opera d'arte degna di tale appellativo. D'altra parte, 'le roman du peintre' ci mostra come il pittore, che pensa di realizzare il suo Ideale, senza sottomettersi alle leggi della trasposizione artistica è condannato alla follia e al suicidio. L'assenza è una categoria mortale in pittura, quando l'idea prende il posto del dipinto.

2.6 Dall'opera totalizzante all'ambizione del *rien*

La seconda metà del secolo produce un capovolgimento radicale del concetto di arte come aspirazione all'assoluto e all'infinito, dunque ad una perenne tensione verso la perfezione: l'idea di una essenziale ricchezza della scrittura, atta a recepire ogni forma d'arte, cede il posto ad una condanna delle mancanze e delle lacune della letteratura, costretta perciò a cercare altrove le forme espressive di cui è sprovvista. Le Belle Arti saranno in grado di fornire un modello alla creazione letteraria che si dichiara in stato di crisi. Il mito romantico, l'idea euforica dell'unione tra le arti vengono corrotti dalla presa di coscienza dell'insufficienza strutturale del linguaggio. In altre parole, la seconda metà del XIX secolo presenta una riflessione critica che ammette un'insufficienza della lingua e reclama, al fine di colmarne le lacune, il ricorso ad altre forme d'espressione.

Il rinvio ad altre pratiche artistiche, divenute il principale procedimento narrativo, mette in pericolo l'integrità stessa del romanzo, conduce altresì al rifiuto della *fiction*[125]*,* suggerendo così il bisogno di una nuova definizione del genere. Le narrazioni della seconda metà del secolo manifestano la crisi dell'ideologia totalizzante di Balzac e ancor più di Zola, per i quali il romanzo si proponeva come una forma estetica autonoma atta, pertanto, ad accogliere e ad appropriarsi di qualunque tipo di linguaggio.

Quello che caratterizza il secolo è l'incontro di molteplici fattori, di ordine tecnico, politico e sociale, che mettono in risalto la nozione di arte. Primo fra tutti

[125] E. de GONCOURT, *Journal - Mémoires de la vie littéraire* [1895], Paris, Robert Laffont, 1989, p.1174 : «Les romans de mon frère et de moi ont cherché avant tout à tuer l'aventure dans le roman».

la nascita del mercato dell'arte e del mecenatismo borghese e soprattutto lo sviluppo della critica d'arte, come strumento di mediazione tra le due pratiche artistiche. 'Le roman de l'artiste' mirerà, pertanto, sempre più ad esplorare i problemi del libro e della scrittura. Attraverso i cambiamenti, le trasformazioni, le rappresentazioni conflittuali, il percorso di sofferenza e di sacrificio dell'artista, possiamo seguire una traiettoria che conduce alla scoperta dei limiti e del fallimento della pittura, fino alla paradossale assenza della stessa.

Il romanzo zoliano si chiude senza un avvenire per la pittura, con il suicidio del pittore. Sandoz, lo scrittore co-protagonista del racconto, conclude, dopo la tumulazione del pittore, con la celebre formula «Allons travailler»[126]. Il romanzo di Zola termina su quello di Sandoz: la letteratura ha il potere di prolungarsi all'infinito nelle proprie rappresentazioni, superiore in tal senso all'oggetto d'arte con la sua finitezza. Ci troviamo in presenza della morte che sorprende lo scrittore o l'artista nel bel mezzo del romanzo, o ancora alla distruzione delle opere presenti per mano del proprio creatore, interrompendo così bruscamente la linearità del racconto.

[126] E. ZOLA, L'*Œuvre*, cit., p.491.

2.7 L'artista: una "coalescenza di miti"[127]

Il XIX secolo si apre sulla rappresentazione dell'Artista[128]:

> [...] la notion d'artiste a pris son essor à la Révolution, avant de devenir un mot de passe omniprésent pour la génération de 1830 [...][129].

La questione estetica è in primo piano all'epoca, soprattutto a seguito dello sviluppo e della diversificazione di un vero e proprio mercato dell'arte e del mecenatismo borghese che portò ad una sorta di industrializzazione dell'immagine, consacrata nei *Salons* o nelle gallerie. Alla fine del XVIII secolo l'esistenza dell'artista diventa critica e problematica, il suo *status* cambia, egli è un individuo che prende coscienza delle sue doti e del suo genio, rivendicando la libertà di una creazione autonoma ed originale che si contrappone alla tradizione di un'estetica della *mimesis*. L'imitazione della natura infatti, non è in grado di tradurne la bellezza, mentre l'arte, originale ed innovativa, è un approccio differente al reale, col quale il creativo tenta di affrancarsi dai limiti della mente umana trascendendo i condizionamenti inerenti la nostra natura. In ogni caso, essa diventa fonte di malessere poiché, se da un lato consente di attingere alla bellezza sublime, dall'altro conduce ad una triste presa di coscienza della diversità e dell'estrema solitudine del genio. Più avanti, il movimento dell'Estetismo

[127] Prendiamo in prestito l'espressione di A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle,* Paris, Honoré Champion éditeur, 1999.

[128]Il frontespizio de *L'Artiste,* riportava una vignetta che accostava sotto il medesimo appellativo e lo stesso ideale artistico, la figura di un pittore, di uno scrittore, quella di un musicista e di uno scultore, uomini e donne, esprimendo quello che era il sentimento dell'epoca, cioè l'idea che l'Arte fosse una (cap. I. nota 17).

[129] J.-L. DIAZ, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme,* n.54, vol.16, 1986, p.5.

proclamerà la superiorità dell'esperienza artistica, come difesa dalla volgarità del quotidiano e come degna sostituta della vita stessa.

L'artista del XIX secolo proviene da una molteplicità di strati sociali, egli è nobile, borghese, povero, ricco, non ci sono barriere e ciò, oltre che avere la sua eco anche nei personaggi d'artista dei romanzi dell'epoca, lo rende del tutto inclassificabile. Poussin è un *pauvre gentilhomme*, Coriolis un ricco ereditiero, Claude Lantier figlio di una lavandaia e di un operaio.

La nozione d'artista ha avuto un formidabile slancio grazie alla Rivoluzione, prima di diventare la parola d'ordine per la generazione del 1830. È proprio in questa fase che il concetto ingloba anche il campo letterario, cristallizzando una nuova immagine dello scrittore, del quale la generazione seguente conserverà solo il nome. Protagonista indiscusso del panorama letterario del XIX secolo, l'artista è altresì una figura polimorfa che ricopre una funzione estetica differente da quella dell'artigiano. Questa personalità, divenuta mitica, suscita una *rêverie* teorica e romanzesca da Balzac a Baudelaire e Flaubert, tanto quanto le calunnie maldicenti dell'opinione borghese.

La generazione romantica, grazie al concetto di fraternità ed unione delle arti, sostiene ed accentua la relazione esistente tra la letteratura e la pittura. In effetti, in questo preciso momento storico, quest'ultima si sottomette più che mai alla poesia. Libertà ed indipendenza sono ideali che accomunano gli artisti, pittori e scrittori, nella fattispecie. Con tale termine, artista per l'appunto, si intende sia il letterato sia il musicista o il semplice estimatore, dotato di sensibilità artistica, ovviamente estraneo al borghese o al proletario. La rappresentazione di tale personaggio si impone in questa precisa fase letteraria, ma subisce altresì delle

trasformazioni radicali che sovvertono il romanzo tradizionale e permettono l'emergere dello *status* moderno del romanziere.

Il XIX secolo, apertosi sull'inquietudine inesprimibile dei romantici, si conclude con lo sguardo consapevole dello scrittore nei riguardi del proprio ruolo. Cosciente di esprimere ed incarnare la nevrosi della società, quest'ultimo riunisce nella sua pratica ormai sintomo e terapia. All'inizio del secolo, l'artista si sente un novello Prometeo, non solo il ribelle per antonomasia, ma in particolar modo il creatore dell'umanità che egli vede in lui. La variante del mito presentata da Goethe, *Prometheus* (1773), mette in evidenza il tema della creazione e la figura dell'artista capace di rendere viventi le sue opere, imprimendo in loro le sue emozioni e i suoi sentimenti più intimi. Grazie a Minerva egli anima le sue creature, dando loro la vita, affrontando in tal modo gli dei dell'Olimpo. La variante del mito pone allora il problema del ruolo dell'artista nella società che attraverso il suo gesto creatore vuole emulare Dio.

La Rivoluzione del 1789 appartiene all'insieme dei desideri umani dell'epoca, di cambiamento radicale sul piano politico, sociale e soprattutto ideologico. I primi decenni del secolo sono segnati dal progresso, dalla fiducia, dall'entusiasmo liberale e dalla convinzione che l'uomo possa forgiare la sua felicità e il suo benessere grazie alle proprie capacità e al suo potere d'azione sulla natura.

In Balzac ritroviamo spesso l'associazione tra il creativo e il novello Prometeo che prova forte in sé questo ardente desiderio di animare simbolicamente le sue creazioni:

> Ta création est incomplète. Tu n'a pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste [130].

Indubbiamente nessun artista può infondere il fuoco vitale alle proprie opere, si tratta di un gesto che ogni talento cerca invano di realizzare, a costo della propria vita e della propria salute mentale. Il nuovo Prometeo incarna, allora, una sofferenza profonda, senza fine: l'immagine emblematica dell'aquila che divora in eterno il fegato, sottolinea il dolore e il dramma vissuto dal genio incompreso che vuole elevarsi al di sopra dei comuni mortali. Nella fiamma donata agli uomini ritroviamo il simbolo della rivoluzione: rubare il fuoco è una trasgressione, poiché rappresenta un dono divino e meraviglioso che ha portato allo sviluppo della civilizzazione, esso designa l'intelligenza divina della quale l'uomo vuol rubare qualche fiammella. Prometeo subisce la vendetta degli Dei per aver oltrepassato la frontiera tra il mondo sacro e quello profano, attraverso il fuoco, simbolo di una volontà di emancipazione, di dominio il mondo[131].

La grande novità, introdotta da Balzac nella reinterpretazione del mito prometeico, risiede nell'aver sostituito la rivalità del pittore nei riguardi di Dio con l'opposizione nei confronti di una natura che, nonostante sia interamente presente nel visibile, è altro da quest'ultimo: nel visibile dimora la forza che anima la natura stessa, l'invisibile, ed è proprio questo che il pittore di talento deve sforzarsi di "vedere". Questo è il dilemma che il romanziere tenta di narrare: da una parte il bisogno di riprodurre un visibile già esistente a priori, dall'altro la

[130] H. de BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1831], in *La Comédie humaine*, « Bibliothèque de la Pléiade » , t. IX, Paris, Gallimard, 1950, p.393.
[131] Per ulteriori approfondimenti sulla simbologia del fuoco, cfr. G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, [1938], Paris, Gallimard, 1997.

necessità di cogliere, all'interno di ciò che è conosciuto e conoscibile, altro da ciò che è meramente apparente, per creare un vero capolavoro che i non-artisti, i vili copisti, non possono comprendere. La follia è, allora, una caratteristica positiva, che permette al genio di andare al di là delle forme ed afferrare la forza vitale che anima il mondo. Questa è, tuttavia, la causa dell'incompiutezza delle loro tele nel tentativo di esprimere l'inesprimibile.

Frenhofer rimprovera a Poussin di non aver reso nella sua *Marie Égyptienne* l'apparenza perfetta di una donna reale:

> Ta bonne femme n'est pas mal troussée, mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! [...] C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne saurait se retourner, ni changer de position[132].

Le tecniche del *vieillard*, benché rivoluzionarie, tendono a creare l'illusione della profondità e del rilievo, il *trompe-l'œil,* attraverso il chiaroscuro, il rigetto del disegno e i giochi di colore, atti a riprodurre una realtà convincente e sconcertante. Il fallimento di Frenhofer è causato dall'*impasse* di un'arte che vuole essere al tempo stesso mimetica ed espressiva, materialista e metafisica, fanatica della Forma ma al tempo stesso che ne neghi i limiti:

> L'air joue un si grand rôle dans la théorie de la couleur que, si un paysagiste peignait les feuilles des arbres telles qu'il les voit, il obtiendrait un ton faux ; attendu qu'il y a un espace d'air bien moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature. Les

[132] *Ibidem*, p.392.

mensonges sont continuellement nécessaires, même pour arriver au trompe-l'œil[133].

[133] C. BAUDELAIRE *De la Couleur*, «Salon de 1846», cit., p.342.

2.8 La nozione di movimento e la percezione dell'immaginazione

La concezione dell'arte, come già detto, evolve tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XX secolo. Ciò è legato al concetto di immaginazione, prima interpretata come pericolosa ed ingannevole, nemica della ragione, in seguito, durante l'Illuminismo, definita facoltà propria del genio:

> L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le *génie*[134].

Questo dibattito sull'artista geniale si prolunga nel secolo successivo: la figura dell'artista che rompe ed infrange le regole domina il panorama letterario del XIX secolo. Egli possiede le due facoltà principali, il carattere e un forte spirito d'osservazione. Numerose sono le opere letterarie del XIX secolo che narrano la storia di un pittore folle, al contrario la pazzia di uno scrittore non ha mai ispirato alcuna opera celebre. I romanzieri dell'epoca si sono serviti di questa figura per evocare le affinità tra arte e pazzia.

In effetti, il personaggio del pittore, avendo a che fare con il visibile, sembra essere più esposto, non soltanto alla perdita di contatto con la realtà, ma soprattutto alla tentazione di creare una realtà "altra", simile a quella quotidiana, della quale pretende di copiare le forme o di esprimere l'essenza, che lo assorbe interamente, alterandone la percezione. Ciò esprime meno il dramma vissuto dagli artisti reali di quanto non sia in realtà una crisi vera e propria della nozione di

[134] D. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques,* Paris, édition Classiques Garnier, 1994, p.9.

rappresentazione in arte. Questa crisi si amplia durante tutto il corso del XIX secolo, ma essa ha preso forme diverse secondo le epoche**.**

Nel processo di visione, le immagini della realtà non appaiono mai fisse, ma in continuo movimento, proprio a causa della trasformazione ottica insita nel processo stesso di creazione. Lo sguardo dell'artista è necessariamente sottoposto a variazioni ottiche ed anche il critico, d'altra parte, può avere una visione particolare in determinate circostanze d'osservazione. Si può supporre altresì che il critico fondi la sua attività su questa fluttuazione stessa, ovvero sullo scarto esistente tra lo sguardo dell'artista e la proiezione dell'immagine che arriva allo spettatore.

Bisogna chiedersi per quale motivo molti scrittori, nel XIX secolo, abbiano scelto la pittura come soggetto ed oggetto delle loro opere letterarie. Le due discipline, pittura e letteratura, si sono spesso sovrapposte nel corso dei secoli; in particolare, nel XIX secolo la nascita della critica d'arte esprimeva il desiderio dell'estetica moderna di riunire in una sola pratica le due differenti forme d'arte. La letteratura, tuttavia, in questo periodo mostra i propri limiti e la propria inadeguatezza, così, contrariamente al passato, essa mostra la propria inferiorità nei confronti della pittura. Quest'ultima, infatti, possiede un'immediatezza e una totalità di comunicazione inaccessibile alle altre arti, nonché una straordinaria continuità: la parola, a causa della sua estrema precisione e della quasi totale assenza di immaginazione, è assolutamente limitata e produce frammentarietà; la bellezza pittorica è una bellezza silenziosa, refrattaria a qualunque forma di espressione linguistica, davanti alla quale la parola non può far altro che abdicare. I mezzi espressivi a disposizione delle arti figurative - materia, spazio, luce e

colore - sono muti, mentre la scrittura deve necessariamente avvalersi della sonorità delle parole.

La seconda metà del XIX secolo si presenta come un momento di fusione privilegiato, in cui la relazione testo/immagine non si pone più in termini di traduzione o trasposizione. In altre parole, non ci troviamo più di fronte a due codici distinti, poiché, al di là delle manifeste differenze, le due arti sembrano instaurare un rapporto di complementarietà: la scrittura suggerisce l'*au-delà* della tela, la pittura rappresenta invece l'indicibile, ciò che la lingua non riesce ad afferrare[135].

La nozione di artista è in qualche modo figlia della Rivoluzione francese, prima ancora di diventare la parola d'ordine degli anni '30. Ci siamo chiesti come la nozione d'artista abbia potuto coinvolgere e concernere il campo delle lettere. Intorno al 1830 comincia a prendere forma una nuova immagine dello scrittore, detentore di valori di libertà e libero da qualunque tipo di regola, limitante la creatività e l'originalità artistica. Il romanzo sarà un terreno fertile per riflettere e analizzare gli interrogativi concernenti la questione sull'arte, nonché per permettere a pittori e scrittori di emanciparsi. È innegabile che i personaggi d'artista dei romanzi sull'arte affondino le loro radici nella mitologia, in particolare nei miti di Pigmalione e di Prometeo in conflitto con il potere e aventi una sorte tragica. Ne *Le Chef-d'œuvre inconnu,* Mabuse è presentato come un *voleur de feu*, un novello Prometeo che infonde la vita alle sue creature, Frenhofer

[135] Per il valore relativo e paradigmatico della parola, la scrittura si avvicina alla pittura del XIX secolo che sostiene l'importanza del disegno sul colore, in quanto tutto ciò che riguarda toni e gradazioni di colore si traduce in approssimazione verbale: un colore è più o meno blu, quasi chiaro, all'incirca scuro. Il disegno è assimilato all'intrigo, alla scrittura, alla narrazione e sta alla base dell'insegnamento accademico, mentre il colore rimanda alle sensazioni. Davanti al colore le parole svaniscono: come rendere in effetti le infinite variazioni, le sfumature, i giochi di luce ed ombra?

è il Pigmalione che attende invano che la sua opera si stacchi dalla tela per camminare: dopo aver dedicato anni alla sua *Catherine Lescault,* egli deve far i conti con il fallimento artistico che lo spinge a distruggere la sua creazione e ad uccidersi.

Nel XIX secolo la figura di Prometeo sarà quella di un mito svilito e corrotto. Infatti, laddove la rivolta di quest'ultimo rappresenta una ribellione filantropa, i suoi eredi del XIX secolo si ribellano contro Dio e contro l'ordine stabilito e, quando cessano di lottare, la morte reale o artistica li coglie. Allo stesso modo nell'opera di Zola, il mito di Pigmalione fallisce, nessuna opera prende vita. Il XIX secolo eredita dai miti la rivolta, la ribellione, la sorte tragica e l'amore folle per la creazione artistica e per le opere generate. I protagonisti delle opere dei romanzieri ottocenteschi, infatti, creano un mondo alternativo all'interno del quale si smarriscono e a causa del quale perdono il senno, riconoscendo più importanza alle loro creazioni che alla realtà.

Secondo Geisler-Szmulewicz l'artista può trovarsi in tre posizioni nei confronti di Dio:

> [...] il s'oppose ouvertement à Dieu (Voltaire, Quinet, Defontenay), tantôt il se passe de lui (Gautier, Balzac), tantôt il noue une alliance avec ses ennemis […] (Hoffmann, Lefevre-Deumier)[136].

Frenhofer, Coriolis, Claude e Lucien appartengono alla seconda categoria, ma oltre che ignorare la presenza di Dio essi entrano in competizione con lui e lo provocano. Ciò si manifesta nell'attività artistica stessa che li eleva al rango di

[136] A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p.103.

creatori, accostandoli alla figura del diavolo. Essi sembrano posseduti, nell'atto di creare, e qui un nuovo riferimento intertestuale alle figure di Faust e Dom Juan che fanno dell'artista un personaggio funesto e fantastico al tempo stesso, che vive ai margini della collettività.

Nella seconda metà del secolo l'uomo e il suo rapporto con il mondo cambiano. Le opere di questo periodo riflettono l'estrema fiducia nella scienza e nel progresso. L'uomo costituisce il centro di tutto, di ogni esperienza scientifica o artistica. Ci troviamo davanti ad un demiurgo, un ribelle pericoloso che controlla le forze della natura, metafora delle nuove scoperte e invenzioni scientifiche del XIX secolo. Anche Zola si interessa allo slancio che coinvolge la sua epoca, ne *L'Œuvre* Sandoz afferma:

> Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible[137].

L'arte non può sussistere senza tenere in considerazione le rivoluzioni tecnologiche del secolo. La scienza ha interessato anche il campo delle arti. Il progetto naturalista si integra perfettamente nell'universo scientifico presentandosi come un lavoro d'osservazione minuzioso e rigoroso. L'artista non ha più nulla a che vedere con il personaggio tratteggiato dai Romantici: il genio e il talento sovrannaturale sono scomparsi lasciando emergere la figura di un alienato mentale in preda alla follia della creazione. Il mistero dell'impresa estetica, il conflitto tra artista e materia, la sua difficoltà nel concretizzare un'idea e nel dare vita ad una forma, divengono nulla di fronte ai conflitti del personaggio

[137] E. ZOLA, *L'Œuvre,* cit., pp. 49-50.

con la società. L'epoca realista non ha più fiducia nell'ispirazione e l'evocazione della stessa è sostituita dalla sensazione, l'impressione, il lavoro, la patologia. Uno dei tratti peculiari dell'artista è il suo sradicamento che prende spesso l'aspetto di un'assenza d'origine. L'opera d'arte è un reale negato, una verità trasfigurata. Nella sua volontà di assoluto, l'opera d'arte diviene talmente reale che paradossalmente non può più materializzarsi. Essendo il linguaggio insufficiente ed incapace di esprimersi, l'effigie deve necessariamente cancellarsi davanti all'indicibile. Il capolavoro può esistere solo in sogno, non possedendo consistenza materiale. Egli è, infatti, il simbolo del rigetto di un secolo di industrializzazione votato al progresso tecnico, simbolo dell'intolleranza nei confronti del ceto borghese che esalta il lavoro come valore supremo. Per Zola la problematica riguarda sia l'evoluzione contemporanea della pittura che le questioni sulla scrittura. I tormenti di Claude, inerenti l'ambizione personale, l'insoddisfazione continua che provoca il rigetto nei riguardi dell'opera ultimata e il desiderio di rivaleggiare con la natura per giungere a creare la vita, sono preoccupazioni che riguardano il pittore e lo scrittore come dichiara Zola stesso:

> Avec Claude Lantier je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie: toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpetuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude, qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée[138].

[138] E. ZOLA, estratto della prima bozza del romanzo *L'Œuvre,* marzo 1885.

Il fallimento di Claude è attribuito al suo desiderio di totalità, che riflette evidentemente le inquietudini di Zola davanti alla magnificenza del suo progetto letterario. La realizzazione del dipinto *La Pointe de la Cité,* che non è concepito come un semplice paesaggio, ma come un'immagine che riassume la Parigi che lavora e quella che si diverte, nasconde un altro tormento, quello di un ritorno ad un simbolismo romantico che si scontra con il proposito naturalista e che sarà la causa scatenante della malattia di cui il pittore è vittima, oltre che la conseguenza di una tara ereditaria, elemento imposto dallo schema dei *Rougon-Macquart*. Sandoz, lo scrittore, non incorre in nessun rischio, ed è proprio quello che Zola stesso si propone. Vi è un altro aspetto dell'attualità pittorica che il romanziere utilizza per accentuare i tratti di alienazione di cui soffre il suo personaggio: il trattamento del colore, inaugurato dagli impressionisti e del quale ci occuperemo più avanti in maniera più approfondita, è stato interpretato come une ″maladie de la vision″, stesso problema di cui soffre Coriolis, personaggio dell'opera dei Goncourt: la follia sembra, allora, essere esclusivamente ottica.

2.9 L'artista, le donne e la società

La delusione e il disinganno del '48 sono all'origine dell'ostilità reciproca tra l'artista e il *corpus* sociale. Tale conflitto diventa uno dei principali centri di interesse della narrazione. In particolare la donna, dapprima musa, chimera o modello, appare come l'incarnazione malefica di una società che ignora l'artista.

Le difficoltà inerenti la creazione sono raffigurate metaforicamente nella disforia della relazione che il pittore intrattiene con il suo modello, che nulla ha a che vedere con la banalità della storia d'amore del romanzo sentimentale.

La donna ha una parte rilevante nel 'romans du peintre', un rapporto presentato, sin dalle origini, in termini involutivi: l'artista può affermarsi ed emergere solo rifiutando la società della quale la donna è la personificazione. La relazione sentimentale ch'egli intrattiene con quest'ultima è, pertanto, una metafora della creazione, per la quale si impone il duplice tema della sterilità creativa per l'artista e del vigore, conseguito, viceversa, dal personaggio femminile. La *femme fatale,* difatti, trova la sua espressione privilegiata nel *transfert* delle competenze, che priva il creatore delle sue prerogative estetiche e della sua prestanza sessuale. L'artista è rappresentato più o meno ironicamente come l'amante ideale, tanto bramato dalle borghesi: in una società contrassegnata dal conformismo, il *bohémien* si distingue per la sua estrema originalità e la sua estraneità alle leggi sociali.

Tutta la letteratura della metà del XIX secolo si è interrogata sul ruolo della donna nel contesto dell'arte. Claude Lantier si impicca emblematicamente davanti alla tela incompleta, per la disperazione di non riuscire a produrre

l'immagine del ventre di una donna: metafora dell'incompatibilità tra l'*atelier*, luogo di creazione artistica, e il ventre femminile, che simboleggia la riproduzione. La donna blocca in qualche modo il lavoro dell'artista, la sua ispirazione, instaurando l'ordine materiale ed affettivo. Le donne interpretano tutti i difetti e le manchevolezze del mondo, nonché tutti i luoghi comuni della borghesia. Ad esse è negata la consapevolezza del Bello in quanto legate solo alle apparenze. La frequente misoginia degli scrittori del XIX secolo mette in scena il bel sesso come un essere perfido e infame:

> La femme est, sinon véritablement un arrêt de développement de l'homme, du moins certainement un être qui lui est physiologiquement, et, par là, psychologiquement inférieur ; lorsqu'une femme n'a pas quelque chose d'enfantin dans le visage, dans les actes, dans les sentiments et, par suite, quelque chose de débile, d'ingénu, de primitif, d'incomplet, elle n'est pas une femme mais un homme [139].

Il pittore impressionista fa apparire il femminile nell'uomo, l'animale: gioire dei colori equivale ad un piacere ferino, alla sfera degli impulsi più bassi, basti pensare che un maschio nel mondo animale viene attratto dai colori della femmina. Le donne sono, dunque, quasi sempre fatali all'uomo che se ne innamora. Esse sono seduttrici e devastanti, un vero castigo divino. Amore e creazione sono strettamente uniti e la nascita di un bambino si accompagna al concepimento di un'opera d'arte, ma è proprio in quel momento che il processo si inceppa e la scrittura si scontra con i suoi limiti.

[139] M. PILO, *La Psychologie du beau et de l'art*, Paris, F.Alcan, 1895, p. 55.

Lo sguardo femminile è inadatto a cogliere la singolarità del gesto creatore originale ed innovativo. Ella blocca le energie del suo amante o del suo creatore, il quale, divenuto improduttivo e indigente, resta un emarginato, un *hors-la loi* e di conseguenza *hors-la vie*[140]. Egli non desidera più, come in passato, adattarsi inevitabilmente alle inclinazioni dei suoi acquirenti, predilige piuttosto creare in uno splendido isolamento, vivendo nell'indigenza più totale. Questo lo porta a considerarsi una "specie" differente dal resto della società, che manifesta apertamente il proprio disprezzo per le convenzioni e le norme.

Questa riluttanza alla banalità della vita comune è evidente nel rifiuto del matrimonio, elemento portante attraverso il quale la società borghese si perpetua, *pilier* della vita sociale dell'epoca. Celibe e misogino, l'artista si sottrae a qualunque forma di asservimento alle norme, egli rivendica la sua libertà contro lo squallore quotidiano e borghese della vita coniugale. Protagonista della letteratura del XIX secolo, l'artista continua a fare coppia quasi obbligatoria con la sua antitesi, il borghese, tanto detestato, ma al quale somiglia per la sua fiducia nel valore del lavoro e di cui ha bisogno economicamente. Ma, l'epoca realista non crede più allo stesso modo all'ispirazione e così, all'evocazione di quest'ultima, si sostituisce il riferimento alla sensazione, all'impressione, al lavoro e alla patologia. L'artista è sistematicamente rappresentato all'interno del suo *atelier* e in relazione al suo rapporto con il pubblico e con i suoi intermediari, solitamente il commerciante di quadri o il critico d'arte. La morale ipocrita borghese soffoca qualunque tipo di slancio di libertà, da qui il tentativo di emanciparsi e di liberarsi.

[140] Riprendendo l'espressione di O. MIRBEAU: «Un artiste, ou un assassin, c'est à peu près la même chose, pour les habitants paisibles des campagnes. Cela comporte les mêmes terreurs, le même inconnu de vie dépravée et maudite. Dans un petit pays comme était le nôtre, ce sont des hors-la-loi, des hors-la-vie», *Dans le ciel*, texte établi, annoté et présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989, p.83.

Il borghese viene sovente rappresentato in letteratura circondato da una popolazione di parassiti professionisti d'arte, falliti e *ratés* dell'immagine, che vivono alle sue spalle vendendogli immagini prive di valore artistico.

Lo spostamento piccolo-borghese della nozione d'arte ne sottolinea la svalutazione a vantaggio del produttivismo. Tutto è fonte di disgusto e l'artista è una delle prime vittime. Egli non è più concepito come il genio o la guida per gli uomini, ma come un malato psichico e mentale. Egli non è più il tedoforo, il *porte-flambeau* per antonomasia, ma un nevrotico la cui opera è il risultato di uno sconvolgimento dei sensi: il genio diventa una tara, l'eroe si trasforma in antieroe, modello di inoperosità e impotenza. La *fin-de-siècle* si piazza sotto il segno di una carenza di energia e le immagini mortifere e morbose si moltiplicano. L'artista rigetta l'azione e la scrittura, egli prende le distanze per non subire l'affronto di essere trattato come un folle, dubitando nel suo potere di cambiare il mondo crea delle opere di distruzione.

I 'romans d'artiste' che si moltiplicano durante tutto il XIX secolo sono spesso fortemente autobiografici, in quanto gli scrittori mettono in scena le problematiche concernenti il processo creativo, le nevrosi, i fallimenti del genio, la solitudine e il celibato quasi obbligatorio dell'artista[141]. I pittori del romanzo dei fratelli Goncourt, *Manette Salomon*, Anatole Bazoche e Chassegnol vedono l'amico Coriolis uscire pietosamente dalla *mairie,* dopo il suo matrimonio con Manette, modello, amante e tiranno, quasi a preannunciare l'esito della disastrosa unione: la donna dissolve l'intelligenza e la volontà di ogni artista. Coriolis rinuncia al suo sogno per legarsi ad una donna che non è sufficientemente

[141]Cfr. *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France* (1850-1914), par P. HAMON, A. VIBOUD, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 98-106.

intelligente da capirlo, che non ha stima dell'arte, anzi vede in essa un mezzo di lucro. L'artista constata la sua degradazione, non ha la forza di liberarsi: malgrado un momento di ribellione, a seguito del quale finisce per bruciare le tele dipinte all'epoca in cui era libero, rompendo simbolicamente con un passato la cui grandezza lo umilia, ricade definitivamente sotto la tutela della sua amante che lo induce a creare per il mercato.

I fratelli Goncourt diffidano della donna, in generale, poiché ella abbassa l'uomo ai suoi istinti primordiali, alla contingenza materiale e ai compromessi morali:

> Dans le ménage, la femme est presque toujours le dissolvano de l'honneur du mari, j'entends l'honneur dans sons sens plus élevé, le plus pur, les plus idéalement imbécile.
>
> Elle est, au nom des intérêts matériels, la conseillère qui pousse aux abaissements, aux platitudes, aux lâchetés, à toutes les petites misérables transactions de la conscience[142].

Ciò che complica il tutto è il fatto che la donna è rappresentata *du côté des nerfs*, vale a dire nella sua totale irragionevolezza, ed è proprio questo aspetto a determinare la parte artista dell'uomo, la sua irrazionalità. L'artista è, dunque, donna per i suoi *nerfs* e ciò rende la relazione con l'altro sesso estremamente complicata e conflittuale. I *nerfs* sono il grande riferimento medico e letterario della seconda metà del secolo. Il XIX secolo scopre l'*hérédité*, la follia che può trasmettersi e le nevrosi o gli isterismi: artisti e scrittori incarnano tale modernità, emotivi, impressionabili e irrazionali, essi finiscono spesso nell'alienazione, nel suicidio o nel misticismo.

[142] E. et J. de GONCOURT, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, cit., p.154.

Per sua stessa natura portata alla funzione riproduttiva, la donna priva il proprio compagno della sua libertà. Questo passaggio è ampiamente narrato dai Goncourt, misto ad un pregnante sentimento antisemita, dettato dalle origini giudee di Manette: dapprima il successo e il talento, messi a repentaglio dalla vita coniugale e dalla paternità, definitivo coinvolgimento nella vita sociale, poi la totale assenza di ispirazione e di originalità, che condurranno Coriolis alla follia. Nell'opera dei Goncourt l'eroina, compagna d'artista e modello, distrugge il talento con la sua vigorosa presenza, incarnando un esempio di bellezza unica e rara, rende vana ogni capacità artistica, rivelandosi calcolatrice ed egoista. Se i personaggi di Balzac hanno la forza di sacrificare l'amore per dedicarsi totalmente all'arte è perché essi sono sani; Coriolis è fisicamente debole, a lungo sofferente di una grave malattia, ha visto imporre la presenza di Manette come necessaria alla propria sussistenza, piegando un po' per volta la sua volontà quella della sua compagna, confondendo estetica ed erotismo.

Manette è una donna ebrea e, l'eccessivo antisemitismo dei fratelli Goncourt, li porterà a presentare il percorso di Coriolis analogo al calvario del Cristo, condannato a morte dai figli di Israele, modello ripreso da Octave Mirbeau nell'evocazione del destino di Mintié, protagonista de *Le Calvaire* del 1886.

In genere, l'artista preferisce il sesso senza legami, perché esso sembra garantire la predisposizione artistica. La prostituta appare, dunque, la sua compagna prediletta. Sembra doveroso, tuttavia, sottolineare che, malgrado le apparenze, la frequentazione delle meretrici non è diversa da quella delle donne morigerate: la prostituta incarna l'archetipo della femminilità ed esprime in egual misura la realtà delle relazioni tra uomo e donna. La prostituzione viene

valorizzata per la sua apertura e per la libertà che offre all'artista; essa diventa altresì la metafora dell'uomo che vende il suo talento: non solo il pittore, ma anche lo scrittore, in una fase nella quale la scrittura diventa un lavoro col quale vivere, mette in vendita la sua arte, proclamando così in via definitiva la comunanza tra le due vocazioni. La prostituzione femminile non ricopre un significato totalmente negativo, in quanto, paradossalmente, essa fa rima con sterilità, elemento fondamentale del quale il creatore ha bisogno per riuscire nella sua opera. L'istinto materno e, di conseguenza, il concepimento sono in netto contrasto con il celibato e la tranquillità: la paternità si sostituisce alla creazione estetica e in essa si estinguono le capacità dell'artista. L'assenza di famiglia appare come volontà di salvaguardare il genio artistico, un tratto caratteristico della vocazione estetica a supporto della estraneità al mondo per un artista: respingendo la donna e il matrimonio egli esprime emblematicamente il suo diniego nei confronti delle convenzioni sociali. Celibe e senza prole, al lavoro in una solitudine sterile, egli si presenta come un escluso in rottura con la banalità del mondo e la mediocrità borghese.

L'amore di una donna entra, pertanto, in concorrenza con la passione che l'artista consacra alla sua opera. Si tratta quasi sempre di un amore troppo esigente che comporta una dispersione delle forze e dell'energia vitale utile alla creazione. Ne *Le Chef-d'œuvre inconnu,* Gillette, compagna di Poussin è tormentata dall'arte che minaccia di separarla dall'uomo amato, il quale non esita ad offendere il suo pudore presentandola senza veli al vecchio Frenhofer, per conquistarsi il diritto di contemplare l'opera che quest'ultimo si ostina a celare. Gillette dubita dell'amore di Poussin nel momento stesso in cui egli ne ha

sacrificato l'onestà morale per soddisfare la sua curiosità d'artista. Il vecchio *maître* spera di scoprire il segreto dell'arte perfetta: egli sogna di trovare il mezzo che renda all'istante la vita e il movimento, la natura stessa, in altre parole. Questa è una delle ambizioni balzacchiane: egli studia la tecnica del romanzo a fondo, per scoprirne le leggi che garantiscano l'esecuzione di un romanzo perfetto. La lezione de *Le Chef-d'œuvre inconnu* è un appello all'equilibrio, alla giusta misura tra la riflessione ed il fare.

L'Œuvre di Zola, malgrado si inserisca in un contesto meno fantastico, affronta il medesimo dramma, inerente l'assorbimento totale dalla realtà all'immagine. Ciò che rende particolare l'opera è il fatto che il dramma viene rappresentato dal punto di vista della donna, questo quasi a significare che il protagonista resta a lungo incosciente della sostituzione in atto della sua passione dalla donna amata a quella dipinta. Anche il romanzo zoliano afferma la necessità di rifiutare qualunque forma di intrusione della donna quindi della società nella torre d'avorio dell'artista. *L'Œuvre* mette in scena il personaggio di un ambizioso pittore preoccupato solo di raggiungere il successo, come confermano le sue disparate partecipazioni al *Salon* e consapevole della sua vocazione di martire celibe, ma convivente con una giovane donna che finirà per sposare. I momenti nei quali egli prende coscienza della rivalità tra l'una e l'altra sono quelli in cui percepisce che Christine lo priva della sua energia creatrice. In Zola, tuttavia, il realismo apparente nasconde un fantastico latente che affiora all'inizio del romanzo ma si attenua durante l'azione[143]. Davanti alla figura femminile del dipinto, intitolato *Plein air,* del quale la donna è stata in parte il modello,

[143] Cfr. P. PELLINI, «Il tema del quadro animato nella letteratura del Secondo Ottocento», *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, vol. 56, 2001, pp.11-33.

Christine prova una sensazione di malessere, quasi come durante la realizzazione dell'opera, come se fosse stata privata di una parte di sé, infusa al dipinto. A ciò si lega l'inquietudine provata a causa della quasi totale scomparsa di qualunque somiglianza con l'immagine raffigurata:

> Comment donc sa ressemblance avait-elle disparu ainsi ? À mesure que le peintre s'acharnait, jamais content, revenant cent fois sur le même morceau, cette ressemblance s'évanouissait un peu chaque fois. Et, sans qu'elle pût analyser cela, sans qu'elle osât même se l'avouer, elle dont la pudeur s'était révoltée le premier jour, elle éprouvait un chagrin croissant à voir que rien d'elle ne demeurait plus [144].

Il sentimento di privazione, di mancanza diventerà un'ossessione morbosa quando Claude sottometterà la sua donna ad assurde sedute di posa al fine di ultimare il suo dipinto *La Pointe de la Cité*:

> Pendant des mois, la pose fut ainsi pour elle une torture. La bonne vie à deux avait cessé, un ménage à trois semblait se faire, comme s'il eût introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu'il peignait d'après elle. Le tableau immense se dressait entre eux, les séparait d'une muraille infranchissable; […]Elle en devenait folle, jalouse de ce dédoublement de sa personne, comprenant la misère d'une telle souffrance, n'osant avouer son mal dont il l'aurait plaisantée. Et pourtant elle ne se trompait pas, elle sentait bien qu'il préférait sa copie à elle-même, que cette copie était l'adorée, la préoccupation unique, la tendresse de toutes les heures. Il la tuait à la pose pour embellir l'autre, il ne tenait plus que de l'autre sa joie ou sa tristesse, selon qu'il la voyait vivre ou languir sous son pinceau[145].

[144] E. ZOLA, *L'Œuvre,* cit., p.138.
[145] *Ibidem,* p.325.

Sulla scia di Pigmalione ritroviamo il potere vampiresco del *tableau* che sottrae linfa vitale al modello per appropriarsene. Lo splendore di Christine, adesso visibilmente invecchiata, viene trasfuso alla tela, nella nudità radiosa dell'immagine dipinta:

> Tout son malheur était là: sa gorge montrée d'abord dans son sommeil; puis, son corps vierge dévêtu librement, en une minute de tendresse charitable; puis, ce don d'elle-même, après les rires de la foule, huant sa nudité ; puis, sa vie entière, son abaissement à ce métier de modèle, où elle avait perdu jusqu'à l'amour de son mari. Et elle renaissait, cette image, elle ressuscitait, plus vivante qu'elle, pour achever de la tuer ; car il n'y avait désormais qu'une oeuvre, c'était la femme couchée de l'ancienne toile qui se relevait à présent, dans la femme debout du nouveau tableau[146].

Man mano che l'opera avanza, la giovane donna sente il suo fisico appassire:

> Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir. […] elle croyait voir se creuser des rides, se déformer les lignes pures. Jamais elle ne s'était étudiée ainsi, elle avait la honte et le dégoût de son corps, ce désespoir infini des femmes ardentes, lorsque l'amour les quitte avec leur beauté[147].

La follia di Claude provoca la morte del figlioletto, col cui cadavere, il pittore realizzerà un capolavoro sublime, conquistando il successo. Nell'opera zoliana sono presenti altre quattro figure femminili, due caratterizzate dalla sensualità, le altre mogli pressoché asessuate: Mathilde intraprende delle relazioni

[146] *Ibidem,* p.340.
[147] *Ibidem*.

sessuali con tutti i pittori, la sua attività professionale, nel buio della sua erboristeria vende alle donne dei mezzi per abortire, Zola ne fa l'incarnazione dell'ipocrisia sociale e della sessualità più devastante, soprattutto dopo il matrimonio con Jory dopo il quale diventerà una devota borghese avara e limitata; Irma Bécot, anche lei amante dei pittori, diventerà la proprietaria di un hotel, intelligente e di gusto, essa incarna in un certo qual senso l'arte stessa; Henriette Sandoz è un esempio femminile positivo: sposa devota e asessuata, non interpone mai il suo corpo, il suo desiderio e la sua femminilità davanti all'opera, facendosi, così, carico della vita materiale, affinché il suo uomo possa lavorare; infine Régine Margaillan che appare in maniera fuggitiva nel romanzo, asessuata anche lei, moglie di Dubuche, riflette la mediocrità del mondo borghese dal quale proviene. I loro due figli, gracili e malati, rappresentano per Dubuche l'opera che non è stato in grado di concepire, in quanto deve aiutarli a vivere concretamente minuto per minuto.

2.10 Dalla follia alla nevrosi

Il Romanticismo, interrogatosi sull'arte e sulla creazione e creando una nuova figura di artista, un demiurgo dalle prerogative pressoché divine, aveva riportato in auge i grandi miti antichi della creazione, Orfeo, Pigmalione e Prometeo, immagini per eccellenza della follia creatrice, allora sinonimo di genio. L'opera, in rottura con le norme e le regole del Classicismo, viene considerata superiore: il genio disprezza i precetti che reggono il secolo, estraneo agli uomini comuni egli è un semi-dio, appartiene al cielo: egli è altresì uno psicotico, un folle.

Gli ultimi romantici, i romanzieri della fine del XIX secolo, sono vissuti nella mitologia della creazione, gesto soprannaturale grazie al quale l'uomo tenta di sfidare Dio. La figura di Prometeo diviene in questa fase l'incarnazione privilegiata dell'artista di talento dai tratti diabolici che osa usurpare le virtù divine. Ma, a partire dal *second Empire*, ha origine una profonda insofferenza nei confronti di qualunque manifestazione sovversiva, la fede sembra dissiparsi e con essa le virtù del sacrilegio: gli dei sono morti e con essi l'artista, che ne rappresenta l'incarnazione sulla terra. Insieme al genio precipita la follia, soppiantata dall'impotenza artistica, pertanto, tutte le opere concepite in questa fase ed oltre, benché siano in qualche modo delle riscritture della novella balzacchiana, mostrano la vanità delle imprese di pittori sterili e malati. Se Frenhofer muore affermandosi come genio, *poète*, Coriolis, Claude Lantier e Lucien soccombono di una patologia agli occhi, che confonde la visione, la percezione delle loro opere e li conduce a distruggere le loro tele, rimanendo dei

ratés. Jean-Pierre Guillerm, nel suo articolo *Psychopatologie du peintre*[148], conduce un'interessante analisi sull'alterità del genio: egli spiega da dove nasce la concezione del talento come forma di degenerazione. La comparsa della follia, nel discorso pittorico, si produce su due livelli che costituiscono il dibattito attorno al quale ruota il discorso critico del XIX secolo: innanzitutto il colore e i rapporti degli artisti con l'*École*. In effetti, all'epoca, distinguersi come colorista voleva dire opporsi ai precetti delle istituzioni ufficiali, in quanto il colore, pensato come la parte femminile dell'arte, è vissuto come un pericolo, così come Eva aveva condotto alla rovina l'intera genia umana[149].

L'apertura del *Salon des Refusés* produce il totale accostamento della patologia alla dissociazione dall'istituzione ufficiale, simbolicamente visto come passaggio alla modernità pittorica. I nuovi artisti appaiono come in preda ad una ossessiva ricerca contro natura dell'originalità, che interroga le loro capacità mentali. L'impotenza romantica del creatore, le cui concezioni troppo alte non potevano essere investite in una pratica adeguata, si trova convertita e riformata nel campo moderno della patologia. Il sogno, strumento di evasione all'inizio del secolo, lascia spazio alla conoscenza scientifica che deve essere ostentata a tutti i costi: tutto viene ricondotto ad una questione di "organo", di sviluppo anormale dell'occhio, di una patologia oftalmica e degenerazione mentale[150].

Gli Impressionisti, in qualità di coloristi, dipingevano "par taches", dunque respingevano ogni scelta estetica o tecnica. Dipingere "par taches" significa

[148] J.-P. GUILLERM, « Psychopatologie du peintre », *Romantisme*, n.66, vol.19, 1989, pp.75-86.
[149] Condurremo un approfondimento sulle *querelles* inerenti il dibattito tra i sostenitori del disegno e del colore nel paragrafo successivo, nel quale tratteremo anche la scuola impressionista, da cui il dibattito sembra avere origine.
[150] Appare in questa fase letteraria il personaggio del medico, che apporta un lessico terapeutico specifico, basti pensare a *L'Homme de génie* di C. LOMBROSO, Paris, F.Alcan, trad. francese 1889, tit. orig. *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877, nel quale l'autore sostiene che le caratteristiche degli uomini di genio sono da ricercare nella loro anormalità psichica.

vedere indistintamente, dunque, soffrire di un'alterazione fisiologica del sistema visivo: vedendo male, il pittore non riesce a creare un'opera adeguata. Claude Lantier, che vuol vedere e dipingere tutto, è colpito da una «[…] lésion de ses yeux»[151], allorchè suo cugino Octave, commerciante e decoratore de *Au bonheur des dames* (1883) sogna di provocare alla clientela della piccola e media borghesia il *mal aux yeux* con delle tinte forti e tenaci.

[151] E. ZOLA, *L'Œuvre,* cit., p.59.

2.11 L'influenza dell'Impressionismo nella descrizione romanzesca del XIX secolo

Il XIX secolo ha conosciuto degli sconvolgimenti considerevoli in campo politico, economico e sociale. L'arte non poteva restare in margine alle trasformazioni, essendo uno dei molteplici procedimenti in grado di elaborare il rapporto dell'uomo nei confronti del mondo circostante. Con Napoleone I, l'arte diviene epica: Ingrès e Davis impongono un Neoclassicismo ispirato alla perfezione della Grecia antica. Ben presto però il Romanticismo rimette in causa le rigide norme estetiche, avvalorando l'espressione delle passioni. Delacroix è il maestro, contestato, ciò nondimeno celebrato di tale tendenza. Gli ultimi anni del secolo vedono l'emergere di un nuovo e rivoluzionario movimento pittorico: l'Impressionismo, il quale privilegia la luce, il dinamismo dei colori ed organizza lo spazio in funzione dei giochi di luce e non del disegno, come era stato nel passato. Il metodo del *plein air* permette di tradurre su tela le emozioni e l'interiorità dell'artista attraverso la contemplazione della natura e consente di mettere in atto un rinnovamento delle strutture romanzesche. La pittura impressionista contribuisce, altresì, al declino della pittura storica per sfuggire ad una sorta di temporalità data dai soggetti relativi al passato o alla mitologia, liberandosi così dai limiti temporali. Il contenuto dell'arte impressionista non è più la Bellezza perfetta e plastica così come concepita dai Neoclassici, ma la vita in tutta la sua dimensione variabile e mutevole. I pittori di tale movimento risentono del conflitto con la società del tempo che li reputa folli e squilibrati. Essi si scontrano con le rigide norme accademiche che privilegiano l'insegnamento del

disegno a scapito del colore, ritenuto una semplice combinazione di luce, in altre parole un mero inconveniente.

L'invenzione della fotografia, nel 1839, procedimento che riproduce fedelmente la realtà, sconvolge l'arte pittorica tanto quanto l'attività artistica: bisogna individuare una nuova visione del mondo; i nuovi pittori escono così dai loro *ateliers*, attingendo dal quotidiano, liberamente interpretato, i soggetti della loro rappresentazione, secondo la loro personale visione. Essi producono giochi di luce e colori, elementi essenziali della loro arte, immortalando la natura variabile e la particolarità dell'istante, del tutto indifferenti alla ricerca dell'Ideale di purezza tanto caro ai Classici. La questione della rappresentazione del reale diviene centrale nella disputa estetica sin dagli anni '50. Adottando la grande rivelazione impressionistica, i romanzieri fanno della luce il vettore privilegiato, per mettere a distanza la percezione dalle facoltà dell'animo che al contrario non sono comprensibili. Le fluttuazioni della luminosità mostrano quanto la conoscenza del visibile non sia legata ad una verità costante e inalterabile e dunque preesistente, ma dipende, invece, dalle sensazioni e da uno stato di coscienza mutevole e discontinuo. Luce è cambiamento: essa agisce sui colori modificandoli, alterandoli talvolta, producendo effetti illusori ed esaltando la sensazione soggettiva. La luce riesce spesso a trasformare la natura stessa delle cose e a potenziare l'immaginazione.

2.11.1. Metafore di genere nella teoria della pittura

Il dibattito su colore e disegno appare già nella seconda metà del XVII secolo. Secondo alcuni, il colore rappresenta l'elemento dominante della pittura o meglio, la differenza specifica, mentre per un'altra scuola di pensiero, quella dei poussinisti, seguaci di Pousin, quest'ultimo è un fattore meno nobile rispetto al disegno, estraneo al discorso e alla *mimesis*. Fornendo la *fabula*, la letteratura pretende dalla pittura di materializzare ciò che il poeta ha immaginato e sognato, chiedendo in un certo senso di invadere il campo d'azione del pittorico.

Nella teoria di Charles Blanc, autore della *Grammaire des arts du dessin* (1867), il colore è un elemento essenziale, poiché, unendosi al disegno, esso dà origine alla pittura, come l'unione tra uomo e donna genera l'umanità:

> Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin. La couleur […] joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment ; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce[152].

Il disegno, la parte maschile, deve dominare essendo il mezzo espressivo fondamentale, mentre il colore caratterizza la natura inferiore, l'istinto, la passione, permettendo altresì di cogliere il movimento corporale che, servendosi del carnato e del colorito, anima l'essere umano:

[152] C. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, [1867], Paris, ENSBA, 2000, pp. 53-55.

> Le dessin doit dominer, car s'il en est autrement, la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve[153].

La metafora sessuale, applicata alla pittura, rivela un antico ed ancestrale pregiudizio anti-femminista e legittima, così, l'inferiorità del colore in rapporto al disegno. Ne *Le Chef-d'œuvre inconnu* il colore permette di cogliere il soffio vitale, il movimento corporeo che anima l'immagine. Quest'ideale, elevato al limite, diventa fallimento, finisce per sfigurare completamente il corpo raffigurato.

Il movimento impressionista influenza la tematica trattata dai 'romans du peintre': gli artisti sono legati ad ogni possibile variazione di luce; bisogna approfittare dell'istante, in quella precisa ora e con un determinato tipo di luminosità. Tuttavia, il desiderio di immortalare la vita nella sua incostanza o nella sua totalità fa in modo che l'oggetto si allontani continuamente dallo sguardo dell'artista. Lo scopo di tale pittura è lungi, allora, dall'essere realista: il *plein air* è un tentativo di tradurre su tela le emozioni e le sensazioni dettate e risvegliate nell'artista dalla contemplazione della natura. La difficoltà di tale compito costituisce, per l'appunto, il dramma dei protagonisti dei nostri romanzi.

[153] *Ibidem.*

2.12 Il processo creativo

Il XIX secolo, come più volte ribadito, concerne un cambiamento della concezione artistica che, distaccatosi dal principio mimetico, mette in risalto la visione personale. Lo scrittore si ritrova dunque a mettere in campo non tanto le competenze tecniche ma ciò che rende un semplice riproduttore un artista, degno di tale nome: la libertà e l'abilità di mostrare l'assoluto.

L'Œuvre di Zola, malgrado la folla di personaggi che gremisce il romanzo, è la genesi di un'opera d'arte e il dramma di un artista, un genio incompleto: essa mette in scena i differenti aspetti del processo creativo rivelando un aspetto particolare del talento. La creazione è costantemente accostata all'atto sessuale, la pulsione pittorica equivale alla tensione provocata dal desiderio sessuale, dunque, creare corrisponde a procreare:

> […] le désir l'exaltait, c'était un outrage que cette abstinence. Et sa jalousie ne se trompait pas, accusait la peinture encore, car cette virilité qu'il lui réfusait, il la réservait et la donnait à la rivale préférée[154].

Claude è un estimatore della donna, ma non si avvicina mai ad essa per la sua costante diffidenza nei confronti del sesso femminile. Il suo desiderio erotico viene a più riprese represso e convertito in desiderio di dipingere:

> Souvent [...] quand il avait le lendemain un gros travail, et qu'elle se serrait contre lui en se couchant, il lui disait que non, que ça le

[154] ZOLA Emile, *L'Œuvre,* cit., p.468.

> fatiguerait trop ; [...] au sortir de ses bras il en avait pour trois jours à se remettre, le cerveau ébranlé, incapable de rien faire de bon[155].

Tutte le volte che egli tenta di mettersi a lavoro, la presenza di Christine glielo impedisce; bisogna ch'egli ritorni a Parigi per diventare nuovamente un "Pittore": un artista deve rimanere casto per definirsi tale:

> […] le génie devait être chaste, il fallait ne coucher qu'avec son œuvre[156].

Sandoz sostiene l'idea che il matrimonio, che permette di tenere a freno i desideri, sia la condizione stessa di una buona produzione artistica. Opponendosi alla concezione della donna che uccide la creatività artistica, Sandoz propende per l'integrazione del genere femminile nella vita quotidiana, ne è l'esempio Henriette.

La visione organica e sessuale della creazione artistica termina nella concezione di un quadro che riproduce il suo *Enfant mort,* una sorta di *mise en abyme* che concretizza la morte artistica del pittore prima della sua dipartita reale. La visione della pittura di Zola riflette i cambiamenti inerenti l'estetica del suo tempo. Una visione piuttosto negativa, considerando il fatto che l'opera non mette in scena nient'altro che degli insuccessi, legati sia ad una mancanza di estro creativo, come nel caso di Chaîne, dotato di un talento anacronistico[157], il quale intraprende la strada quasi per errore; all'asservimento totale ai valori della borghesia, come nel caso di Dubuche; alla mancanza di carattere, come per

[155]*Ibidem.*
[156]*Ibidem.*
[157]Claude dice di lui: «Peut-être n'a-t-il que le tort d'être né quatre siècles trop tard», *ibidem*, p.224.

Gagnière, che produce sempre lo stesso paesaggio e che ha un talento straordinario per la musica; oppure, a causa di ciarlataneria, come per Fagerolles, pittore mancato che si dedica alla critica d'arte inetta ed ignorante.

Claude, invece, rappresenta il pittore del XIX secolo e, per antonomasia, la pittura di questo periodo travagliato. Malgrado egli non sia un impressionista, è all'avanguardia, perché riesce ad andare oltre alla pittura istituzionalizzata: egli è originale, nell'accezione positiva e negativa del termine, dunque anche eccentrico, contestata e incompreso. La singolarità si esprime altresì nel comportamento di Claude: la sua violenza e la sua follia, spesso evocate, demarcano la sua marginalità. Zola mette in scena la sua epoca, una fase della storia dell'arte contrassegnata da artisti che eccedono e vanno oltre le tradizionali abitudini visive per cui i contemporanei non si rendono conto di trovarsi di fronte a dei veri artisti. Si tratta di genio o insuccesso? Zola stesso non sa come classificare l'opera di Claude, non avendo ancora la singolarità trovato uno *status* estetico vero e proprio, egli preferisce far fallire il suo personaggio ricusandogli qualunque posterità:

> Et il ne laisse rien. – Absolument rien, pas une toile, déclara Bongrand[158].

La maggior parte dei romanzi sulla pittura del XIX secolo mette in scena il fallimento di uno o più pittori, ma, fallire socialmente, istituzionalmente, non significa essere privi di talento artistico: il narratore, davanti alla violenza del *jury*

[158] *Ibidem*, p.481.

contro il dipinto di Claude, sottolinea l'odio per l'eccesso di originalità, annunciando in tal modo il mito dell'artista maledetto.

In questo periodo di fusione delle arti, la fine del XIX secolo, la pittura, sia che essa si esprima per mezzo dei tormenti della creazione o le delizie della contemplazione, come nel caso dell'esteta o del semplice intenditore d'arte, permette allo scrittore di formulare degli interrogativi sulla propria pratica, tentando di andare oltre e di rinnovarla. Anche le parole appaiono essere minacciate dalla vicinanza pericolosa con il pittore.

A partire dalla seconda metà del secolo, la fede sembra estinguersi e, con essa, anche il gesto sacrilego, in un secolo senza Dei. Il genio non ha più motivo d'essere, nei romanzi posteriori a Balzac e, insieme a questo, anche la follia, alla quale succede l'impotenza creatrice, che si impadronisce, paradossalmente, delle stesse esperienze. La metamorfosi dell'artista, da Dio a creatore improduttivo, da genio folle ed incompreso a nevrotico, può essere colta nel percorso che conduce da *Le Chef-d'œuvre inconnu* a *Manette Salomon*, *L'Œuvre*, fino ad arrivare a *Dans le ciel* di Octave Mirbeau, che rappresenta un punto di svolta per il genere.

Il racconto di Balzac, contrariamente alla sua brevità, è saturo di riferimenti mitologici, in particolare a Pigmalione e Prometeo, riuniti nella figura emblematica di Proteo, simbolo delle metamorfosi e della trasfigurazione. Il Frenhofer balzacchiano desidera appropriarsi del segreto divino, spingendosi oltre la contingenza umana: egli ambisce alla creazione di un'opera vivente che lo condannerà, tuttavia, a vedere il suo lavoro incompleto. La sua follia non nuoce al suo talento, anzi, lo rende un individuo superiore agli altri. La sua morte conferma

la natura speciale del suo estro e lo designa come archetipo del creatore, poeta, nel senso etimologico del termine.

L'opera dei Goncourt e quella di Zola sono posteriori, di poco, al racconto balzacchiano, ma, la lettura dei due romanzi, ci dimostra come la trasformazione, da artista di talento a pittore sterile, sia già in atto. Non c'è più traccia di quella follia geniale che fa del pittore un demiurgo: Coriolis e Claude Lantier non muoiono per non essere riusciti ad uguagliare Dio, ma a causa di una malattia agli occhi, che sconvolge le loro opere e dell'indocilità della loro mano. L'artista distrugge la sua opera, che resta incompiuta, e ad esso si sostituisce il *raté*: insieme a Dio muore anche l'artista.

L'opera di Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, oggetto di studio del capitolo successivo, appare in tal senso emblematica: in essa risuona un avvertimento giunto troppo tardi per entrambe le arti. I primi romanzi di Mirbeau manifestano un'evidente volontà di uscire dall'*impasse* del Naturalismo, del quale l'autore boccia i presupposti ideologici, senza tuttavia abbracciare il Simbolismo che, a suo dire, ha voltato le spalle alla vita. Come molti dei suoi contemporanei, egli ha intrapreso la carriera giornalistica parallelamente all'attività letteraria e alla critica d'arte, nella stampa dell'epoca, nella quale prende le difese di artisti del calibro di Monet, Rodin, Van Gogh o Gauguin. Il suo amore per la pittura è noto, pertanto egli è molto sensibile alle ricerche estetiche del tempo. La problematica de l'*échec,* alla quale l'artista sembra essere condannato, lo colpisce profondamente e, in una lettera a Zola del 1886, egli confessa di aver ritrovato ne *L'Œuvre* le sue lotte morali, i suoi sforzi personali, da cui il bisogno di ritornare sul tema con un'opera tutta sua.

Dans le ciel abbraccia pittura e letteratura, critica e romanzo. Malgrado si collochi sulla scia del *roman du peintre*, esso trascende la tradizione e si spinge oltre. Lo scrittore mette in relazione il suo destino a quello del pittore del quale narra la tragedia. Ma la morte di quest'ultimo non salverà il personaggio del narratore *in extremis*, come era accaduto in precedenza, negli altri romanzi, condizione necessaria all'esistenza e alla sopravvivenza del libro: lo scrittore-personaggio di Mirbeau sembra, pertanto, allontanarsi dal suo omologo nella tradizione letteraria. Il romanzo rinuncia alla sua brama e si lascia demolire, minare al suo interno dalla pittura, rinunciando a trascendere l'esperienza del pittore. Mirbeau depone la penna nel momento stesso in cui l'artista *raté*, Lucien, si mozza la mano, come contagiato dal fallimento del suo personaggio. L'*échec* di Lucien pervade il personaggio di Georges, lo scrittore, per l'appunto, come individuo e come protagonista del romanzo. L'opera appare, dunque, come il punto di non-ritorno di un modello inaugurato da Balzac, ripreso e declinato, successivamente, dai Goncourt e da Zola.

Lucien deve molto a Claude Lantier, ma, se per Zola la salvezza risiede nella scrittura, in Mirbeau il fallimento contamina la pratica di Georges e finanche la struttura stessa del romanzo che si interrompe dopo la scoperta del cadavere mutilato a seguito della quale Georges perde i sensi. La rinuncia di Mirbeau, in qualità di romanziere, è dovuta anche all'impegno politico, che lo allontana dall'arte, per coinvolgerlo sul campo sociale e alla stanchezza, dovuta alla consegna settimanale alle stampe.

Per scongiurare il fallimento, Zola introduce il personaggio di Sandoz, a titolo, lo ricordiamo, di testimone dell'avventura del pittore, in grado di portare a

termine ciò che Claude non è stato capace di fare. Così facendo tuttavia, l'autore prende le distanze dall'artista e dalle sue lotte ideologiche, a profitto della propria attività, considerando l'attività letteraria superiore a ogni altra forma di espressione.

Benché nella novella balzacchiana, situata nel XVII secolo, manchi sia il personaggio dello scrittore che del critico, o meglio vengono presentati *en creux*, tra le righe, grazie alla presenza del riferimento letterario, la problematica dell'*inachèvement* è, tuttavia, presente: le molteplici riedizioni e riscritture della *Comédie humaine*, che si propone di essere un'opera totalizzante, testimoniano l'impossibilità di adattarsi e di cogliere la natura cangiante dell'universo e di comprendere le diverse sfaccettature dell'animo umano.

A differenza di Poussin e Sandoz, il testimone, immaginato da Mirbeau, non sopravvive: ciò che gli è stato trasmesso lo rende a sua volta impotente a tal punto da non essere più in grado di riprendere la penna, come se dopo l'avventura devastante del pittore non rimanesse altro che tacere. Lucien tenta di rappresentare l'intangibile e, non riuscendoci, prova ad inventare dei procedimenti che lasciano immaginare nuove scoperte. Così facendo, Mirbeau invita a vedere nella letteratura la causa di tale inganno, i letterati hanno incoraggiato i pittori ad abbandonare i presupposti della loro arte provocandone il declino:

> Au lieu de travailler méthodiquement, d'apprendre à dessiner un beau mouvement de nature, de chercher le simple et le grand, j'ai fini par penser que le heurté, le déformé, c'était tout l'art[159].

Lo scrittore, abituato a cercare le risposte nella pittura, ha voluto ricordare agli artisti del tempo i rischi inerenti l'arte. Se è vero che pittore è colui il quale

[159] O. MIRBEAU*, Dans le ciel*, cit., p. 130.

sogna di andare al di là del possibile, egli è anche più esposto ad allontanarsi dall'arte stessa: lo scrittore, sul bordo dell'abisso, mostra le seduzioni di un'arte destinata a fallire, fronte ad una totale indifferenza, se non disaffezione, da parte degli scrittori, nei riguardi della pittura del loro tempo. Nonostante l'autore di *Dans le ciel* sferri una critica feroce contro Zola[160], per la sua candidatura all'*Académie française,*[161] egli ritrova nel personaggio de *L'Œuvre* i suoi tormenti e le sue lotte morali. Malgrado Lucien non somigli fisicamente a Claude, i due presentano lo stereotipo dell'artista *bohème* del XIX secolo. Ciò che colpisce è il loro carattere, lo stesso approccio alla pittura, nonché lo stesso tragico destino. Lucien sembra essere il fratello minore di Claude, alla disperata ricerca di assoluto. La storia di Lucien è narrata da Georges, l'amico scrittore, il quale rivela avere un'innata sensibilità artistica, dono che lo identifica con lo stesso pittore: tale procedimento riprende in parte la posizione di Pierre Sandoz, il quale, malgrado abbia conosciuto momenti di avvilimento, rappresenta, nel romanzo zoliano, la *ratio*, in netto contrasto con le manie depressive dei Macquart. Claude, in preda alla follia dell'artista, nel disperato tentativo di concepire il suo *chef-d'œuvre,* ma di fatto impotente nel realizzarlo, si uccide come il Frenhofer di Balzac.

L'eredità di Lucien è meno sinistra rispetto a quella di Claude: su di esso non pesano tare avite, ma ciononostante vive gli stessi tormenti di Lantier. Entrambi concepiscono opere dalle tinte violente, essendo due impressionisti, entrambi fuggono da Parigi per rifugiarsi nella natura, ma ben presto ritornano

[160] In un articolo apparso su *Le Figaro* il 9 agosto del 1888, intitolato « La Fin d'un homme ».
[161] Mirbeau si oppone a qualunque forma di ricompensa ufficiale, basti pensare al suo attacco contro tutti coloro che accettavano la ″Légion d'honneur″ in «Le Chemin de la croix», *Le Figaro*, 16 gennaio 1888.

nella capitale che finirà con l'annientarli: Claude passa tre anni a Bennecourt, Lucien a Ecluses de Porte-Joie. La natura, prima seducente e affascinante non li attira più, ma Parigi, con il suo *charme trompeur,* è dotata di una forza distruttiva, rappresentata da Zola come un enorme mostro che divora i più deboli. Malgrado la consapevolezza del pericolo cui vanno incontro, i due cercano l'ispirazione nella città, così mutevole e così tentatrice, fino a giungere alla completa perdita dell'equilibrio mentale. Incapaci di fissare la visione sfuggente sulle loro tele i romanzieri tentano di descrivere l'atmosfera alla maniera di un pittore impressionista. L'accanimento artistico produce altresì in entrambi il rifiuto della figura femminile: l'astensione sessuale favorisce la creatività artistica, ma essi divengono del tutto sterili, incapaci di infondere vita alle loro opere. Entrambi tentano di sfuggire all'umiliazione distruggendo fisicamente l'oggetto amato per sbarazzarsi della sua presenza ossessiva; tutti e due si orientano verso la pittura simbolista, ossessionati dal vuoto totale, che annuncia il disastroso epilogo e rappresenta metaforicamente il *mal fin siècle* che li colpisce.

III CAPITOLO

OCTAVE MIRBEAU E IL SILENZIO DEL ROMANZO

A partire dagli anni ’40, la letteratura risente di una profonda crisi di valori ideologici, concernenti le modalità di scrittura e le scelte linguistiche. Si parla di crisi del romanzo, intendendo con tale espressione una completa rimessa in causa dei modi di rappresentazione. Gérard Genette, nel 1969, afferma:

> Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l’âge de la représentation. Peut-être le récit [...] est-il déjà pour nous [...] une chose du *passé*, qu’il faut nous hâte de considérer dans son retrait, avant qu’elle n’ait complètement déserté notre horizon [162].

Romanzi e racconti modificano i modi rappresentativi, senza rinunciare del tutto alla volontà di raffigurazione, facendo così prova di uno straordinario dinamismo. La scrittura, destabilizzata dalla perdita dei riferimenti tradizionali, si ripiega su se stessa divenendo così autoreferenziale: il silenzio, la demolizione del romanzo e l’accettazione del vuoto sono paradossalmente le soluzioni più appropriate alla sopravvivenza della letteratura. L’oblio, l’assenza e la morte si inscrivono in questo silenzio dell’autore.

Octave Mirbeau è una delle figure più originali della letteratura della *Belle Époque.* Prototipo dell’autore impegnato, sovversivo ed individualista, contesta e denuncia la società borghese e il capitalismo, ma soprattutto le istituzioni,

[162] G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.68-69.

l'ideologia dominante e le forme letterarie tradizionali che concorrono all'appiattimento delle coscienze.

Egli contribuisce alla demolizione del romanzo realista, rifiutando il Naturalismo, l'Accademismo ed il Simbolismo. Sprezzante delle etichette, teorie e scuole letterarie, incarna la figura dell'intellettuale rivoluzionario e scomodo: è uno scrittore, la cui produzione risulta essere, per certi versi, difficile da classificare. È come se avesse digerito tutta la cultura letteraria di cui si è nutrito fino ai suoi tempi, ponendosi, da un certo punto di vista, come cerniera tra il XIX secolo e la ricerca letteraria del XX secolo.

Per oltre 30 anni, Mirbeau è stato uno dei giornalisti più ricercati e tra i più influenti nel panorama letterario francese, estremamente apprezzato dalle avanguardie e fortemente temuto dai sostenitori dell'accademismo. È un prolifico autore teatrale, nonché un eccellente romanziere, creatore di opere d'eccezione che gli valgono l'ammirazione dei più grandi scrittori d'Europa. Eugène Sémenoff scrive nel *Mercure de France* :

> Pour Tolstoï, Octave Mirbeau est le plus grand écrivain français contemporain, et celui qui représente le mieux le génie séculaire de la France[163].

Stéphane Mallarmé sostiene :

[163] E. SÉMENOFF, *Mercure de France*, settembre 1903, in P. MICHEL, «Tolstoï et Mirbeau », Cahiers Octave Mirbeau, n.3, 1996, pp. 232-234. Tolstoï manifesta pubblicamente a più riprese la sua stima nei confronti di O.Mirbeau, segue la pubblicazione *en feuilleton* dell'opera *Journal d'une femme de chambre* ne *La Revue Blanche* e della commedia in tre atti *Les affaires sont les affaires*, del quale Mirbeau gli dona un esemplare di lusso con dedica.

> […] [il] sauvegarde certainement l'honneur de la presse en faisant que toujours y ait été parlé, ne fût-ce qu'une fois, par lui, avec quel feu, de chaque œuvre d'exception[164].

Georges Rodenbach vede in lui « Le Don Juan de l'Idéal»[165]; Remy de Gourmont ne parla come «[...] le chef des Justes par qui sera sauvée la presse maudite»[166], e Émile Zola lo definisce « [...] le justicier qui a donné son cœur aux misérables et aux souffrants de ce monde»[167].

Octave Mirbeau si occupa, inoltre, di critica letteraria e dei principali eventi politici della sua epoca, tuttavia, dopo la sua morte, la sua fama cade in una sorta di oblio, in particolare a causa dell'ignominioso "Testamento politico"**,** falso e rivoltante documento patriottico apparso sul *Petit Parisien,* realizzato da Gustave Hervé su commissione della vedova Mirbeau, e alle innumerevoli invettive e maldicenze divulgate da tutti coloro i quali hanno tentato di farlo apparire come un sovversivo. Gli amici del grande scrittore denunciano, invano, questa ignobile operazione di disinformazione che contribuisce considerevolmente ad infangarne la memoria.

Molti storici e critici letterari, incapaci di cogliere la complessità dell'opera di questo grande autore, che non può essere imbrigliata all'interno di nessuna scuola, movimento o corrente, l'hanno annoverata tra le opere naturaliste, allorché Mirbeau denunciava strenuamente, nei suoi trent'anni di *Combats esthétiques et littéraires,* la dottrina naturalista che aveva messo a morte l'arte e la

[164] S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 329 e *Correspondance*, Paris, Gallimard, t. IV, 1945, p. 127.
[165] G. RODENBACH, « M. Octave Mirbeau », *Le Figaro*, 14 dicembre 1897, articolo inserito ne *L'Élite*, Paris, Fasquelle, 1899, pp.143-155.
[166] R. de GOURMONT, « Lettre à Octave Mirbeau », 18 maggio 1891, in *Nouvelle Imprimerie gourmontienne* n° 1, Paris, 2000.
[167] É. ZOLA, *Correspondance*, Presses de Montréal/C.N.R.S., Paris-Montréal, t. X, 1995, p. 169.

poesia. Bisognò pertanto, dopo la scomparsa dello scrittore, al fine di riconoscerne il genio, dissipare una montagna di leggende e calunnie, proporre nuove piste di lettura, portare alla luce una quantità sorprendente di testi e di opere inedite.

3.1 L'infanzia e gli esordi del giovane Octave

Nato il 16 febbraio 1848 a Trévières, morto a Parigi il giorno del suo sessantanovesimo anniversario, il 16 febbraio del 1917, nipote di notai e figlio di un ufficiale sanitario di Rémalard nella Perche, il giovane Octave compie degli studi secondari, alquanto mediocri, nel collegio dei Gesuiti Saint-François Xavier di Vannes, frequentato dai figli delle più illustri famiglie dell'ovest, nel quale la letteratura viene considerata pericolosa. Qui il ragazzo trascorre quattro anni d'*enfer*, prima di esserne espulso, come il suo doppio Sébastien Roch, personaggio dell'omonimo romanzo, datato 1890, per motivi alquanto ambigui, quali le presunte e ripetute violenze sessuali da parte del suo *maître d'études*[168].

Dopo aver conseguito il diploma, egli comincia gli studi di diritto a Parigi, senza tuttavia portarli a termine, a causa del suo impegno come luogotenente nella guerra franco-prussiana del 1870 nell'esercito della Loira, esperienza traumatica che gli ispirerà molti episodi de *Le Calvaire* e del lavoro nello studio notarile di Maître Robbe. A Parigi egli frequenta il *milieu bohème*, conduce una vita frenetica di piaceri, finché, indebitatosi, è costretto a rientrare a Rémalard.

Prima di esordire in letteratura, Mirbeau era un giornalista molto ricercato, che collaborava con i più grandi quotidiani dell'epoca, quali *L'Ordre de Paris*, *Le Gaulois*, *Le Figaro, La France, L'Événement, Le Matin, le Gil Blas, L'Écho de*

[168] Il giovane Octave viene espulso dal *collège* poche settimane prima della fine dell'anno scolastico, presumibilmente per scarso rendimento. Nel romanzo *Sébastien Roch*, l'omonimo eroe è sedotto e violentato dal suo *maître d'études,* padre Kern che lo fa cacciare per timore di essere denunciato per le relazioni contro natura con il compagno Bolorec. I biografi di Mirbeau hanno posto lo stesso interrogativo sul romanziere, e sul suo rapporto con il *maître d'études,* Stanislas du Lac, il quale farà una brillante carriera di predicatore e sarà in seguito avversario di Mirbeau durante l'*affaire Dreyfus*. Cfr. P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier 1990, pp. 42-46 ; P. MICHEL, « Octave Mirbeau et Stanislas du Lac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 129-145.

Paris, L'Aurore, *Paris-Journal*, *Le Journal*. Scrive più di mille articoli da lui firmati o apparsi sotto differenti pseudonimi, cronache politiche, critiche d'arte, di musica o letterarie e *contes*. Questi ultimi hanno, all'epoca, un ruolo fondamentale nei quotidiani, in quanto permettono di fidelizzare il lettore, offrendogli uno spazio ludico-ricreativo nel quale immedesimarsi e riconoscere la propria visione del mondo e della società. Un modo come un altro per evitare di sviluppare il suo spirito critico, di farlo riflettere:

> Il constitue donc bien souvent, aux yeux d'un intellectuel libertaire comme Mirbeau, un nouvel opium du peuple[169].

Mirbeau al contrario farà del *conte*, genere fondamentale per la sua professione, un uso radicalmente differente. Pur rispettandone la struttura formale e la lunghezza, circa trecento righe, egli vi tratta temi scabrosi, come il sadismo, la violenza o ancora soggetti polemici, quali l'incomunicabilità, la tragedia della condizione umana; inoltre rivolge un'aspra critica al clericalismo, alla società del tempo e ambisce alla presa di coscienza del suo pubblico. Il genere non sarà più un semplice momento ludico, ma uno spazio didattico, un'arma per risvegliare e correggere gli atteggiamenti dei lettori. Dalle sue opere riaffiora costantemente una duplice idea di crudeltà, impulso irrazionale e primitivo teso alla provocazione dell'altrui dolore. Una prima nozione mette in luce l'aspetto naturale ed istintuale della malvagità che trova una sua logica nella sottomissione inconscia ed istintiva alle leggi e ai meccanismi della natura: l'uomo è un essere

[169]P. MICHEL, « *Les 21 jours d'un neurasthénique,* ou le défilé de ″tous les échantillons de l'animalité humaine″ », préface de *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Paris, Édition du Boucher, 2003, p.4.

spietato e perverso i cui istinti primordiali di sopravvivenza lo spingono verso il crimine; la seconda concezione è quella per la quale si accusa la cultura e la società di legittimare gli impulsi brutali, suggerendo all'uomo abitudini e pratiche che, mascherate di apparente legalità, rivelano un comportamento morboso e sadico nel procurare sofferenza. L'autore denuncia *in primis* le istituzioni religiose, quella gesuitica in primo luogo, come una delle principali cause della *mechanceté* umana. Esse sono "fabriques de mostres" in cui gli allievi vengono sottoposti ad un processo di pervertimento dell'animo e del corpo e nelle quali si commettono, col pretesto di educare, crimini di lesa umanità.

Nel 1872 recatosi a Parigi, Mirbeau diventa uno stimato critico d'arte e teatrale per un giornale bonapartista, *L'Appel au Peuple*; poi per *L'Ordre de Paris,* organo ufficiale del partito imperialista, diretto da un vecchio amico del padre, il deputato Henry Dugué de la Franconnerie, incontrato a Parigi nei luoghi di piacere, per il quale lo scrittore lavora come segretario personale, curando per lui numerosi editoriali politici; questa rappresenta «[…] une longue période de prostitution politique»[170], per riprendere i termini di Pierre Michel e di Jean-François Nivet.

Prima di fare il suo debutto ufficiale con *Le Calvaire*, il giovane Octave pubblica, sotto quattro pseudonimi differenti una quindicina di volumi[171]. Da quel momento ha inizio per Mirbeau un lungo periodo di proletariato di penna: egli viene incaricato di scrivere, per conto di diversi datori di lavoro, una dozzina di volumi tra romanzi e novelle, in particolare *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *Amours*

[170]P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau l'Imprécateur au coeur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, p. 939.
[171] P. MICHEL, *Quand Mirbeau faisait le "nègre"*, Paris, Éditions du Boucher, 2004.

cocasses e *La Belle Madame Le Vassart* e di redigere delle *brochures* di propaganda bonapartista per Dugué. Questa sua attività di *nègre* lo perseguiterà a lungo, segnandolo nel profondo e portandolo ad una disapprovazione inoppugnabile del marciume sociale e al disprezzo per determinate categorie di individui.

Mirbeau scrive, inoltre, per giornali conservatori come il monarchico *Le Gaulois*, *L'Ariégeois* e *Les Grimaces*, di orientamento antisemita, finché nel 1884, tornato a Parigi dopo una disastrosa relazione con una donna di facili costumi, Judith Vinner, ribattezzata Juliette Roux ne *Le Calvaire,* sceglie di iniziare un percorso di redenzione, decidendo di scrivere per conto proprio e mettendo la sua penna al servizio di cause legittime, in particolar modo la giustizia sociale e la promozione degli artisti di genio. Dopo i tre dolorosissimi anni trascorsi con la sua compagna, Mirbeau decide di riscattarsi attraverso la scrittura: da una parte prende posizione a favore degli ideali di giustizia e di bellezza, sostenendo i giovani artisti talentuosi nei più importanti quotidiani dell'epoca; dall'altra comincia ad intraprendere la carriera letteraria, seppur tardiva a causa della *négritude,* ma estremamente florida. Così, nel novembre del 1885, pubblica *Lettres de ma chaumière*, un'opera intrisa di profondo pessimismo e malevolenza nei confronti dell'uomo e di condanna per le istituzioni e la società, il cui titolo scherniva palesemente le celebri *Lettres de mon moulin,* di Alphonse Daudet, accusato di aver dato un'immagine edulcorata della vita e incolpato di falso ottimismo.

Dopo aver redatto una decina di romanzi come scrittore ombra, egli fa il suo ingresso ufficiale nel mondo della letteratura nel 1886, con un testo destinato

a suscitare aspre polemiche, *Le Calvaire*, a carattere fortemente autobiografico, con l'aiuto del quale egli può finalmente liberarsi dai traumi generati in lui dalla passione devastante per la sua donna. Il romanzo riscuote un successo straordinario, ma, al contempo, suscita un enorme scalpore a causa delle tematiche trattate, non solo la turpe *liaison* con Judith Vimmer, ma soprattutto la denuncia veemente delle atrocità dell'esercito francese e della Patria stessa:

> […] ce monstre assoiffé de sang qui précipite les frères humains dans d'inexpiables et absurdes boucheries [172].

Questo primo romanzo non è più una semplice narrazione fittizia, redatta con il sangue freddo dell'osservatore impersonale immaginato da Zola, nella sua teoria del *Roman expérimental,* bensì un atto di espiazione e di liberazione da ricordi agghiaccianti.

Il 25 maggio del 1887 sposa di nascosto, dopo due anni di amore, l'attrice teatrale Alice Regnault, legame infelice e travagliato che influenza vent'anni dopo, la redazione, in *La Mort de Balzac,* della storia tra Balzac e Évelyne Hanska. Nel 1888 pubblica *L'Abbé Jules*, primo romanzo dostojevskiano e pre-freudiano della letteratura francese, ammirato da Tolstoj, in cui compaiono due personaggi particolarmente affascinanti: il reverendo Jules e padre Pamphile. In *Sébastien Roch* (1890) il romanziere elabora un altro trauma esistenziale, quello del periodo trascorso nel collegio religioso di Vannes e delle sofferenze patitevi, per lo stupro subito da parte dei preti.

[172] P. MICHEL, « Du calvaire à la rédemption», préface à *Le Calvaire*, Paris, Édition du Boucher, 2003, p.5.

Negli anni ’90 lo scrittore attraversa una grande crisi esistenziale e coniugale, ciò nonostante, in un periodo talmente doloroso e travagliato, egli riesce a trovare la forza per andare avanti nel suo lavoro, pubblicando la prima versione del *Journal d’une femme de chambre* e del *Jardin des supplices,* allora intitolato *En mission,* nonché *Dans le ciel*, apparso a puntate ne *L’Écho de Paris* dal 1892 al 1893, considerato un romanzo pre-esitenzialista sulla tragedia dell’artista, in cui è presente il personaggio di un pittore ispirato alla figura di Vincent Van Gogh, di cui Mirbeau aveva appena scoperto la straordinaria genialità.

Nel 1897 lo scrittore si impegna nella difesa di Dreyfus, si scaglia contro l’antisemitismo e paga la multa e le spese del processo di Émile Zola per *J’Accuse* di 7555,55 franchi[173]; soprattutto pubblica ne *L’Aurore*, giornale dreyfusista, una cinquantina di cronache, nelle quali tenta di mobilitare la classe operaia e gli intellettuali.

Mirbeau non è mai stato dimenticato né si è mai smesso di pubblicare le sue opere. Spesso tuttavia è stato mal letto e mal interpretato; molti suoi romanzi sono stati giudicati erotici, come testimoniano le copertine di alcune traduzioni. Si è avuta altresì la tendenza a ridurre la sua immensa produzione ai soli tre titoli più emblematici della sua ricchissima opera letteraria. Fortunatamente, dopo quasi vent’anni e grazie al moltiplicarsi degli studi mirbelliani, l’organizzazione di colloqui internazionali e interdisciplinari, la nascita del *Fonds Octave Mirbeau* presso la Bibliothèque Universitaire d’Angers, la creazione di due siti web contenenti molte delle sue opere on-line, questa straordinaria personalità è stata

[173] Cfr. P. MICHEL, «Mirbeau et le paiement de l’amende de Zola pour *J’accuse* », Cahiers Octave Mirbeau, 2009, pp.211-215.

riscoperta senza idee preconcette né etichette riduttive in tutta la sua originalità ed eccezionalità. Nel novembre 1993 è stata inoltre creata la *Société Octave Mirbeau*, con sede ad Angers, presieduta da Pierre Michel che pubblica ogni anno i *Cahiers Octave Mirbeau*, raccolta di studi su Octave Mirbeau.

Il progetto di questo grande autore, considerato un dissidente, un sovversivo, è stato quello di obbligare il lettore a vedere le cose diversamente da come è stato obbligato a recepirle, istupidito dalla famiglia, dalla scuola, dalla Chiesa, dalla stampa, dall'esercito e dal lavoro, capaci di trasformare un giovane potenzialmente geniale allo stato larvale. Egli sostiene con forza che tutti guardiamo il mondo attraverso un prisma deformante che impedisce di conoscere le cose nella loro vera essenza: Mirbeau obbliga gli uomini a liberarsene per guardare le cose in faccia e scoprirle sotto una nuova luce. Egli mostra ai suoi lettori molte verità scomode e scandalose, suscitando rumore e talvolta riprovazione.

3.2 “En haine du roman”

Octave Mirbeau è stato per più di trent’anni uno dei giornalisti più ricercati e tra i più influenti, un grande autore di teatro, nonché un illustre romanziere, creatore di opere eccezionali, prototipo dello scrittore socialmente e politicamente impegnato, egli affronta tardivamente il genere romanzesco dopo aver scritto per anni per conto altrui.

Alcuni giorni dopo la sua morte, la sedicente vedova pubblica nel *Petit Parisien* il cosiddetto "Testamento politico di Octave Mirbeau", un falso, avente come unico scopo quello di gettare discredito sulla memoria del grande romanziere. La sua opera viene a lungo trascurata se non del tutto dimenticata, attraversando così una lunga fase di purgatorio, che durerà una sessantina di anni. Si ristampano, certo, regolarmente i suoi romanzi più celebri, viene messa in scena svariate volte *Les affaires sont les affaires*, e si pubblicano dal 1934 al 1936 dieci volumi qualificati impropriamente come *Œuvres complètes*. Gli vengono, inoltre, attribuite etichette assurde, tra le quali quella di naturalista, o peggio ancora diffamatorie, come pornografo o palinodista e i manuali letterari ufficiali lo ignorano quasi del tutto. Il grande pubblico conosce, tuttavia, soltanto una piccola parte della sua immensa produzione.

Solo a partire dalla fine degli anni ‘70, grazie alla pubblicazione dei suoi romanzi, presso Hubert Juin, nella collezione *Fin de siècle*, poi negli anni '80 con le prime ricerche universitarie francesi, e soprattutto dal 1990, con la pubblicazione della sua prima biografia, *Octave Mirbeau, l’imprécateur au cœur fidèle*, a cura di Pierre Michel e Jean-Francois Nivet e di una prima grande sintesi

delle sue lotte ne *Les Combats d'Octave Mirbeau*, lo scrittore ottiene, infine, il posto che gli appartiene, in campo letterario.

Un tema fondamentale, in Mirbeau, è la visione tragica della condizione umana e della società. Bisogna rammentare l'influenza di Baudelaire su Mirbeau: l'uomo, lacerato per la sua duplice condizione, attratto dall'Ideale, ma tentato dal basso per i suoi bisogni biologici, sessuali e i vincoli sociali, soffre di un male esistenziale che finirà per divenire anche sociale. In una società borghese patriarcale e capitalista, inoltre, l'individuo non è trattato come un essere umano, ma come il meccanismo di un ingranaggio, sfruttato ed oppresso. L'uomo è, per indole, un selvaggio e un assassino, un essere primitivo, un animale che, nonostante si sia acculturato e civilizzato, conserva della sua natura l'istinto omicida. Egli è combattuto dunque da due forze, quella della natura che lo spinge ad uccidere e la cultura degli uomini sedicenti civilizzati. Con il progresso, l'uomo perde paradossalmente la sua umanità, la sua sensibilità estetica, la sua intelligenza, viene schiacciato e vessato. Coloro che preservano qualche cosa della loro istintività sono dei disadattati, inadeguati; alcuni osano ribellarsi, altri invece trasformano questo *mal-être* in volontà di creare.

In una società avida e desiderosa di reprimere la personalità dei singoli, gli unici esseri capaci di resistere, una minoranza molto ristretta, sono gli artisti: essi sfuggono al livellamento delle coscienze, serbando, pressoché intatta, una percezione della vita e del mondo quasi adolescenziale, non ancora corrotta dai pregiudizi derivanti dalla *éducastration*[174]. Mirbeau non si riferisce ai volgari fabbricanti di quadri che, per ottenere visibilità sociale, realizzano un prodotto adatto ad un pubblico inebetito, che non cerca altro che l'evasione ed il diletto

[174]P. MICHEL, *Octave Mirbeau et le roman*, Angers, Société Octave Mirbeau, 2005, p.4.

nell'arte. I veri artisti, al contrario, hanno salvaguardato il loro genio potenziale dell'infanzia, grazie al quale possono guardare il mondo con occhi nuovi:

> L'artiste est un être privilegié par la qualité de ses jouissances [...] il voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais[175].

Per questo motivo essi sono in rottura totale con la società mercantile del tempo, per la quale possedere è più importante che essere, nella quale il denaro è garanzia di prestigio e successo. Gli artisti autentici devono istruire gli altri uomini ad osservare il mondo in una prospettiva nuova ed originale: Mirbeau, che si considera esso stesso un artista, condivide i tormenti e le angosce del talento che non si ritiene mai all'altezza dell'Ideale intravisto, tentando così di cambiare lo sguardo dei suoi contemporanei. Egli intende, pertanto, abbattere e demolire tutto ciò che schiaccia e opprime l'uomo, *in primis* la famiglia, che reprime le attitudini dei bambini distruggendone completamente le potenzialità; poi le istituzioni ufficiali, quali la scuola, che annienta la personalità e le inclinazioni del bambino e la Chiesa, che inculca ai giovani sciocche superstizioni allo scopo di poterne controllare l'animo e infondere in essi un senso di colpa che perdurerà tutta la vita[176].

Mirbeau conduce la sua lotta attraverso la scrittura. Compito del romanzo è di:

---

[175]O. MIRBEAU, « Le chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 gennaio 1888, in P. MICHEL, *Octave Mirbeau et le roman,* cit., p. 4.

[176] La famiglia, la scuola e la Chiesa costituiscono quella che Octave Mirbeau chiama *Sainte Trinité,* in P. MICHEL, *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien, Ivan Davy, 1990.

> [...] évoquer les efforts des individus pour réaliser leurs rêves de bonheur […] montrer les défaillances, les contradictions de leur nature [...] et la détestable tyrannie qu'exerce sur eux une société hypocrite et criminelle [177].

Il romanziere rifiuta di proporre e di imporre un ordine sociale adeguato, condivide con i suoi lettori il suo Ideale senza dar loro vie d'accesso: egli si accontenta di suscitare negli altri un desiderio ardente, facendo in modo che essi prendano coscienza delle aberrazioni di cui sono vittime impotenti ed indifese. Tutte le sue opere, cronache, articoli, racconti, novelle e romanzi, sono espresse alla prima persona, mezzo più diretto, atto a rendere una visione soggettiva del mondo, artificio stilistico che obbliga altresì il lettore a penetrare nell'universo dello scrittore, in altre parole che implica l'adesione nonché l'identificazione del lettore con il narratore o con l'eroe posto al centro della storia.

L'opera d'arte, per Mirbeau, deve essere l'espressione di un *tempérament*, mentre lo stile è la personalità dell'artista che filtra e trasfigura la natura:

> La nature n'est visible, elle m'est palpable qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'aimons, que nous la gonflons de notre passion. Et comme la personnalité et la passion sont différentes à chacun de nous, il en résulte que la nature et l'art sont différents aussi et qu'ils revêtent les formes infinies de cette personnalité et de cette passion[178].

La sua estetica rifiuta, in primo luogo, qualunque relazione con il divino, con il modello della bellezza assoluta che trascende i secoli e le culture come

---

[177] P. GSELL, « *Interview »* , *La Revue*, 15 mars 1907, p. 218, in P. MICHEL, *Octave Mirbeau et le roman,* cit., p.10.

[178] O. MIRBEAU, « La Nature et l'Art », *Le Gaulois*, 29 giugno 1886, in P. MICHEL, *Combats esthétiques*, t.I, Paris, Librairie Séguier, 1993, p.305.

presupponeva l'Ideale classico:

> Il n'existe pas une vérité en art ; il n'existe que des vérités variables et opposées, correspondant aux sensations également variables et opposées que l'art éveille en chacun de nous[179].

Il Bello, dunque, per Mirbeau varia nel tempo e, col mutare della cultura dominante, le nostre inclinazioni si modificano:

> Nous recevons, dès en naissant, une éducation du Beau, toujours la même, comme si le Beau s'apprenait ainsi que la grammaire, et comme s'il existait un Beau plus Beau, un Beau vrai, un Beau unique ; comme si le Beau n'était pas la faculté, toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer [...] sur la toile, dans la pierre, en un livre[180].

In più la nozione di *Beau* varia da un artista all'altro in funzione del suo personale punto di vista, del suo stato d'animo, del suo carattere. Il romanzo è naturalmente condotto verso la forma autobiografica, perché il narratore cerca una verità della natura che è del tutto divergente dall'artificio, ma è solo una ricerca vana. Così facendo Mirbeau si colloca agli antipodi di Zola e della scuola naturalista, ma la sua opera è fortemente influenzata in egual misura dall'impressionismo, da cui deriva la rappresentazione del mondo, filtrata dalla percezione del narratore, e dall'espressionismo che restituiva l'intuizione colta in

[179] O. MIRBEAU, « Aristide Maillol », *La Revue*, 1 aprile 1905, in P. MICHEL, *Combats esthétiques*, t. II, cit., p. 386. Vent'anni prima scriveva: « En art, il n'y a rien d'absolument exact, et rien d'absolument vrai. Ou plutôt il existe autant de vérités humaines que d'individus », « Le Rêve », *La France*, 3 novembre 1884.

[180] O. MIRBEAU, *La France,* 8 novembre 1884, in P. MICHEL, *Combats esthétiques*, t. I, cit., p.72.

maniera del tutto alterata ed originale. Il fallimento del Naturalismo secondo lo scrittore, è dovuto alla visione superficiale delle cose, alla totale ignoranza dell'anima profonda del mondo per limitarsi alla vita del corpo.

Il romanzo è all'epoca un genere molto fiorente e per certi versi saturo, ma verso il quale le avanguardie letterarie manifestano un profondo disprezzo, reputandolo un genere inferiore e ordinario. Gli scritti di Mirbeau vanno al di là degli schemi tradizionali degli scrittori naturalisti, che hanno la presunzione di rappresentare un'immagine assolutamente convenzionale e riduttiva del mondo, non vedendo altro che l'apparenza esteriore delle cose, senza riuscire ad andare in profondità e percependo solo i bisogni fisiologici degli uomini, mai la loro anima. Anche molti romanzieri, i cosiddetti realisti, come Gustave Flaubert, i fratelli Edmond e Jules de Goncourt o naturalisti del calibro di Guy de Maupassant, Jons-Karl Huysmans e Henry Céard, hanno cominciato a mettere in discussione eccessi e convenzioni del romanzo, nonché i suoi stessi presupposti. Si entra in una fase definita da Nathalie Sarraute come *L'ère du soupçon*[181], una crisi che ha reso possibile l'affermazione della totale libertà dello scrittore, la ricerca di cammini del tutto originali e l'emergere di forme nuove e autentiche e che al contempo mette a morte i generi codificati dalla tradizione. Così come il pittore moderno, il

[181] N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956. La scrittrice sostiene che i critici hanno continuato a giudicare i romanzi come se non fosse cambiato nulla da Balzac in poi, fingendo in un certo senso di ignorare i cambiamenti profondi avvenuti all'interno del genere stesso, sin dall'inizio del secolo. Dopo Freud, Proust e Joyce, autori e lettori non credono più ai personaggi troppo spesso ridotti a *caractères-étiquettes* (« Au lieu, comme au temps de Balzac, d'inciter le lecteur à accéder à une vérité qui se conquiert de haute lutte, ils sont une concessions dangeureuse à son penchant à la paresse – et aussi à celui de l'auteur – à sa crainte du dépaysement. […] Quant au caractère, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites.», pp 66-67). La storia inventata non ha più presa sul pubblico, la letteratura straniera trasporta il lettore francese in un'altra realtà, suscitando in lui la curiosità e dandogli l'impressione di evadere in un mondo sconosciuto.

romanziere deve estrapolare l'oggetto reale dall'universo e deformarlo secondo la propria visione intima per restituirlo al pubblico sotto forma di impressione.

Mirbeau è paradossalmente un romanziere molto prolifico, che ha concepito più di venti volumi, se si includono quelli pubblicati sotto differenti pseudonimi all'inizio della sua carriera, malgrado manifesti per il genere un disprezzo confinante quasi con il rifiuto. Nel 1891, intrapresa la prima stesura del *Journal d'une femme de chambre,* scrive così all'amico Claude Monet:

> Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste toujours une chose très basse, au fond très vulgaire; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens[182].

Si tratta di una duplice negazione, della letteratura in generale e in particolare del romanzo. La sua presa di posizione non ha nulla di originale negli anni che seguono la morte di Balzac: vi è quasi una sorta di intolleranza nei confronti del genere, che in Mirbeau, così come nella maggior parte degli autori decadenti, si impone come silenzio, rifiuto di ogni forma di comunicazione, teso ad avvalorare la contemplazione. Per l'autore, infatti, la letteratura risulta essere avulsa dalla vita e, di conseguenza, il romanzo non ha più nulla a che vedere con le inquietudini reali dell'uomo. Facendo così tabula rasa del passato, egli rivendica lo strano diritto all'incoerenza, per attirare l'attenzione del lettore e talvolta scioccarlo. Ne *La 628- E8*, opera la cui singolarità non è affatto passata inosservata, il narratore spiega:

[182] O. MIRBEAU, *Correspondance avec Monet,* Le Lérot, Tusson, 1990, p. 126.

> Vous y verrez souvent, j'imagine, des contraddictions qui choqueront votre âme délicate et ordonnée, exaspéreront votre esprit, si plein de forte logique […][183].

Egli fa del paradosso e della contrapposizione la chiave di lettura delle sue opere. In ciò risiede la modernità delle produzioni mirbelliane.

3.2.1 Mirbeau romanziere, un innovatore

Cosciente delle *impasses* del genere romanzesco, ereditato da Balzac e Zola, Mirbeau tenta di rinnovarlo al fine di uscire dagli schemi del Realismo e del Naturalismo. Egli concorre, così, alla *mise à mort* del romanzo del XIX secolo, i cui presupposti non sono altro, a suo dire, che un abbaglio: l'idea che possa esistere una realtà oggettiva indipendente dall'osservatore, che tale realtà sia retta da leggi intellegibili ed obbedisca ad una finalità precisa; la convinzione, infine, che il linguaggio sia uno strumento attraverso il quale esprimere tale realtà e renderla sensibile. Lasciare intendere che il romanzo possa definirsi realista è, dunque, un'impostura:

> En art, l'exactitude est la déformation, et la vérité est le mensonge. Il n'y a rien d'absolument exact et rien d'absolument vrai, ou plutôt il existe autant de vérités humaines que d'individus[184].

[183] O. MIRBEAU, *La 628- E8,*[Paris, Fasquelle, 1907], Edition 10/18, Paris, Série Fins de siècles, 1977, p.50.
[184] O. MIRBEAU, « Le Rêve », *Le Gaulois*, 3 novembre 1884.

Egli dubita fortemente che l'uomo possa accedere alla verità, poiché, essendo dominato da impulsi inconsci e combattuto da profonde contraddizioni interiori, egli non è nient'altro che un mistero insondabile. L'opera d'arte non può avere, pertanto, nulla a che fare con la ricerca scientifica e non può affatto chiarire i misteri della natura :

> Nous ne voulons plus que la littérature et la poésie, ces mystères du cerveau de l'homme, soient de la physique et de la chimie, que l'amour soit traduit en formules géométriques, qu'on fasse de la passion humaine un problème de trigonométrie[185].

La natura non è conoscibile o analizzabile, né tantomeno riproducibile come pensavano i naturalisti:

> Il faut bien te mettre dans la tête une vérité... un paysage… une figure… un objet quelconque, n'existent pas en soi...[186]

Il pavone, che Lucien tenta di disegnare, si confonde con un fiore che diventa a sua volta pavone. La singolarità e, di conseguenza, la ricchezza del pensiero critico di Mirbeau risiedono nella duplice necessità di un'arte che si ispira alla natura, ma che deve affrancarsi dal realismo fotografico e dalla fedeltà alle cose osservate. L'ispirazione alla natura è solo un trampolino che permette l'elevazione verso l'assoluto.

Balzac e Zola hanno dato vita a delle narrazioni aventi pretese scientifiche, allo scopo di spiegare ogni cosa e rendere tutto intellegibile. Mirbeau fa

[185] *Ibidem*.
[186] O. MIRBEAU, *Dans le ciel,* cit*.,* p.92.

esattamente l'opposto: egli presenta l'universo come un insieme totalmente incomprensibile, assurdo e spesso rivoltante, al fine di generare uno choc pedagogico. A questo punto il lettore si ferma, cerca delle spiegazioni e si pone delle domande. Nelle opere realistiche tutto è, all'apparenza, logico e coerente e questo è inesatto secondo la visione di Mirbeau, poiché nel mondo regna il caos, non esiste una finalità precisa, né un senso predeterminato. Realisti e, soprattutto, naturalisti hanno, allora, propinato una visione menzognera del mondo, in nome della scienza, proprio perché l'immensa complessità della vita non può essere disciplinata da semplici regole matematiche. Rinunciando alla chiarezza e all'analisi psicologica Octave Mirbeau ci presenta dei personaggi spesso contraddittori e caratterizzati da stati di coscienza discontinui e incostanti.

La verità profonda dei romanzi di Balzac non ha nulla a che vedere con l'idea a lungo diffusa, in particolar modo nei manuali scolastici e nelle storie letterarie, secondo la quale questo osservatore d'eccezione avrebbe riprodotto fedelmente la società francese sotto la Restaurazione. La sua verità risiede, piuttosto, nell'artificio e nel lavoro di invenzione, di immaginazione fertile e visionaria, anziché nell'appannata descrizione di una realtà sociale preesistente: i suoi sono semplicemente dei romanzi, non dei trattati sociologici.

Nel 1890, in un «*Dialogue triste*» intitolato *Amour amour,* Mirbeau asserisce che la produzione letteraria:

> […] demeure immuablement à l'état de divertissement public. Son rôle social est d'amuser les oisifs et les passants, de faire rêver les femmes ; elle ne l'entend pas autrement. Si, parfois, elle tente une incursion timide dans le domaine intellectuel, la critique, chargée de veiller au maintien du bon ordre littéraire, pousse des cris d'alarme. Il

> lui faut de l'amour. Et le public qui lit et achète, répète avec la critique : il me faut de l'amour[187].

La letteratura appare, pertanto, come un'arte morta, contro la quale bisogna generare altro, che colleghi la scrittura alla vita reale. L'*engagement*, ovvero l'urgenza dell'azione, soprattutto negli anni tra il 1898 e il 1900, sarà la risposta:

> Il faut bénir cette affaire Dreyfus de nous avoir en quelque sorte révélés à nous-mêmes, d'avoir donné à beaucoup d'entre nous, trop exclusifs ou trop sectaires dans leur compréhension de la vie sociale, un sens plus large de l'humanité, un plus noble et plus ardent désir de justice[188].

Lo scrittore contesta via via la forma del romanzo, trasgredendo le norme e i codici del realismo, prima di affrancarsi completamente da qualunque *cliché* nelle sue ultime narrazioni, *La 628-E8* (1907) e *Dingo* (1913). Mirbeau respinge così il principio di *vraisemblance*, considerato una denigrazione del vero, che spaventa per la sua concretezza e le regole di credibilità e di *bienséance,* ovvero il ricorso a personaggi giudicati eccezionali o ad avvenimenti considerati esagerati o improbabili. Il verosimile è una negazione della realtà: egli preferisce scioccare, evocare soggetti mai trattati, quali la violenza sessuale inflitta dai Gesuiti sugli adolescenti, in *Sébastien Roch* per esempio, o i massacri dei popoli in nome del progresso e della civilizzazione (*Le Jardin des supplices*). Egli non inventa nulla, piuttosto osa trattare per primo argomenti allora mai affrontati. La regola della

[187] O. MIRBEAU, «Amour amour», *Le Figaro*, 13 Ottobre 1890.
[188] O. MIRBEAU, « Palinodies », *L'Aurore*, 15 novembre 1898.

bienséance proibisce, in nome della morale, di approfondire in letteratura temi ed argomenti considerati sconcertanti o proibiti, come la sessualità o peggio ancora la violenza sessuale del clero sui fanciulli.

Proprio per tutte queste ragioni, Mirbeau è stato tacciato di turpitudine o peggio ancora di pornografia: nel *Journal d'une femme de chambre* egli riferisce di amori saffici, in *Sébastien Roch* tratta la sodomia praticata dai Gesuiti, in *Le Calvaire*, ancora, l'onanismo degli adolescenti. Infrangendo apertamente tutte le regole tradizionali di un genere ritenuto antiquato e inadatto alla sua visione del mondo e diffidando manifestamente della letteratura, Mirbeau intraprende nuove strade, nuove vie, rimette radicalmente in discussione i presupposti stessi del romanzo realista, arrivando in modo molto graduale al totale cambiamento. Tutte le sue narrazioni appaiono discontinue, lacunose, incomplete e gli avvenimenti raccontati sono sovente rifratti da una coscienza in un'atmosfera pesante e spesso morbosa.

Grazie all'esperienza di *nègre* svolta per anni, egli acquisirà una perfetta padronanza del mestiere, riuscendo ad entrare successivamente in contatto, tra il 1884 e il 1887, con il romanzo russo di Tolstoj e Dostoïevskij, che sconvolgerà definitivamente le sue concezioni letterarie:

> Plus je vais dans la vie et dans la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature! Il n'y a rien, rien que des redites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête; il n'y a pas un atome de vie cachée — qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on

> peut encore les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie[189].

Contrariamente a Zola, che ha la pretesa di ricondurre tutto a delle semplici leggi, applicando al romanzo unicamente il metodo sperimentale, sistema elaborato da Claude Bernard per il campo medicale, Mirbeau sostiene che non esiste una verità assoluta: scontrandosi continuamente con l'ignoto, egli rifiuta di mutilare, castrare la ricchezza e la diversità del mondo, sottomettendole alla scienza. La scrittura è per lui, in particolar modo nei periodi più bui e controversi della sua vita, quasi una terapia, grazie alla quale ha potuto riprendere il contatto con gli uomini e recuperare il controllo della sua esistenza, ritrovando se stesso. La pratica scrittoria, dotata di virtù catartiche, è allora un procedimento per vendicarsi dei contemporanei ottusi, un modo per liberarsi dalle pulsioni e dalle sofferenze a lungo represse e una consolazione estetica alle miserie della vita quotidiana. Le parole divengono un rimedio ai mali dell'esistenza, a quelli di cui l'autore stesso soffre, e di conseguenza anche a quelli dei suoi lettori, che cercano nella letteratura una risposta alla pace dei sensi

Dopo aver redatto come *nègre* una dozzina di romanzi, di fattura ancora relativamente classica, per conto di tre diversi datori, Mirbeau pubblica, dal 1886 al 1890, le prime tre opere autografe, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* e *Sébastien Roch*, qualificate come autobiografiche, ambientate nei luoghi cari dell'infanzia e che riportano episodi della sua vita: gli anni dolorosi trascorsi al collegio di Vannes, l'esperienza nell'esercito della Loira nel 1870, nel quale in nome della Patria gli uomini venivano considerati alla stregua di bestie al macello, e la sua *liaison*

[189] O. MIRBEAU, Lettre à Paul Hervieu, 20 giugno 1887, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. I, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2003, p.672.

disastrosa con Judith Vimmer, ribattezzata Juliette Roux ne *Le Calvaire.* Il narratore si colloca al centro del romanzo trasmettendo un'esperienza unica e condividendo con il lettore il suo personale modo di vedere le cose. Egli si sdoppia diventando al contempo personaggio di una storia avvenuta anni prima e narratore che osserva i fatti e li presenta sulla base dell'esperienza acquisita.

Le prime produzioni letterarie traducono il desiderio di trovare un compromesso tra la formula tradizionale del romanzo francese e l'apporto del romanzo russo e di rivelare una via mediana che permetta di evitare le assurdità del romanzo idealista e asettico e le convenzioni noiose e false della narrazione naturalista. Mirbeau compie il passo definitivo verso la demolizione della forma romanzesca, inizialmente nel *Journal d'une femme de chambre*, la cui prima stesura ha luogo nel 1891, ma la cui versione definitiva apparirà cinque anni più tardi, in seguito con *Dans le ciel*, opera mai ripresa in volume, malgrado l'impaziente attesa dell'amico Marcel Schwob e con *Le Jardin des supplices*, la cui prima versione, dal titolo *En mission,* appare ne *L'Écho de Paris* del 1893, divulgata in volume solo nel giugno 1899.

Le Jardin des supplices e il *Journal d'une femme de chambre* sono romanzi *à tiroirs*, composti da pezzi e frammenti avulsi gli uni agli altri, concepiti separatamente e con intenzioni diverse, ma assimilati e tenuti insieme dalla presenza di un unico narratore; *Dans le ciel,* invece, è un romanzo *en abyme*, nel quale coesistono diverse voci narranti così come svariati ricordi ed impressioni; *Les 21 jours d'un neurasthénique,* apparso in *Fasquelle* il 15 agosto 1901, segna un nuovo passo verso la via della distruzione o, meglio, della condanna definitiva del romanzo realista di Balzac e di Zola. Quest'opera riprende i procedimenti

narrativi del *Decameron* di Boccaccio e dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra: l'opera mirbelliana, infatti, è priva di unità tematica e, il narratore, unico, avente la funzione di giustapporre i racconti autonomi, non è altro che un testimone accidentale senza alcun rapporto con le storie riportate. Si tratta infatti di un *collage* di una sessantina di frammenti apparsi nella stampa dell'epoca tra il 1887 e il 1901 accostati arbitrariamente senza una cornice narrativa prestabilita, che indicano l'arco temporale di una cura, ventuno giorni per l'appunto, a dimostrazione dell'assurdità di un universo che sfugge a qualunque tipo di spiegazione razionale. Il punto di vista è, pertanto, pienamente soggettivo e in questo consiste la differenza sostanziale rispetto alle opere anteriori, in particolar modo in relazione al modello zoliano. La soggettività, infatti, è fondamentale in quanto tutto nella narrazione è filtrato dalla coscienza che seleziona, deforma e trasfigura il mondo, dandoci di quest'ultimo non una fotografia, ma solo una rappresentazione personale, alterata dalla sensibilità del personaggio-narratore, dai suoi sogni, visioni, deliri e allucinazioni, ovvero da tutti quegli stati di coscienza che modificano la percezione delle cose. Nelle sue opere, la presenza del narratore è di fondamentale importanza e si fa sentire molto; anzi, nella maggior parte dei casi è estremamente difficile operare la distinzione basilare tra autore e voce narrante. Ciò non risulta soltanto dall'abbondanza di motivi autobiografici, ma soprattutto dalla presenza di temi relativi all'attualità contemporanea e dall'emergere delle personali opinioni dell'autore attraverso i suoi personaggi.

Ciò malgrado, le prime produzioni letterarie di Mirbeau appaiono ancora relativamente legate alla struttura tradizionale. Ritroviamo infatti una storia che suscita curiosità nel lettore ed è finanche capace di commuoverlo; dei personaggi

nei quali ci si può immedesimare e che sono ancora facilmente riconoscibili; un'ambientazione geograficamente identificabile, nonché la presenza di vari ambienti sociali accuratamente circoscritti nel tempo e nello spazio. Tutto ciò conferisce al romanzo uno stile realista, ovvero che si preoccupa di rappresentare la realtà sociale dell'epoca in tutti i suoi aspetti. Inoltre l'importanza accordata al *milieu*, all'influenza delle leggi ereditarie e al denaro sembrano collocare Mirbeau tra i discendenti di Balzac e di Zola.

Benché il peso della tradizione realista francese sia stato notevole, non bisogna tralasciare l'influsso di autori quali il già citato Dostoïevskij, Barbey d'Aurevilly, Tolstoij e di Edgar Allan Poe, innanzitutto per la visione totalmente soggettiva delle cose e in secondo luogo per la proiezione del carattere del narratore all'interno del racconto, che prende spesso forme pressoché allucinatorie e finanche fantastiche, poi per l'analisi delle pulsioni inconsce e per le atmosfere talvolta di mistero e di terrore. Troviamo un'analisi psicologica profonda ispirata allo stile di Dostoïevskij[190], il quale mette l'accento sugli impulsi profondi e inesplicabili dei personaggi, così come sulle loro contraddizioni ed incoerenze, spesso confinanti con la patologia; il rifiuto dell'onniscienza del narratore, che cela spesso al lettore i propositi dei suoi eroi e omette interi episodi della loro vita; la rinuncia alla linearità del racconto, che si palesa con continui passaggi temporali dal presente al passato, con ellissi, rotture di ritmo o digressioni.

L'opera d'arte, espressione di un vissuto intimo e personale, non può avere nulla a che vedere con la ricerca scientifica, pertanto la sua finalità ultima, ovvero estrinsecare l'aspetto proteiforme e mutevole della vita, non può corrispondere

[190] Circa l'influenza di Dostoïevski, cfr. P. MICHEL, « Octave Mirbeau et la Russie », Actes du colloque *Voix d'Ouest en Europe, souffles d'Europe en Ouest,* Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp.461-471.

all'obiettivo di uno scienziato che studia in termini deterministici la società e le sue leggi. L'obiettivo di Zola, svelare le leggi del mondo e giungere alla conoscenza dell'uomo, una conoscenza scientifica, applicando al romanzo il metodo sperimentale, dunque empirico, viene messo in ridicolo, perché limita e circoscrive tutto ad un determinismo categorico per ogni tipo di fenomeno umano, negando pienamente l'infinita complessità della vita. Il suo romanzo, come quello di Balzac, in un certo senso, prevede un'organizzazione precisa degli eventi, in funzione delle finalità e degli obiettivi dell'autore, demiurgo per le sue creature. Per Mirbeau non esiste alcuna finalità in un universo dominato dal caos e dal disordine, addirittura egli giudica infondata la pretesa di alcuni scienziati, o sedicenti tali, di introdurre un determinismo assoluto e categorico. Rimette in discussione allora anche il genere romanzesco che fino a quel momento mirava a fissare un ordine e un senso in tutto, come in precedenza avevano sostenuto i fratelli Goncourt, che sono stati tra i primi a contestare il finalismo del romanzo balzacchiano, sostituendo alla linearità del racconto tradizionale, la giustapposizione dei capitoli.

Mirbeau si rende conto che, per interpretare la ricchezza dell'esperienza umana, del mondo e la smisurata diversità degli stati di coscienza dell'uomo, il linguaggio risulta essere uno strumento inefficace e insufficiente. Ciò gli provoca tormento e infonde in lui un senso di impotenza che lo conduce al silenzio, decisione paradossale per un uomo la cui forza e impegno si manifestano attraverso le parole. Egli sente forte in sé il dovere di far sentire al lettore che la letteratura è un'impresa destinata al fallimento. L'autore rigetta, così, le norme tradizionali della composizione e, soprattutto a partire da *Dans le ciel,* abbandona

la linearità della narrazione, riducendo gradualmente il romanzo ad una semplice giustapposizione di episodi privi di qualunque legame, salvo che per la presenza di un unico narratore, come ne *Les 21 jours* o ne *Le Journal,* e in questo egli si avvicina molto ai decadenti che teorizzano l'importanza del frammento sul tutto.

Mirbeau non intende rimpiazzare il romanzo del XIX secolo con un genere moderno. Malgrado diffidi da ogni sorta di dogma e di norma, non si propone di teorizzare o fissare i principi di una nuova letteratura, ma esplora vie inattese, andando oltre tutte le grandi correnti letterarie del secolo. Reginald Carr ha così tentato di definire lo stile di questo grande autore di fine Ottocento:

> Mirbeau n'est point Zola, car les détails restent en général à l'arrière plan; il ne s'agit point d'un réalisme outré d'un cinéma-vérité romanesque (p.69) ; Mirbeau n'est pas le réaliste que l'on a souvent supposé et *Le Journal* n'a rien de documentaire (p.70) ; la forêt de Raillon [...] figure [...] dans l'imagination de Célestine comme un endroit de mystère et de crainte (p.72)[191].

Per esprimere la sua visione, per certi versi pre-esistenzialista della vita, intrisa, anche e soprattutto, della sua personale e dolorosa esperienza, Mirbeau tenta di andare al di là delle regole classiche del racconto, evitando il determinismo, che rappresenta, a suo dire, un controsenso in un universo in totale balia del caos. Al posto di un racconto costruito, troviamo una serie di *impressions,* nelle quali i ricordi si scontrano con le sensazioni attuali del narratore e in cui gli incubi e le ossessioni di personaggi instabili, come nei romanzi di Dostoïevskij, trasfigurano e alterano continuamente la visione di ciò

[191] R. CARR, « La Normandie dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel de Crouttes (Orne), Édition du Demi-Cercle, 1994, pp.69-80.

che convenzionalmente chiamiamo realtà. La nozione di reale nell'opera di Mirbeau è inafferrabile, sfugge a qualunque schema o categoria formale: tutto ciò che è tangibile, è rappresentato attraverso un sistema di simboli. Il nero, per esempio designa l'angoscia universale, il pessimismo profondo: tutto diventa nero quando perde i suoi colori, così come il cielo quando diventa plumbeo, la sola luce possibile è quella dell'arte.

3.3 Gli artisti: personalità amate e difese da Mirbeau

Alla fine del XIX secolo, molti scrittori si dedicano alla letteratura d'arte ingrossando le file dei critici. Si tratta, in taluni casi, di una passione per l'arte e per la pittura, sovente di un modo per accrescere la propria fama. Ognuno difende l'arte che ammira e che comprende, spesso anche per questioni esclusivamente di ordine economico o per amicizia. In molti casi essi conducono una battaglia per la libertà e per la modernità, contro la borghesia e l'accademismo: in breve, una critica totalmente disinteressata è, all'epoca, molto rara.

Difensore del vero talento, spesso sconcertante nei modi per il pubblico dell'epoca, Mirbeau scrive un'enorme varietà di articoli sull'arte, raccolti, nel 1993, in un'opera edita a cura di Séguier, intitolata *Combats esthétiques*[192]. La pittura è per lo scrittore una vera e propria passione capace di colmare e completare le lacune e le manchevolezze dell'attività letteraria. Egli consacra attraverso i suoi articoli, artisti del tutto ignorati o pressoché sconosciuti, talenti del calibro di Monet, Rodin e Pissarro o altri ancora giovani e rivoluzionari come Van Gogh, Cézanne o Gauguin.

Mirbeau si interessa poco alle scuole e alle dottrine. Egli considera la pittura una forma di rappresentazione sincera della natura, idea maturata soprattutto dopo l'incontro con Gauguin, il quale aveva orientato la propria ricerca estetica verso forme di civiltà più pure, più vicine alle origini. Egli è un ardente difensore dell'estetica impressionista[193] che sostiene la *poétique du fragment* e

[192] P. MICHEL e J.-F. NIVET, *Combats esthétiques*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993.

[193]Il termine appare nel 1834 quando un gruppo di pittori, le cui opere venivano sistematicamente rifiutate alle esposizioni ufficiali, decidono di organizzarne una nell'*atelier* del fotografo Félix Nadar del *boulevard des Capucines*, il 15 aprile 1874. Monet vi espone cinque dipinti a olio, uno dei quali è denominato *Impression, soleil levant*, termine ripreso successivamente dal giornalista e

soprattutto accorda un'enorme importanza alla luce ed al colore. La natura è per lui, estimatore e critico d'arte, sinonimo di vita, una tavolozza infinita di colori e di luci: contrariamente ai letterati che asetticamente analizzano le opere seguendo uno schema predefinito, una griglia, commentandola in funzione dell'effetto da riprodurre, Mirbeau si limita ad evocare gli stati d'animo, le sensazioni, senza però ridurle a delle aride riflessioni, egli realizza al contrario delle vere e proprie trasposizioni letterarie:

> La vérité est que l'œuvre d'art ne s'explique pas et qu'on ne l'explique pas. L' œuvre d'art se sent et on la sent et inversement ; rien de plus. Et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilégies que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse[194].

Gli articoli di critica letteraria, in particolare i suoi *Combats esthétiques*, permettono al lettore di farsi un'idea dei suoi rapporti con la creazione, con gli artisti e con se stesso: l'ambizione di tradurre la vita con tutte le sue contraddizioni, il desiderio di lasciarsi andare all'ispirazione, senza però oltrepassare determinati limiti e conciliare le idee innovative e la preoccupazione

---

critico, ostile alla nuova pittura, Louis Leroy in un articolo apparso sulla rivista *Le Charivari* per deridere il gruppo di artisti. Atteggiamento, questo, che la critica e parte del pubblico mantengono a lungo fino al cambiamento radicale, al quale anche Octave Mirbeau contribuisce ampiamente con la prima di una serie di cronache, *Notes sur l'art*, apparsa su *La France* il 3 ottobre 1884 nella quale egli si adopera per promuovere la nuova tendenza pittorica : « [...] ces hommes, peu nombreux, chez qui plus tard il faudra chercher le génie de la peinture contemporaine, ces hommes dont on ne rit plus peut-être, qu'on n'admire pas encore, mais dont le triomphe est encore loin [...]. Je veux tenter de démontrer que ce sont réellement les seuls qui forment les anneaux de la grande chaîne qui relie l'art d'aujourd'hui à l'art d'autrefois». P. MICHEL e J.-F. NIVET, Octave Mirbeau, *Notes sur l'art*, Caen, L'Échoppe, 1990, p.26.

[194] O. MIRBEAU, *L'Humanité*, 8 mai 1904.

per la forma d'espressione, che avrebbe potuto portare all'indebolimento dell'autenticità delle emozioni.

L'aspirazione dello scrittore si propone di rendere il mistero della vita: le parole passano, mentre la tela ed il marmo restano per sempre. La soggettività è *conditio sine qua non* di una forma che è già lontana dallo pseudo-realismo.

Lucien, uno dei protagonisti di *Dans le ciel*, reputa l'arte inattendibile:

> La nature, on peut encore la concevoir vaguement, avec son cerveau, peut-être, mais l'exprimer avec cet outil gauche, lourd et infidèle qu'est la main, voilà qui est, je crois, au-dessus des forces humaines [195].

Come Mirbeau, egli dubita della letteratura :

> Oui, je souffre cruellement, à l'idée de plus en plus ancrée en moi que l'art n'est peut-être qu'une duperie, une imbécile mystification, et quelque chose de pire encore : une lâche et hypocrite désertion du devoir social![196]

L'infinito e la perennità delle cose ci restituiscono l'idea della nostra futilità:

> Est-ce que je n'aurais pas été toujours écrasé par le mystère de ce ciel, par tout cet inconnu, par tout cet infini qui pèse sur moi?[197]

[195]O. MIRBEAU*, Dans le ciel*, cit., p.109.
[196]*Ibidem*, p. 110.
[197]*Ibidem,* p. 68.

L'arte è, dunque, una delle preoccupazioni fondamentali nell'opera di Mirbeau. Ciononostante le esigenze che essa impone condannano il romanziere ad una costante e continua serie di insoddisfazioni. In un periodo in cui l'istanza critica sulle opere d'arte è in pieno sviluppo, Mirbeau individua uno stile personale e adotta una nuova condotta nell'ambito letterario: tutti i suoi romanzi, anche quelli che non sono stati direttamente consacrati al tema dell'arte, presentano dei personaggi d'artista. Il romanziere riprende, dunque, la concezione romantica del mito dell'artista il quale, senza disinteressarsi a ciò che lo circonda, reclama il suo diritto di creare indipendentemente e di proporre un ordine, nel caos apparente del mondo, una coerenza strutturata ed organizzata che si oppone alla logica umana e sociale erronee. La concezione della natura, peculiare dell'artista, che ritorna senza sosta alla vocazione totalizzante, si scontra con gli schemi preconcetti imposti dalla società. Lucien riflette bene l'immagine dell'artista isolato, ma allo stesso tempo interessato alla sua epoca: egli raggruppa in sé gli aspetti più disparati di una personalità composita, in una sorta di giustapposizione dei vari incontri artistici fatti dall'autore alla fine del secolo.

3.4 *Dans le ciel*, tra tradizione e modernità

Con le sue opere, Mirbeau tenta di rivoluzionare lo sguardo dei suoi contemporanei; li induce ad aprire gli occhi, rivelando loro la vera natura degli individui e delle cose, i valori della vita e le imposture delle istituzioni. Egli mostra la società in tutto il suo orrore, una società che appiattisce il talento, annulla l'onore, riducendo tutto in volgare merce di scambio sottomessa alla logica del mercato. Ciò suscita notevole scalpore tra i ben pensanti e i potenti, i quali, dopo, la sua morte, si sono vendicati divulgando calunnie e false accuse sulla sua persona. Mirbeau dissacra e demistifica i valori di tutta una società, nella quale sono scomparsi il senso della giustizia e l'onestà e dove gli uomini di genio restano degli incompresi ai margini della collettività.

I suoi primi tre romanzi, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* e *Sébastien Roch*, appaiono ancora come un tentativo di compromesso tra la formula tradizionale del romanzo francese e il contributo del romanzo russo. Benché queste prime tre opere facciano già prova di originalità, sul piano dei contenuti e delle tematiche prese in esame, dal punto di vista tecnico e formale erano ancora abbastanza convenzionali. Ciò angoscia profondamente il loro autore, che desidera, al contrario, discostarsi dalla struttura tradizionale al fine di dar vita a dei « […] livres d'idées pures et de sensations »[198], ma al contempo, teme di non esserne capace perché privo di talento. È in tale stato d'animo che comincia la redazione di *Dans le ciel,* un racconto breve, di un centinaio di pagine, la cui struttura è estremamente singolare.

[198] Lettre de Mirbeau à Claude Monet, settembre 1891, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. II, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005, p. 447.

La sua quarta opera ufficialmente riconosciuta, apparsa in *feuilleton* ne *L'Écho de Paris,* in ventotto cronache, corrispondenti ai ventotto capitoli del racconto, dal 20 settembre 1892 al 2 maggio 1893, rappresenta il rifiuto di qualunque compromesso e di ogni concessione ideologica, nonché il passo decisivo verso la totale demolizione di una forma, quella tradizionale, reputata ormai superata. Quest'opera sarebbe dovuta rimanere sottoforma di *morceaux* sparsi, per restare fedele al progetto impressionista del suo autore. Romanzo geniale e sorprendente, rimasto inedito per quasi un secolo, *Dans le ciel* esprime la tragedia dell'artista, condannato all'angoscia e alla disperazione, mostrando le vie di fuga - la morte o la follia – e, più in generale, la condizione dell'uomo, confrontato al sentimento di avversità e di perdita. Mirbeau mette l'accento sulla necessità di sbarazzarsi dai pregiudizi culturali, per poter interpretare al meglio le proprie intuizioni attraverso il filtro del carattere. Per far sì che questo avvenga, bisogna lottare strenuamente contro se stessi e contro ogni forma di condizionamento eterno che ha portato alla totale assenza di originalità. L'artista deve necessariamente confrontarsi con la complessità e la ricchezza della vita e con la marginalità alla quale è condannato, che diventa paradossalmente la prova del suo talento. La vera opera d'arte è la sintesi perfetta tra l'aspetto esteriore della Natura e l'universo interiore dell'artista: quest'ultimo ha la capacità di percepire l'immensità delle sensazioni che il mondo gli offre.

Il momento nel quale Mirbeau comincia la redazione di questo suo lavoro, coincide con un drammatico periodo di crisi, durante il quale il romanziere è esasperato dalle incomprensioni con la moglie Alice Regnault,[199] che lo diffama, imputandogli debolezza e passività. L'angoscia esistenziale che lo logora sin

[199] Cfr. P. MICHEL, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, Reims, Éditions À l'écart, 1994.

dall'adolescenza, a testimonianza della quale troviamo le sue *Lettres à Alfred Bansard des Bois*[200], lo condanna ad un sentimento di impotenza e sterilità artistica.

Dans le ciel è pertanto necessariamente intriso di un profondo sentimento di pessimismo, nel quale si rivela la tragedia della condizione umana. Nell'universo regnano il caos e la legge del più forte, non vi è alcun finalismo e, di conseguenza, l'Ideale è una chimera inaccessibile, un'utopia che avvelena l'esistenza e soffoca l'uomo. Ma, mentre gli uomini comuni, inebetiti e castrati dalla famiglia e dalle istituzioni, non si rendono conto della loro situazione, incapaci di immaginare altro rispetto all'esistenza sordida, nella quale sono intrappolati, totalmente inabili a emanciparsi, gli artisti, individui eccezionali dotati di una straordinaria sensibilità, tutt'altro rispetto ai volgari fabbricanti di oggetti, calibrati in funzione delle logiche di mercato, riescono a sfuggire all'annientamento delle coscienze, messo in atto dalla *sainte trinité*. Rivoltandosi contro quest'ultima, attraverso le loro opere che, oltre ad esprimere dolore e dissenso nei confronti di una vita assurda, cercano di rappresentare la bellezza nascosta sotto l'apparenza delle cose, essi sono capaci di cogliere delle emozioni senza pari, davanti al sorprendente spettacolo della natura espresso attraverso l'arte. Ma questi individui eccezionali, a cui Mirbeau conferisce quasi una missione sacra, subiscono le conseguenze e le sofferenze della loro duplice condizione: la sensibilità estetica li eleva verso l'Ideale inaccessibile, ma la condizione umana li porta verso terra, verso i piaceri brutali: l'artista aspira all'infinito perfetto, ma capisce che non ha alcuna possibilità di accedervi. L' idea

[200] O. MIRBEAU, *Lettres à Alfred Bansard des Bois,* presentate da P. Michel, Montpellier, Éditions du Limon, 1989 e raccolte nel Tomo I della *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* cit.

agognata è impenetrabile e gli strumenti di cui dispone sono del tutto insufficienti: la realizzazione materiale si rivelerà dunque essere inferiore al sogno, ma paradossalmente è ciò che lui insegue.

È a questa genia *maudite*, considerata perfino fuorilegge, che appartengono i due protagonisti del racconto, Georges, lo scrittore fallito, e Lucien, pittore eccentrico, somigliante nel carattere e nel destino a Vincent Van Gogh, [201] la cui ricerca dell'assoluto sfocia nella follia ed inevitabilmente nel suicidio. Straordinaria è stata la reazione di Mirbeau all'opera del singolare e tormentato artista olandese, scoperto in occasione della sua prima esposizione postuma e al quale ha dedicato due articoli, uno nel 1891 e l'altro nel 1901. Secondo il romanziere, Van Gogh non si è limitato a riprodurre la realtà, ma l'ha assimilata addirittura in sé:

> Aussi ne s'était il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques[202].

La natura è stata la grande ispiratrice delle sue opere :

> N'est-ce pas l'émotion, la sincérité du sentiment de la nature qui nous mène?[203]

[201] « Rappelons que c'est Mirbeau qui a consacré à Vincent Van Gogh le premier article paru dans la grande presse, le 31 mars 1891, reproduit p. 145 de cette édition; et qu'il a, au même moment, acheté au père Tanguy, pour 600 francs, et à l'insu de la pingre Alice, les *Iris* et les *Tournesols,* qui seront revendus, en 1987, 54 milliards de centimes (soit plus de 82 millions d'euros), devenant ainsi les deux toiles les plus chères au monde […] », P. MICHEL, « *Dans le ciel*, ou la tragédie de l'artiste », introduzione a Dans le ciel, Paris, Editions du Boucher, Société Octave Mirbeau, 2003, p.12 (nota 2).
[202] P. MICHEL e J.-F. NIVET, Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, cit., p. 441-443.
[203] V. VAN GOGH, « Lettre à Théo », *Mercure de France*, 29 juillet 1888.

Per combattere le sue inquietudini, egli cerca rimedio nel lavoro forsennato, vedendovi una scappatoia ai suoi tormenti, proprio come Lucien: le sue opere sono degli stati d'animo, la materia pittorica acquisisce un'esistenza esasperata ed autonoma[204]. Dell'artista, Mirbeau apprezza, in particolar modo, le ricerche innovatrici ed il valore simbolico dei colori utilizzati, la smaterializzazione delle forme, la luce calda ed avvolgente. Il pubblico, abituato a vedere nella pittura un oggetto in sé, non comprende ciò che l'artista gli offre; il critico tenta di educare lo sguardo, rivelandogli il senso. Mirbeau non descrive né analizza le tele con un criterio tecnico, ma preferisce utilizzare un vocabolario vario, adatto ad evocare la vita e la natura, prolungando con la scrittura le emozioni, le passioni e le angosce. Nell'opera *Les 21 jours d'un neurasthénique*, uno dei personaggi dopo aver commesso un omicidio, afferma:

> Les paysages ne sont que des états de notre esprit…Car aussitôt, la montagne me parut resplendissante de beautés inconnues … Oh! l'enivrante journée!… Quel apaisement!… Quelle sérénité!… Et comme il monte des abîmes une musique surhumainement délicieuse[205].

Mirbeau si è riconosciuto in quest'uomo tormentato in preda a violente passioni, in questo artista straziato dall'ossessione di creare, il quale trae tutta la sua forza e il suo fervore dallo straordinario spettacolo della natura. Il romanziere vede il lui, infatti, l'eco delle sue sofferenze, delle sue inquietudini e dei suoi eccessi.

---

[204] Tuttavia la tela di Lucien, che rappresenta dei pavoni, ricorda l'opera straordinaria di Whistler, *The Peacock Room: Harmony in Blue and Gold*, concepita da F.R. Leyland nel 1876-77, esposta alla Freer Gallery, a Washington.

[205] O. MIRBEAU, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Paris, Édition du Boucher, 2003, p.283.

La stima che Mirbeau prova per la personalità e l'opera di questo straordinario artista traspare nell'opera *Dans le ciel,* nel personaggio di Lucien, pittore tormentato e geniale, dall'avvincente ma drammatica sorte. L'amputazione a cui egli si sottopone è pregna di senso: viene evocata infatti la mutilazione di Van Gogh che si taglia l'orecchio, ma in maniera ancora più simbolica, in quanto è la mano colpevole ad essere castigata. La ricerca dell'ideale è una follia che conduce l'artista alla morte e che volta le spalle alla Natura. In Van Gogh, Mirbeau ritrova il carattere del pittore:

> [Sa] première toile […] révélait un instinct extraordinaire de peintre, de merveilleuses et fortes qualités de vision, une sensibilité aiguë qui devinait la forme vivante et remuante sous l'aspect rigide des choses, une éloquence, une abondance d'imagination qui stupéfièrent ses amis[206].

Nel suo articolo «Octave Mirbeau et l'expressionnisme litteraire»[207], Anita Staron analizza i romanzi di Octave Mirbeau alla luce dell'espressionismo letterario. Le emozioni violente, l'odio, l'angoscia, il disgusto, che si manifestano con tutta l'autenticità di un grido spontaneo, si presentano regolarmente nelle sue opere. Georges, impressionato dalla violenza del carattere di Lucien e dalle sue assurde e incoerenti teorie sull'arte, non percepisce più l'*atelier* del pittore in maniera realistica, ma sono le emozioni provate a trasmettere forza agli oggetti:

> […] dans l'atelier, la pénombre accrue me semblait, à chaque minute, plus tragique. Les objets s'y amplifiaient, sinistrement, s'exagéraient jusqu'à l'irréalité du cauchemar; les figures peintes, autour

[206] O. MIRBEAU, *Combats esthétiques*, cit., p.441.
[207] A. STARON, « Octave Mirbeau et l'expressionnisme litteraire», *Cahiers Octave Mirbeau*, n°12, mars 2005, Angers, pp. 106-136.

> de moi, s'animaient d'une vie terrifiante, tendaient vers moi des regards surnaturels, des bouches vulvaires qu'un ricanement sanglant déchirait. Et les chevalets m'apportaient l'image d'atroces crucifiés[208].

La vista dei dipinti fa sprofondare Georges in uno stato di stupefazione e di angoscia, di allucinazione e di incubo, passaggio che ricorda la *rêverie* mortifera di Des Esseints alla vista della Salomé di Gustave Moreau, i cui gioielli sembrano animarsi e brulicare sul corpo come insetti su di una carogna. Le parole di Lucien sono altresì rivelatrici delle opinioni del romanziere, è l'espressione dell'interiorità che si manifesta nelle tele dell'artista ed è stupefacente per le sue confluenze con l'espressionismo:

> Tu as donné à cet objet, qui n'est rien, qui n'a pas une existence réelle, la forme des terreurs de ton esprit!….[209]

Louis Hautecœur descrive così tale fenomeno:

> Pour les expressionnistes, l'objet est une perception et rien d'autre; c'est une simple modification du sujet; l'objet est inhérent au sujet; il est une forme de son émotion; il varie d'un individu à l'autre; il varie même dans un individu selon les moments. L'intérêt ne porte plus sur l'objet, mais sur le sujet. Il ne s'agit plus de traduire l'impression qu'il reçoit passivement, mais l'expression qu'il confère à l'objet[210].

Anche la nozione di tempo concreto, vissuto, a partire da questa straordinaria opera, si attenua, per lasciare spazio alla funzione metaforica. La

[208] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.90.
[209] *Ibidem*, p.92.
[210] L. HAUTECŒUR, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle,* cit., p.265.

storia di Lucien e Georges conduce i personaggi in un luogo irreale, quasi mitico, la cui funzione è del tutto simbolica: il *pic* indica la rappresentazione delle aspirazioni irrealizzabili e il fallimento finale; l*e ciel*, che lo circonda e che non lascia intravedere alcunché, allude all'ossessione dell'ideale inaccessibile e all'allontanamento dei due protagonisti dagli uomini comuni dai quali sono separati a causa dei loro tormenti. Anche Parigi, luogo nel quale si colloca l'azione, città simbolo per eccellenza delle ambizioni artistiche, acquisisce una dimensione metaforica e irreale, vista attraverso gli occhi di un pittore esaltato che la paragona ad una bestia divoratrice di uomini di valore:

> […] il faut que Paris saute… Parce qu'il faut que toutes les villes sautent… […] Et il n'y aura un bel art, c'est-à-dire une belle vie, car tout se tient…que lorsque Paris ne sera plus… [...] Tout ce qu'il y a de fort, tout ce qu'il y a de bon, Paris l'appelle et le dévore… Des meilleurs, Paris ne fait que des fous ou des crapules… Moi, je sens que je deviens fou, ici… Paris me mange le cerveau, me mange le coeur, me rompt les bras… On ne sera heureux que lorsqu'il n'y aura plus que des champs, des plaines, des forêts...[211]

I personaggi piombano in un non-tempo che sottolinea il loro totale distacco dalla vita e dalla società, così come succede a Georges durante la malattia, un tempo di riposo simile alla morte :

[...] un état d'engourdissement physique et de sommeil intellectuel qui était doux et profond comme la mort[212].

[211] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., pp. 96- 97.
[212] *Ibidem*, p.47

3.5 L'*inachèvement*[213]

Nel saggio, intitolato *L'inachevé*, Claude Lorin analizza attentamente la categoria dell'incompiutezza, dell'incompleto, spiegando come essa, per secoli, sia paradossalmente stata assente dall'estetica, dai manuali di storia dell'arte, in quanto frammento, oggetto parziale facente parte di un Tutto, imperfetto in un certo senso e perciò non appartenente alle nobili sfere dell'ideale. L'opera compiuta determina secondo l'analisi di Lorin una rappresentazione completa dell'Ideale classico. L'i*nachevé* rappresenta un *manque,* ma lentamente diventa una categoria essenziale dell'estetica contemporanea: in particolar modo dalla fine del XIX secolo, contamina la letteratura, le arti plastiche e la musica.

La creazione è un processo, un movimento, un gioco di equilibri e di instabilità, il risultato di una difficile gestazione e, in ogni caso, l'opera che ne risulta sarà una verità parziale, un *fragment*. L'incompiutezza di un'opera rimanda necessariamente alla nascita di un'altra: ciò procura un potere suggestivo incomparabile, lasciando la libertà allo spettatore di completare o immaginare lo spazio lasciato vuoto dall'artista. *L'inachèvement* non è più, dunque, il risultato di un *échec,* bensì un'opera, per sua stessa natura misteriosa, simbolo della forza della natura, non più ridotta a *ratée*, ma rappresentante il movimento, la natura mutevole della vita stessa.

Un romanzo di fattura classica, elaborato e strutturato a priori, con una storia già ben costruita nei minimi dettagli, sottrae tutto l'*en-devenir* del romanzo stesso. Il romanzo post-naturalista ha cominciato a smontare e demolire l'opera in divenire.

[213] Cfr C. LORIN, *L'inachevé*, Paris, B. Grasset, 1984.

Il quadro di Frenhofer riprende in parte il mito di Pigmalione nell'erotizzazione del rapporto creatore e opera: l'emozione suscitata è così forte e talmente pericolosa dal costringere il pittore a desessualizzare l'oggetto della passione. Il complesso di Pigmalione è secondo Lorin all'origine delle opere incompiute; in altri casi gli *inachevés* nascono a seguito di una psicosi , essi sono l'espressione profonda di una sofferenza, di un universo intimo gremito di fantasmi e incubi, fonte tuttavia di una ispirazione feconda. L'*inachevé* appare come l'arte dell'inaspettato, aperto a qualunque strada o epilogo, che corrisponde al desiderio di evasione, anche e soprattutto dalle norme classiche, e di improvvisazione. In letteratura si smontano le strutture narrative classiche, si lascia tutto al caso dando spazio alle nevrosi.

Con la nascita dell'impressionismo, si elabora in Europa una vera e propria estetica dell'*inachevé.* La vita non è più concepita come uno stato, ma come un'impressione, prodotta dal divenire di tutto ciò che essa è. L'impressionismo è, per eccellenza, l'arte del cambiamento e della mutevolezza delle cose, dominato dal *flou,* dall'istantaneità, dal carattere transitorio dell'esistenza umana e della natura, che muta rispetto al passato e si altera nel futuro prossimo. Acqua, mare e onde sono simboli dell'*inachèvement.* Gli impressionisti cercano di dissolvere i contorni, grazie allo scintillio cromatico, al movimento, moltiplicando altresì i punti di vista, grazie a molteplici visioni.

3.5.1 L'impressionismo di *Dans le ciel*

Dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo autobiografico, *Sébastien Roch*, nell'aprile del 1890, Octave Mirbeau manifesta la volontà di liberarsi, infine, dalle norme della tradizione romanzesca. Due anni dopo, egli mette in pratica, con *Dans le ciel*, testo composito e frammentario, a tre voci, il suo nuovo principio estetico. È qui che il romanziere mette a punto la tecnica di scrittura impressionista alla quale aspirava. Le descrizioni, certamente, rivelano in maniera manifesta la soggettività del narratore: tutto risiede nelle impressioni derivanti dall'osservazione del mondo. I personaggi sono dotati di una sensibilità esacerbata che li rende estremamente impressionabili. Georges, già nelle prime righe confessa:

> Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule …[214]

Sentir è l'essenza stessa della vita, non è sempre un'anomalia, permette di entrare in contatto con il mondo attraverso le sensazioni. Per Georges parlare della propria vita equivale a mettere su carta le proprie impressioni[215], come un pittore impressionista che riesce a immortalare sulla tela i giochi sfuggenti della luce, esprimendo altresì le sensazioni provocategli dalla contemplazione del mondo e della natura. La narrazione, non obbedendo a nessun progetto

[214] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p. 35.

[215] « J'ai noté mes impressions toutes les pensées qui me trottaient par la tête…Mais que veux-tu? … je n'ai pas un livre… je n'ai personne… je ne connais de l'histoire actuelle que ce que m'en disent les mariniers, et aussi quelques numéros du *Petit Journal,* oubliés sur les tables de l'auberge…», O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p. 29.

preliminare, avanza quasi come un flusso irregolare di sensazioni e di impressioni che hanno segnato il narratore in passato o che l'assillano nel momento in cui scrive. Ciò giustifica la concatenazione di episodi, all'apparenza banali per il lettore, appartenenti all'infanzia di Georges, che mettono in scena la miseria della condizione umana, il ruolo della famiglia e della scuola, a scapito del racconto di cui non si riesce bene a seguirne la struttura e che resta incompleto.

Il romanzo si propone due obiettivi: da un lato di indurre il lettore a partecipare colmando in immaginazione la mancanza di informazione; dall'altro, scioccare la sua sensibilità con un epilogo tragico e violento, il cadavere mutilato ed insanguinato di Lucien. La storia di Georges e del pittore fallito lascia intravedere la rovina e la fine dei valori della società decadente, le inquietudini e le ideologie della *fin du siècle.*

La famiglia, la scuola, la società borghese vengono ferocemente attaccate, desacralizzate, ridicolizzate attraverso la relazione tra Georges e Julia; nemmeno l'amicizia tra lo scrittore e Lucien riuscirà a salvare il pittore dalla disperazione. La vita è tradotta in termini di sofferenza e decadenza: malattia e povertà si accaniscono sugli umili e i personaggi, presi dalla disperazione, non hanno altra scelta che la follia e la morte. Benché il romanzo non abbia una data precisa, ripercorre un momento cruciale per le arti, una fase in cui si intrecciano influenze e tendenze pittoriche diverse e nella quale il romanzo comincia a liberarsi dai modelli tradizionali, per analizzare gli stati psichici ed introdurre le varie forme del discorso narrativo.

Dans le ciel è lo specchio della fine del secolo, ma al tempo stesso la proiezione delle angosce, degli insuccessi e dei fantasmi dell'autore. Pittore

frustrato, narratore ossessionato dal sentimento di sterilità e improduttività, egli farcisce il suo romanzo di idee e esperienze personali. Il ritorno dell'opera su se stessa, attraverso il procedimento della *mise en abyme*, secondo il meccanismo della scrittura nella scrittura, crea l'illusione di vedere il romanzo specchiarsi nella sua stessa immagine: la raffigurazione del pittore che sfonda la sua tela, incapace di portarla a termine, rinvia a quella dello scrittore, che mutila la sua opera letteraria lasciandola incompiuta. L'impotenza per Mirbeau, tuttavia, non è rappresentata dall'incapacità di creare, ma è il risultato di una facilità acquisita in anni e anni di lavoro, l'arma dei mediocri.

Il vero artista ha delle aspirazioni e delle esigenze che mai nulla potrà soddisfare: lo squilibrio mentale di Lucien, inoltre, alimenta la sua angoscia conducendolo a rifiutare i limiti invalicabili del genio creatore. La sua debolezza di carattere, come per Claude Lantier, lo espone alle influenze più deleterie e gli impedisce di procedere dritto per la sua strada.

3.5.2 La concezione artistica di Mirbeau

Se il principio classico della *mimesis* dell'*Ut pictura poesis* ha consacrato la letteratura in quanto chiave di lettura e di valorizzazione della pittura, Mirbeau inverte l'ordine delle priorità rifiutandosi di decodificare i dipinti *à la lettre*, poiché:

> [...] la pensée n'est pas exprimée seulement par une œuvre littéraire, on la trouve – et souvent plus élevée, plus profonde et plus précise – dans un tableau[216].

Pittura e letteratura sono, così, concepite come due forme artistiche distinte e lo scrittore tributa autorevolezza alla critica d'arte, in quanto genere a sé stante, reputata una pratica capace di mettere in risalto le differenze tra le due discipline e di interrogarsi sulla natura del loro legame. Mirbeau denuncia il degrado dell'autenticità estetica, resa possibile a causa della massificazione dell'arte, per lui la pittura «[…] est un des arts les moins accessibles à la foule»[217].

Il contesto contemporaneo, nel quale le riproduzioni si moltiplicano, a scapito dell'originalità dell'opera d'arte, restituisce, paradossalmente, più dignità alla copia che all'originale:

> Ce siècle est voué à la copie et à la reconstitution – ce dont il faut le louer – car il copie et reconstitue si habilement que les plus officiels experts et les archéologues les plus illustres se font mettre dedans de la meilleure grâce du monde. C'est à un point qu'entre deux objets, dont

[216] O. MIRBEAU, « Notes sur l'art- Le Pillage », *La France*, 31 octobre 1884, p. 23.
[217] O. MIRBEAU, « Réponse à une enquête de M. Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain », *La Plume*, 1 marzo 1903, p. 338.

> l'un est ancien et l'autre de fabrique moderne, l'expert et le savant archéologue iront tout droit à l'objet moderne, ne prenant l'ancien que comme une mauvaise copie[218].

È così che l'arte viene privata del suo senso originario e, il vuoto, il nulla, al contrario, vengono magnificati dallo stesso sistema delle *Beaux-Arts.* Così si esprime in un articolo apparso nel 1885:

> L'art est devenu un cheval de manège, il tourne sur lui-même, il piétine sur place, et dans la crainte qu'il ne voit sa honte, il a deux oreillères sur les yeux[219].

E ancora, in un altro articolo, quattro anni dopo:

> Et la peinture a chassé l'art. On ne le voit plus dans les expositions, devenues les grands vomitoires de l'universelle médiocrité, ni dans les ventes où s'étalent si crûment l'inexprimable mauvais goût, l'affolante ignorance, l'intellectuelle platitude des amateurs contemporains[220].

La questione estetica trova la sua espressione più affascinante, e anche più dolorosa, in *Dans le ciel.* Uno dei tratti fondamentali dell'opera di Octave Mirbeau è la sua natura profondamente emozionale. Scosso da sensazioni violente e talvolta contraddittorie, egli proietta sul mondo il suo sguardo critico e disincantato, senza tuttavia riuscire a distaccarsi completamente da ciò che osserva.

[218] O. MIRBEAU, « Bibelots », *Le Gaulois*, 4 marzo 1885, p. 132.
[219] O. MIRBEAU, « Coup d'œil général », *La France*, 1 Maggio 1885, p. 4.
[220] O. MIRBEAU, « Ballade », *Le Figaro*, 24 Maggio 1889, p.7.

L'opera esita tra la cronaca giornalistica, il romanzo e la novella, come nel caso del capitolo X, apparso, nel 1889, con il titolo *Vae Soli* e successivamente pubblicato nel 1895 con il nome *Solitude*. Si tratta di un'opera ambigua, legata alla tradizione romanzesca del XIX secolo, ma di estrema modernità nella forma e nella struttura. *Dans le ciel* è un racconto *en abyme,* nel quale ci vengono presentati frammenti del passato, appartenenti ai diversi narratori, e le loro impressioni attuali, non aventi la minima unità drammatica: si tratta di una forma romanzesca ben nota, nel XIX secolo, riconducibile ai romanzi di formazione redatti in prima persona.

Un primo narratore, anonimo, invitato da un amico che vive su una sommità straordinaria, introduce il racconto di quest'ultimo, Georges, scrittore mancato, il quale, a sua volta, lascia la parola a Lucien, pittore geniale che, non riuscendo ad accedere all'Ideale tanto bramato, finisce col togliersi la vita amputandosi la mano colpevole. Il racconto si conclude con la scena del suicidio, a cui Georges assiste, impotente, dietro una porta chiusa. L'anonimato è un'esigenza narrativa che accentua la distanza tra autore e personaggio e soprattutto lo scarto tra testo e letteratura.

Il romanzo è redatto in una fase della vita di Mirbeau particolarmente complessa, durante la quale egli attraversa una tripla crisi: coniugale, esistenziale e letteraria. Non a caso la sua opera è intrisa di totale pessimismo, che si manifesta su tre livelli: la condizione umana, in generale, è concepita come una tragedia; l'esistenza dell'uomo non ha né un senso né uno scopo precisi, egli è condannato alla solitudine, alla sofferenza e alla morte; la società borghese, insieme alla famiglia, alla scuola e alla Chiesa, concorrono all'annichilimento delle coscienze

e all'annullamento delle potenzialità dell'individuo, facendone così una «croupissante larve»[221]. Gli artisti sono gli unici esseri in grado di resistere alla *éducastration*, pur subendo un altro tipo di supplizio: nella società dell'epoca, dominata dalla logica del mercantilismo, essi non possono vivere della loro arte, sono degli incompresi, il più delle volte ridicolizzati e perseguitati; sono così costretti ad isolarsi per cercare la loro strada e realizzare il loro ideale, che, spesso, si rivela solo una vana chimera. L'arte diventa, così, una tortura e conduce solo alla morte.

La narrazione si basa su un manoscritto che riporta frammenti di vita del narratore principale, Georges, dall'infanzia alla morte del suo mentore Lucien lungo un arco temporale di circa trent'anni. Georges, nome utilizzato dal romanziere per molti dei personaggi-vittime delle sue opere, è il narratore principale di ventiquattro capitoli su ventotto complessivi, amico del primo narratore. I due si incontrano a Parigi e si perdono di vista per quindici anni a seguito della partenza di Georges. Malgrado quest'ultimo sia un ragazzo promettente ed estremamente dotato, egli ha una sensibilità eccessiva, che lo invecchia precocemente. Scrittore *avorté,* egli redige un diario che costituisce il cuore della narrazione, nel quale racconta la sua vita, dall'infanzia alla partenza dalla capitale, scoprendo un'immensa solitudine e il suo amore frustrante per Julia. Lucien, invece, prenderà la parola solo a partire dal XIV capitolo, parte centrale del racconto, con le sue lettere inviate all'amico scrittore, nelle quali compaiono le sue personali riflessioni sull'arte. Nei primi quattro capitoli appare un terzo narratore senza nome, simbolo dello sguardo della società sull'artista. Egli fa visita a Georges e ne riceve la confessione senza mai esprimere

[221] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.56.

un'opinione, testimone del fallimento letterario dello scrittore. Questa prima voce narrante, indolente, mondana, avida di piaceri, aspira alla riuscita materiale, non alla scoperta della Bellezza assoluta. Dotato di senso pratico, prolisso, malgrado non abbia l'abitudine di guardare in alto, questo narratore anonimo non è indifferente a ciò che egli stesso indica come «[le] rêve du ciel»[222], un cielo gremito di opere d'arte, le nuvole, destinate, tuttavia, a dissolversi e del tutto inesprimibili.

Il *je* è pertanto frammentato in tre voci narranti, alle quali corrispondono altrettanti tempi narrativi che si sovrappongono e si intrecciano nel romanzo: l'infanzia di Georges, la sua esperienza parigina insieme a Lucien e la solitudine dopo il suicidio del pittore. Ciò che viene fuori da ciascuno dei tre personaggi è la difficoltà, o meglio, l'incapacità di comunicare i propri sentimenti e desideri. Il romanzo nasce sotto il segno del fallimento. La descrizione fisica è assente o segnala la bruttura del personaggio, poiché ciò che interessa a priori Mirbeau è lo spessore o l'inconsistenza morale ed intellettuale dei suoi protagonisti.

Bisognerebbe parlare di quest'opera come di un *roman d'artiste* in due sensi: redatta da un artista, che conosce alla perfezione i tormenti della creazione, essa mette in scena due personaggi che dibattono ed esaminano le problematiche con le quali l'arte li confronta. La contemplazione, peculiarità dell'esteta, non è azione ma uno stato, contrariamente a quanto considerano Maupassant e Baudelaire, che rimpiazzano la *laideur* della natura con la *beauté de l'artifice*. Il *roman d'artiste* offre l'occasione per interrogarsi sulla relazione tra le diverse pratiche artistiche, sullo *status* dell'opera d'arte e sui suoi rapporti con l'amore. Lungi dal voler riportare fedelmente la vita, l'umanità e la realtà, Mirbeau

[222] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, p. 27.

descrive la natura che egli percepisce, imprimendole il marchio della sua soggettività:

> L'unique souci de l'artiste doit être de regarder sans cesse la vie autour de lui pour la représenter absolument telle qu'elle lui apparaît [...] Car par la forme même de son tempérement, il accentuera dans la nature es formes et les couleurs qui en exprimeront le mieux le sens [...][223].

La creazione letteraria è la forma di purificazione adottata durante gli anni mirbelliani della "redenzione", quelli a partire dal 1885 in poi. Non si tratta della semplice produzione calibrata in funzione delle richieste del mercato, ma della creazione artistica vera e propria, un'arte solenne che diventa passione devastante, un calvario, un percorso accidentato e angosciante. Non stupisce affatto allora che la sua opera sia gremita di scrittori falliti e pittori alle prese con ciò che egli ha chiamato «[…] la folie de l'art»[224].

L'artista, essere dotato di una sensibilità particolare, che si eleva al di sopra del *profanum vulgus*, si scontra inevitabilmente con l'incomprensione abietta della società borghese del tempo e con i pregiudizi insormontabili, instillati da un'educazione alienante, dai critici e dalle istituzioni obsolete come *L'École des Beaux-Arts,* che non sono in grado di vedere altro nel genio che un pericolo, un sovversivo, la cui inclinazione etica ed estetica è incompatibile con la tendenza

[223] *Interview* de Mirbeau par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, in A. BRIAUD, « L'Influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p.10.
[224] È il titolo di una cronaca apparsa sotto la firma Montrevêche ne *L'Événement* del 9 novembre 1884 e raccolta nelle *Chroniques du Diable*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p.73.

del momento. L'arte conduce il proprio creatore ad una dualità quasi schizofrenica a causa della sua stessa natura:

> L'art est un jeu, ou plutôt c'est le grand jeu, comme disent les cartomancières. Il consiste à inventer des existences qui n'existent pas. L'artiste est un comédien qui crée tous les jours une personnalité nouvelle, dans laquelle il vit et se promène à travers les hommes [...] C'est là le jeu avec la réalité où [l'artiste] s'appuie, et la création qu'il y ajoute. C'est là la dualité nécessaire, qui est tout l'art[225].

L'arte possiede in sé questa dualità e non è affatto un caso che in *Dans le ciel*, romanzo interamente consacrato alla tragedia dell'artista, il termine *fou* ricorra ben ventisei volte e ventidue l'espressione *folie.* Il vero artista, stabilito il suo ideale, tenta di conquistarlo anche a costo di spingersi eccessivamente oltre i limiti del possibile. Ogni qualvolta egli ritiene ingenuamente di averlo raggiunto, questo gli sfugge dalle mani. L'ideale non è umanamente accessibile e, perseguirlo strenuamente, espone inevitabilmente l'artista alla più crudele disillusione: Lucien, dopo aver sognato di immortalare il guaito di un cane e di eternare una forma di assoluto, finisce per sfondare d'ira le sue tele e, come ultimo atto, si amputa l'arto inadeguato alle sue rappresentazioni mentali. Gli strumenti di cui l'artista dispone, che si tratti della mano o della penna, delle parole o dei colori, non possono essere mai all'altezza delle sue ambizioni. Mirbeau mette, così, in guardia l'amico Claude Monet, incessantemente a caccia di innovazioni, contro i rischi fatali di una tale ricerca di assoluto, che si rivela

[225] « La Folie de l'art », *L'Événement*, 9 novembre 1884 (*Chroniques du Diable*, cit., pp. 76-77).

essere tragicamente al di sopra delle forze umane. Grande può essere allora la tentazione di sfuggire all'inferno con il suicidio, ultimo rifugio.

La grande modernità di questa straordinaria opera, e del suo autore, risiede nella sorprendente intuizione del significato del termine arte: la capacità dell'artista non è quella di cogliere l'aspetto degli esseri e delle cose per copiarli fotograficamente e superficialmente come facevano gli scrittori naturalisti o per immortalarne la Bellezza immobile e immutabile che nulla ha a che fare con la vita, come gli accademici, ma penetrarne l'essenza e sintetizzarla, interpretarla attraverso la percezione unica e singolare dello sguardo del loro creatore.

3.6. I personaggi

La critica ha a lungo trascurato, se non ignorato, il personaggio di Georges, lo scrittore, la cui personalità è del tutto messa in ombra, quasi sopraffatta, da quella di Lucien, il pittore ispirato che finisce per sprofondare nella follia. Ma è solo attraverso entrambi i personaggi che Mirbeau riesce a fare un'analisi straordinariamente perspicace e sincera.

L'evocazione dell'infanzia di Georges è finalizzata a mostrare lo sviluppo della personalità del giovane uomo, gravemente ingannato ed ostacolato, nel suo percorso, dall'educazione ricevuta dalla famiglia. La formazione di Georges si svolge in due tappe fondamentali: in provincia, in seno ad una famiglia gretta e meschina, retta dalla figura paterna, portatrice di tutti i valori borghesi detestati dal narratore, e a Parigi, sotto la tutela dell'amico pittore, che incarna l'ideologia artista. All'iniziazione amorosa tentata dalla zia di Georges, «[…] fort laide, si laide que jamais personne ne l'avait demandée en mariage»[226], corrisponde la relazione segreta e fallimentare con Julia, figlia della *concièrge* della casa parigina. La donna, in generale, è incapace di elevarsi e di concepire delle idee geniali, poiché la sensibilità artistica è interamente annullata dalla funzione procreatrice. Ella però impone i propri dettami dispotici sull'uomo che perde la sua arte e il suo talento. Presentare la donna come corruttrice, tentatrice, ricettacolo di tutti i vizi è un tema quasi banale nel XIX secolo. Il femminile, in Mirbeau, è il prodotto, il frutto della società, non solo il risultato della natura. Usare lo *charme* per compensare la propria inferiorità sociale è un modo per difendersi e farsi spazio della società: è un'arma, una forma di lotta in una società

[226] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, p.62.

misogina e patriarcale. La donna è altresì portatrice di valori positivi, non a caso Mirbeau ha fatto di esse le portavoce in molte delle sue opere più importanti. Nel romanziere vi è una contraddizione permanente tra l'immagine del gentil sesso, che risulta dalla cultura dell'epoca e dalle proprie sofferenze e l'immagine che ne ha quando scrive razionalmente, con la testa e non di pancia. La donna incarna la forza della natura, anche quella che distrugge l'uomo, nella sua dualità, ella è più vicina alla natura rispetto all'altro sesso, pertanto più primitiva e meno acculturata dell'uomo che si è trasformato in larva. La società borghese distrugge queste forze, l'uomo è un condannato a morte che attende l'esecuzione e che è sottomesso aspettando qualunque sorta di supplizio.

Importante, nel testo, anche l'opposizione tra la provincia e la capitale: la provincia è ostile a qualunque forma di estro o ispirazione artistica, Parigi, al contrario costituisce l'occasione di riscatto e la possibilità di realizzare l'opera d'arte tanto bramata; ma essa è anche un mostro che annienta la mente e le idee:

> Tout ce qu'il y a de fort, tout ce qu'il y a de bon, Paris l'appelle et le dévore… Des meilleurs, Paris ne fait que des fous ou des crapules… Moi, je sens que je deviens fou, ici… Paris me mange le cerveau, me mange le coeur, me rompt les bras… On ne sera heureux que lorsqu'il n'y aura plus que des champs, des plaines, des forêts…[227]

La sensibilità smisurata del protagonista è all'origine della sua sofferenza e della sua angoscia, ma al contempo causa di stupore per gli altri. L'inclinazione artistica di Georges lo pone ai margini della società, ma gli offre altresì accesso al mondo della natura, inintelligibile ai semplici mortali. L'educazione aberrante è

[227] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.97.

per lui invalidante, in quanto non gli permette di conoscere a fondo l'universo; nel caso di un artista, infatti, la sola sensibilità artistica non è sufficiente: così come afferma Lucien, alla facoltà di *voir* e *sentir* bisogna associare quella di *comprendre* la vita[228]. Questa nozione è centrale nell'opera di Mirbeau:

> L'homme qui pense, l'artiste qui voit, le poète qui esprime, ne peuvent s'abstraire de la vie, sous peine de ne penser, de ne voir, de n'exprimer rien, de n'être rien [229].

Paradossale e oltremodo contraddittorio appare il fatto che, nonostante il credo artistico di Lucien - «Voir, sentir, comprendre» - metta l'accento sull'occhio, la mano ed il cervello, il pittore sarà destinato a fare l'esperienza dell'ignoranza, della cecità e dell'amputazione della mano. La pulsione all'auto-evirazione, cavarsi gli occhi per intravedere il cielo, tagliarsi le orecchie per evitare di sentire il bla bla bla degli uomini, mutilarsi le mani che sporcano e degradano ciò che hanno la pretesa di eternare, serve a liberarsi dalle apparenze e dalle illusioni. Per cogliere l'essenza, l'animo delle cose, l'artista deve far prova di uno sguardo nuovo, vergine e infantile. La sua marginalità ne simboleggia perfettamente la singolarità: l'artista non può integrarsi perché rifiuta le istituzioni, è in rottura con le regole per la sua continua ricerca di autenticità ed innovazione. Attraverso Lucien, Mirbeau evoca il dramma dell'artista, colpito da impotenza davanti all'inesprimibile mistero della natura, che la mano si accanisce a riprodurre.

---

[228] « Voir, sentir et comprendre, tout est là », *Dans le ciel*, cit., p.86. Il credo di Lucien riprende la parola d'ordine dei Goncourt « Voir, sentir , exprimer : tout l'art est là », *Journal*, 26 febbraio 1865.

[229] O. MIRBEAU, « Préface », *Les Nuits de quinze ans* di F. de CROISSET, Paris, P.Ollendorff éditeur, 1898, cit. in P. MICHEL, « Octave Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau* n. 2, 1995, p.17.

Dans le ciel riflette, dunque, le preoccupazioni estetiche che agitano l'autore in qualità di romanziere che di creatore. Ciascuna delle tre voci narranti rivela l'affanno e la propria inabilità nell'esprimere emozioni e ambizioni. Il testo è costantemente interrotto, spezzato da frasi dubitative, interrogative, incomplete e troncate da punti di sospensione, pause ritmiche che rivelano l'impotenza di una soggettività da formulare, che seguono il discorso introspettivo del narratore, domande alle quali egli non ha risposta, ma che lasciano aperti importanti spunti di riflessione.

La mancanza di vita produce un'impresa dal carattere artificiale; l'opera d'arte deve riflettere la visione personale dell'artista. Come afferma Lucien:

> L'art, mon garçon, ce n'est pas de recommencer ce que les autres ont fait… c'est de faire ce qu'on a vu avec ses yeux, senti avec ses sens, compris avec son cerveau…Voir, sentir et comprendre, tout est là!… [230]

Più l'artista penetra all'interno dei misteri dell'esistenza, più si accorge della sua incapacità di rendere la bellezza su una tela. Egli è profondamente dilaniato dal desiderio di elevarsi e dal sentimento di inadeguatezza dell'arte di fronte alla natura. Tale è il dramma di Lucien, dietro il quale si cela il dolore del romanziere:

> La nature, on peut encore la concevoir vaguement, avec son cerveau, peut-être, mais l'exprimer avec cet outil gauche, lourd et infidèle qu'est la main, voilà qui est, je crois, au-dessus des forces humaines [231].

[230] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.87.
[231] *Ibidem*, p.109.

Lucien finirà per mutilarsi la mano incapace di realizzare delle opere in accordo con la concezione sublime dell'arte che aveva sognato. Egli muore per aver avuto la presunzione di voler penetrare ed esprimere la bellezza misteriosa ed insondabile della natura. Dopo tanti e ripetuti fallimenti, egli comprende che non esiste chiarezza sull'arte poiché la vita stessa è inaccessibile, pertanto, il tentativo di tradurre il linguaggio della vita in arte è un peccato di vanità e d'orgoglio. Ridotto ad uno stato di totale sterilità artistica a causa di una grave malattia, Georges sente in sé l'assurda felicità e l'immensa gioia di non pensare a nulla. Due oggetti apparentemente banali simboleggiano il destino fallimentare di questo scrittore mancato: il tamburo e la statuetta di gesso, due oggetti emblematici, legati all'arte – musica e scultura – che indicano l'impossibilità di giungere ad un'espressione artistica autentica. Il tamburo è, infatti, uno strumento semplice e primitivo che rivela le qualità musicali del ragazzo, considerato un idiota da tutti i membri della famiglia, doti che saranno messe al servizio di una festa religiosa per la parrocchia. Dopo la prestazione artistica, Georges sarà colpito da una violenta meningite che lo costringerà ad interrompere il cammino intrapreso. Il tamburo è l'unica maniera per il giovane protagonista di comunicare con il mondo, di urlare la propria disperazione per il suo essere fragile e incompreso, ma la gioia, provata nel percuotere lo strumento, degenererà ben presto in un sentimento ridicolo. L'immagine della pioggia che si abbatte sulla processione diviene il segno tangibile del fallimento di Georges, perché, oltre che rovinare un giorno di festa, essa attutisce il timbro del tamburo e impedisce al giovane di fare ciò che la società si aspetta da lui. La statuetta, di gesso, materiale dozzinale e friabile, posta sul camino, si ricopre poco a poco di «[…] taches brunâtres, qui

faisaient la désolation de [la] famille »[232], metafora del bambino la cui personalità viene repressa e soffocata dalla famiglia e dalla scuola:

> Ces chiures de mouches me représentaient exactement les leçons du professeur, et j'avais la conscience que ma petite personnalité disparaissait, peu à peu, sous ce dépôt excrémentiel et quotidien[233].

L'artista gode di un superiorità incontestabile, di cui *le pic* è la metafora, in quanto egli riesce a percepire ciò che le *larves humaines* non potranno mai comprendere, un insieme di emozioni senza eguali che egli tenta di manifestare grazie al suo talento. Ma, l'artista mirbelliano, non è né un dio né un superuomo, soggetto com'è ai limiti e alle contraddizioni della condizione umana e, come tutte le anime sensibili, subisce i tormenti di colui il quale anela l'Ideale senza poterlo in nessun caso toccare, rendendosi altresì conto che la sua mente non può concepirlo e la sua mano non è all'altezza di rappresentarlo. Egli, in altre parole, ha il doloroso privilegio di aspirare all'infinito pur sapendo di non potervi mai accedere:

> Pour comprendre une œuvre, un artiste, il faut pénétrer son caractère individuel, ce qui le marque, le sépare de l'esprit et des mœurs du temps [234].

Lucien cerca delle esperienze sensoriali inedite, da qui la necessità di esagerare e la successiva perdita di qualunque equilibrio mentale. Il critico d'arte, a sua volta, non ha il compito di spiegare la bellezza in maniera razionale, poiché

[232] *Ibidem*, p. 60.
[233] *Ibidem*, p. 61.
[234] J. PELADAN, « Réfutation esthétique de Taine », *Mercure de France*, 1906, p.43.

il senso estetico è una dote molto personale e non può essere insegnata né a scuola né frequentando i *Salons*. La sua funzione non è neppure giudicare o interpretare, ma semplicemente guidare il lettore alla scoperta del proprio gusto personale, insegnandogli a guardare attraverso i propri occhi e a creare il proprio senso dell'arte. Lucien, conscio di tale vincolo, si mozza l'arto incapace di realizzare ciò che la mente riesce soltanto ad intravedere. Il vero artista, e non il volgare copista, che svende al miglior offerente la sua opera sul mercato, è un individuo le cui aspirazioni ed esigenze non potranno mai essere soddisfatte.

Il dramma di Lucien è analogo a quello di Claude Lantier, protagonista del racconto zoliano. È evidente l'analogia nel percorso artistico dei due personaggi: la loro impotenza, il loro carattere e la loro pratica artistica li conducono alla totale alienazione. Il personaggio di Zola, appartenente ad una famiglia ampiamente descritta e personaggio attivo e partecipe alla vita culturale dell'epoca, diventa Lucien, uomo senza passato, senza amore e privo di ambizione sociale, che tenta di dire la sua sofferenza, attraverso la pittura. In generale, tutti i personaggi di Octave Mirbeau non lottano per il successo o la visibilità sociale, poiché hanno come unica aspirazione la creazione dell'opera d'arte desiderata. L'interesse testimoniato dai due letterati per il campo della pittura li ha condotti a sintetizzare magnificamente la loro concezione di arte in due eccellenti opere che costituiscono un concentrato rappresentativo delle loro idee in materia d'arte. Lucien, come Claude Lantier, non gode di un carattere sufficientemente forte che possa permettergli di andare al di là dei fallimenti e dei limiti del suo genio.

La differenza sostanziale sta nella diversa idea di arte: in Mirbeau non ritroviamo la condanna di una teoria o di una corrente estetica, l'unico punto in

causa è il rifiuto di Lucien della pittura simbolista che costituirà il suo stesso fallimento. Zola, al contrario, mette in discussione il processo di composizione dell'impresa di Claude. Per lo scrittore naturalista, l'opera accademicamente perfetta, ovvero completa e compiuta esiste: è Claude che è incapace di portare a termine il lavoro secondo un'ottica che rifiuta. Non ci sono allusioni del genere in Octave Mirbeau: per quest'ultimo l'impotenza dell'artista è fondamentale ed è intrinsecamente propria all'attività artistica. Si tratta dell'inadeguatezza stessa del pittore di conciliare la sua ispirazione, il suo sentimento interiore, con la realizzazione, messa in luce indipendentemente da una qualunque incapacità ad ultimare una fase. Mirbeau non si interessa alla lotta dell'artista per farsi riconoscere dalla società del tempo: sia Lucien che Georges desiderano produrre un'opera d'arte degna di tale nome. Lucien è al di fuori del circuito tradizionale delle esposizioni, è totalmente estraneo ai *Salons*; a questa assenza si sostituisce una presenza angosciante di tormenti esistenziali che sottintendono il fallimento artistico. Claude, invece, partecipa alacremente alla vita culturale del suo tempo, alle varie esposizioni, la sua afflizione è circoscritta alla ricerca artistica; il suo fallimento è strettamente legato all'insoddisfazione professionale e questo spiega la condanna di un determinato tipo di pittura. La ricerca dell'eroe mirbelliano è invece più disinteressata: Lantier fallisce perché non riesce ad esporre al *Salon*, Lucien, fuori dai circuiti tradizionali è guidato da imperativi che lui stesso si è prefissato, egli è giudice di se stesso, mentre per il pittore de *L'Œuvre,* il *Salon* e l'approvazione del *jury* rappresentano la vera consacrazione artistica nonché prova del suo talento.

Mirbeau tenderà a minimizzare l'importanza dell'adesione al reale per affermare il valore dell'espressione personale. La risposta si trova nel titolo: un titolo vago, enigmatico, che non permette al lettore di penetrare in un universo annunciato e prevedibile, *Dans le ciel,* termine che ricorre ben quarantacinque volte all'interno della narrazione e circa sedici nella sua funzione circostanziale, nonché uno dei soggetti principali della pittura paesaggistica ed impressionista: il cielo, alla fine del XIX secolo, diviene il simbolo dell'infinito davanti al quale l'artista dimora impotente, l'elevazione alla quale egli aspira per ergersi al di sopra della vita comune ed ordinaria che tanto disprezza, nonché la tela bianca, simbolo del'inesprimibile, davanti alla quale l'artista rimaneva improduttivo. Luogo dell'ineffabile, il cielo diventa, altresì, la voce tramite la quale si esprime l'impotenza dello stesso Mirbeau che, tra il 1890 e il 1897 attraversa una fase di relativa improduttività. Il concetto di spazio, tradizionalmente responsabile dell'ancoraggio della finzione alla realtà, qui assume una funzione quasi del tutto metaforica. La parte centrale del paesaggio è una sommità che si erge in mezzo ad una pianura, laddove nulla sta a giustificare la sua presenza. In cima a tale vetta prendono dimora i due protagonisti: Lucien è convinto che qui egli possa trovare un'ispirazione positiva per il suo lavoro. Sedotto dall'onnipresenza dell'infinito intorno alla sua nuova abitazione, scrive a Georges delle lettere piene di speranza e ottimismo:

> Il me semble que je vais être un autre homme. Oh! peindre de la lumière, cette lumière, qui, de toutes parts, me baigne!… Peindre les drames de cette lumière, la vie formidable des nuages! Étreindre cet

> impalpable; atteindre à cet inaccessible! Je suis plein d'enthousiasme; je sens des forces nouvelles circuler en moi…[235]

Ben presto, alla fase d'entusiasmo, segue uno stato d'animo di profondo sconforto e avvilimento: il cielo, dapprima elemento positivo e motivante, comincia a soffocarlo; Lucien, incapace di riprodurre ciò che sente, fugge dal *pic* e ritorna a Parigi, dove troverà la morte in un attimo di disperazione. Questa è la scena conclusiva del racconto, momento nel quale il lettore riesce a comprendere i primi capitoli, contenenti la vicenda di Georges, al quale il pittore aveva trasmesso il malessere fatale dell'Ideale e attraverso gli occhi del quale il lettore scoprirà le tele di Lucien. Il racconto mirbelliano ruota intorno ad un'immagine ricorrente, il cielo sul *pic*, del quale il testo tenta di dare una spiegazione. A questa rappresentazione Mirbeau associa il latrato di un cane sempre invisibile. L'angoscia che regge il racconto e che porta Lucien al suicidio è concentrata su questo grido costante che sottolinea l'atmosfera quasi magica del luogo: il cielo reca in sé una forza malvagia e diventerà un'ossessione per tutti i protagonisti.

Georges ha la rivelazione di questo spazio ancora bambino:

> Pour la première fois, j'eus conscience de cette formidable immensité, que j'essayais de sonder, avec de pauvres regards d'enfant, et j'en fus tout écrasé[236].

È un luogo di ispirazione, per questo il pittore sceglie di ritirarsi presso la vecchia abbazia sulla vetta, lontano dagli uomini:

[235] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.118.
[236] *Ibidem*, p.47.

> Il est temps que tu viennes sur mon pic et que tu interroges le ciel!… C'est là qu'est la vérité et la beauté…[237]

Si tratta, tuttavia, di un firmamento privo di Dio, vuoto, inaridito che si riflette negli occhi dell'artista impotente e tormentato, che esercita un'influenza sinistra sui due giovani amici, ma del quale non possono più fare a meno: «Sans cela, je ne vivrais pas […]»[238]. Si presuppone anche per Georges una fine simile a quella di Lucien, tuttavia ci troviamo di fronte ad una brusca interruzione, che corrisponde ad un terribile periodo di crisi, nella vita di Mirbeau, che durerà per molti anni. L'angoscia esistenziale e un profondo sentimento di impotenza lo conducono a reputarsi artisticamente improduttivo. La sua donna, Alice, ex attrice teatrale assetata di onorabilità borghese, sogna per il suo sposo il riconoscimento accademico, allorquando Mirbeau si dedica, armi e bagagli, all'anarchismo militante per manifestare il disgusto nei confronti di una società reputata immonda e corrotta. Ciò condanna la coppia ad una irreparabile incomunicabilità. L'esistenza stessa diventa un inferno dal quale si sfugge solo con la morte o la follia.

[237] *Ibidem*, p.127.
[238] *Ibidem*, p. 36.

3.6.1 Il "cielo" di Mirbeau

Il pittore è superiore al poeta per la sua capacità di suggestione e di espressione e si erge, nel romanzo *Dans le ciel* in particolar modo, a portavoce dello scrittore e delle sue idee estetiche. Lucien si isola per meglio cogliere gli aspetti mutevoli del paesaggio, il movimento della luce, del mondo e delle acque. Il cielo lo ossessiona e diventa un tema di ricerca inesauribile, per il suo continuo mutare di forme e di colori. Per gli impressionisti l'immagine della natura non è mai stabile, tutto dipende dalla percezione soggettiva, tutto è condizionato da uno stato d'animo momentaneo:

> La nature, la nature!… Parbleu! je crois bien la nature!… Elle est admirable, la nature… admirable en ceci — écoute-moi bien — qu'elle n'existe pas, qu'elle n'est qu'une combinaison idéale et multiforme de ton cerveau, une émotion intérieure de ton âme!…. [239]

Solo la luce sembra essere l'unica realtà, essa da vita alla forma ed al volume. L'artista sta in alto, così come sostiene Baudelaire ne *L'albatros*: a terra i tre narratori provano generalmente una sensazione insostenibile di pesantezza:

> Là-haut j'étouffe, mes membres se rompent, j'ai, sur le crâne, comme le poids d'une montagne… C'est le ciel, si lourd, si lourd!… Et puis ces nuages… [240];

[239] *Ibidem*, p. 92.
[240] *Ibidem*, p. 28.

> […] il n'avait point l'âme assez forte, pour porter le poids de ce ciel immense et lourd, où nulle route n'est tracée. Et déjà s'annonçait, en signes douloureux, la folie dans laquelle devait sombrer, plus tard, l'ardenteet incomplète intelligence de mon pauvre ami[241];

> Le ciel est plein d'agonies, comme la terre[242].

L'artista, alla ricerca di nuove forme espressive, si sente sopraffatto dall'eredità letteraria e pittorica del XIX secolo e si interroga sulla via da percorrere, nonostante tutto sia già stato detto. Il cielo simboleggia il luogo dell'immaginazione, l'infinito a confronto con il quale il talento riconosce la sua miseria e il suo essere nulla. La vetta simboleggia l'ascesa dolorosa e tragica dell'artista verso un ideale inaccessibile. Il cielo che tormenta i due protagonisti mostra loro l'inconsistenza dei sacrifici messi in atto per riprodurre ciò che avviene nella loro mente. L'*engagement* è necessario, le aspirazioni artistiche, anche quelle più pure, non sono mai giustificazione in sé e l'artista è colto da un dubbio fondamentale: e se l'arte non fosse altro che «[…] une lâche et hypocrite désertion du devoir social?»[243]. Per Mirbeau, la letteratura, tanto quanto il giornalismo, rappresenta un eccellente strumento di lotta, un mezzo per manifestare le proprie idee. Egli si serve della scrittura come una terapia: diventa creatore per esprimere, attraverso la sua penna, tutto ciò che è in lui e che gli è stato negato. La scrittura è altresì una sofferenza in quanto egli non riesce a trovare una forma letteraria o le parole per manifestare tutto ciò che porta in sé. I *combats politiques* per la giustizia sociale, e i *combats esthétiques,* per aprire gli

[241] *Ibidem*, p. 120.
[242] *Ibidem*, p.65.
[243] *Ibidem,* p.110.

occhi dei contemporanei, sono ormai indissociabili. Rinunciando all'assoluto e, denunciando per primo il carattere *mystificateur* degli ideali dei quali aveva un bisogno vitale, egli ha così trovato la via per il Bello, il vero ed il giusto, esigenze e creazioni dell'animo umano.

Il suo tormento è ben evidente in *Dans le ciel*, nelle angosce di Lucien e nei limiti di Georges, che deve sottoporsi ad un confronto con la società e con i mezzi a sua disposizione, mai all'altezza dell'ideale concepito. L'artista desidera elevarsi, ma è sempre inspiegabilmente attratto verso il basso, così facendo la creazione artistica si trasforma i un costante supplizio.

Il suo pessimismo profondo non gli permette di amare l'umanità imperfetta e la società mediocre nella quale vive ed è per questo che egli smette di rendersi utile. Come ogni ateo, Octave Mirbeau intrattiene con la sua anima un rapporto estremamente ambiguo, l'inquietudine, che è alla base della sua vita, lo condurrà ad un tentativo di suicidio nel 1894. Angoscia e *rien* fanno parte del suo animo, l'unico rimedio è la scrittura, che appare come una forma di sdoppiamento.

Arte e politica sono due pratiche antitetiche ma interdipendenti, dirette contro l'ordine costituito, di conseguenza, le concezioni artistiche e letterarie vengono profondamente influenzate, nel corso degli anni, dalle sue personali tendenze politiche e sociali del momento. L'artista non può servirsi di sogni, allegorie o simboli per svelare la sua personalità, ma non può altresì limitarsi a restituire una rappresentazione superficiale della realtà: egli deve, piuttosto, cercare di creare la sintesi perfetta tra l'apparenza della Natura e la sua essenza profonda. Georges, contemplando il cielo, si interroga sul suo posto in seno all'universo, riconoscendosi come un essere inutile:

[...] vil fétu, perdu dans le tourbillon des impénétrables harmonies[244].

La sofferenza di Mirbeau nasce dalla convinzione di una mancanza di utilità e di *engagement.* L'uomo di talento non potrà mai realizzare un'opera d'arte compiuta e perfetta finché resterà al di fuori della vita con tutto il suo carico di sofferenza e preoccupazioni quotidiane:

> Tu es un artiste… Et c'est fâcheux… parce que, vois-tu, ce n'est pas le tout, d'être un artiste… il faut être un homme aussi!… Enfin! [...] tout est beau, quand on sent… quand on comprend… [245]

Georges si rende conto, allora, di essersi allontanato dalla vita :

> J'ai beaucoup réfléchi à ces choses, et je ne puis m'empêcher de penser que cette souffrance est juste et méritée. Il n'est pas bon que l'homme s'écarte trop de la vie, car la vie se venge [246].

Lucien volta le spalle alla vita a favore delle visioni fantastiche che dimorano nella sua mente. La sua morte, vissuta dall'amico e dai lettori dietro la porta chiusa del suo *atelier* è emblematica di una tale interpretazione. Ma certamente le opere di Mirbeau non contengono mai una sola verità: Georges dice di Lucien:

[244] P. MICHEL e J.-F. NIVET, «Préface», *Dans le ciel*, cit., p. 10.
[245] O. MIRBEAU, *Dans le ciel,* cit., p.84.
[246] *Ibidem,* p.120.

> […] il n'avait point l'âme assez forte, pour porter le poids de ce ciel immense et lourd, où nulle route n'est tracée[247].

I veri geni, i creatori autentici hanno un temperamento talmente forte che permette loro di misurarsi con il loro ideale. I personaggi di Mirbeau sono invece spiriti poco dotati, ai quali anche lo stesso romanziere si ascrive, incapaci di elevarsi e obbligati, loro malgrado, ad ammirare e tradurre la bellezza della vita. Questi sedicenti artisti si bloccano perplessi davanti ad un mondo troppo grande per i loro occhi, troppo forte per il loro spirito. Lo scarto tra la ricchezza dell'universo e le possibilità umane di trasporla creano sofferenza e ostacolano l'espressione artistica. Georges e Lucien dubitano dell'utilià dell'arte:

> […] l'art n'est peut-être qu'une duperie, une imbécile mystification [...][248].

Il suicidio del pittore e il suo corpo esanime in mezzo alle sue tele incompiute è una risposta significativa. La morte aleggia durante tutta la narrazione, è un'esperienza fondamentale per andare oltre i limiti dell'umano, ma è anche la metafora della sterilità artistica dei due protagonisti:

> - Figure-toi, m'écrivait-il, que ce matin, j'ai fait une découverte importante. En passant mon pantalon, j'ai découvert que l'envers de l'étoffe était bien plus beau que l'endroit. Il en est ainsi pour tout, non seulement dans le domaine matériel, mais surtout dans le domaine moral! Pénètre-toi bien de ce fait. Il ne faut espérer connaître la vérité et la beauté que par l'envers des choses. Aussi l'envers de la vie, c'est la mort. Je voudrais mourir, pour connaître enfin la vérité et la beauté de la vie! Et le lendemain, il m'écrivait encore :

[247] *Ibidem.*
[248] *Ibidem*, p.109.

- Décidément, je me suis trompé. J'ai eu souvent l'orgueil de croire que j'étais, que je pouvais devenir un artiste. J'étais fou. Je ne suis rien, rien qu'un inutile semeur de graines mortes. Rien ne germe, rien jamais ne germera des semences que je suis las, las et dégoûté d'avoir jetées dans le vent, comme le triste et infécond Onan. On dirait qu'il suffise que ma main les touche, ces semences d'art et de vie, pour en pourrir le germe! Oh! ce sentiment de l'impuissance, ce pouvoir maudit de la mort! Il me poursuit presque dans mon sommeil[249]!

Ugualmente, i temi degli effetti disastrosi dell'educazione, che invadono il romanzo mirbelliano, delle ripercussioni nefaste di un'infanzia desolante sull'intera esistenza di un individuo, delle conseguenze deprecabili di una società che calpesta e sopprime le capacità artistiche ed emozionali degli uomini, fanno, della disperazione dell'artista, una metafora eloquente dell'eterno *néant*. La condizione del creatore è qui evocata come simbolo della derisoria vanità di ogni sforzo umano. In Mirbeau l'artista di genio è un uomo che disturba, un individuo finanche pericoloso:

Un artiste, ou un assassin, c'est à peu près la même chose [...][250].

La singolarità del percorso pittorico intrapreso da Lucien, in rapporto a quello di Claude Lantier, avvalora l'idea di Mirbeau secondo la quale, nella concezione estetica, si mescolano valori di giustizia e di verità. Gli eventi sono meno definiti cronologicamente, ma la *chute* si realizza in maniera più nitida, la follia si concretizza nella rappresentazione di una donna, irruzione strana e misteriosa di tipo figurativo che, in entrambi i romanzi, sembra costituire l'acme

[249] *Ibidem*, pp. 120-121.
[250] *Ibidem*, p.83.

del delirio artistico, simbolo dell'inaccessibile, vettore per eccellenza dello squilibrio mentale. Le emozioni non sono al di fuori della contemplazione della natura, anzi sono una condizione necessaria, malgrado l'angosciosa sofferenza che esse provocano nell'animo dell'uomo sensibile, poiché gli permettono di accedere alla bellezza profonda dell'universo. Ma l'esistenza non può fondarsi solo sull'arte così come afferma Lucien:

> Qu'importe à la si misérable humanité que je peigne des peupliers, en rouge, en jaune, en bleu ou en vert, et que je distribue tranquillement des violets et des orangés, pour simuler l'eau d'un fleuve, et l'impondérable éther d'un ciel, alors que, dans la vie, à chaque pas, on se heurte à de monstrueuses iniquités, à d'inacceptables douleurs. Est-ce avec mon pinceau que je les détruirai, est-ce avec mon couteau que je les guérirai![251]

Mirbeau è un autore molto attento alla presenza del pubblico e alla sua opinione. Tuttavia, la sua incessante ricerca dell'Ideale, lo porta a dubitare costantemente della qualità stessa delle proprie produzioni letterarie. C'è una certa incoerenza tra il desiderio di essere letto, la volontà di esprimere le proprie convinzioni e la scelta delle tecniche narrative. Rompendo con la continuità del racconto, mettendo in discussione la nozione stessa di intrigo egli lancia quasi una sfida al lettore, avvezzo allo stile dei racconti del XIX secolo.

Nei suoi scritti, da *Dans le ciel*, testimonianza forte e commovente, in avanti, la critica e la denuncia di tutte le tare, presenti nei suoi simili, ricoprirà un ruolo di fondamentale importanza. Egli continuerà a scrivere esprimendo tutta la

[251] *Ibidem*, p. 109.

sua repulsione per la forma romanesca cercando di comporre dei «[…] livres d'idées pures et des sensations, sans le cadre du roman»[252].

3.6.2 La svolta de *La 628-E8*

L'ideale estetico e l'esigenza artistica vanno via via ad affievolirsi per lasciare spazio al messaggio concettuale e al fervore polemico. Ciò che impedisce all'artista di raggiungere il livello di adeguatezza agognato è l'estrema volubilità della vita: egli non riesce a penetrare il mistero della natura e, malgrado capisca che la chiarezza non è un valore dell'arte e che bisogna essere umili nei riguardi della vita, prova un profondo sentimento di frustrazione. Questo dramma continuo e costante, che viene fuori dalla tragica consapevolezza di voler dire e di non riuscire mai ad esprimersi appieno, viene manifestato dai suoi personaggi. La soluzione avverrà con *La 628-E8*, titolo che indica il numero di immatricolazione dell'automobile, una *Charron* trenta cavalli, a bordo della quale egli attraversa, nel 1905 il Belgio, L'Olanda e la Germania, che altro non è che un inno al dinamismo della vita e dell'arte. La percezione del mondo si trasforma grazie alla velocità e al movimento e l'universo diventa la rappresentazione dell'automobilista-narratore. I dipinti «[...] mettent de la mort sur les murs […] avec la fixité de leurs ciels, de leurs arbres, de leurs eaux, de leurs figures »[253], la natura che essi vogliono riprodurre non è mai del tutto immobile e statica: la

[252]Lettre de Mirbeau à Claude Monet, settembre 1891, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* cit., p.447.
[253] O. MIRBEAU, *La 628- E8,*[Paris, Fasquelle, 1907], Édition 10/18, Paris, Série Fins de siècles, 1977, p. 288.

velocità del movimento dell'autovettura, al contrario, apre un mondo a lui del tutto sconosciuto, che sembra soddisfarlo perché offre una visone integrale del mondo, del quale l'artista, finalmente, si sente parte integrante. Il concetto di natura in sé è relativo all'animo che lo coglie, indissolubile dalla nozione di soggettività.

Ne *La 628-E8*, la *voiture* viene identificata all'arte per il piacere estetico e la funzione utilitaristica che essa apporta; Lucien, invece,constata che l'arte è solo una mistificazione:

> Oui, je souffre cruellement, à l'idée de plus en plus ancrée en moi que l'art n'est peut-être qu'une duperie, une imbécile mystification, et quelque chose de pire encore: une lâche et hypocrite désertion du devoir social[254]!

Le due opere si distinguono per lo spazio riservato alla pittura e per l'impiego di procedimenti inerenti le arti plastiche, soprattutto le tecniche dell'impressionismo letterario. Bisogna tuttavia prendere atto di una sorta di espressionismo 'avant la lettre' in *Dans le ciel*, individuabile, in particolare, nelle evocazioni dell'*atelier* di Lucien, nel quale gli oggetti assumono un aspetto fantasmagorico e allucinatorio, nell'animo terrificato dell'amico scrittore:

> Les objets s'y amplifiaient, sinistrement, s'exagéraient jusqu'à l'irréalité du cauchemar; les figures peintes, autour de moi, s'animaient d'une vie terrifiante, tendaient vers moi des regards surnaturels, des bouches vulvaires qu'un ricanement sanglant déchirait. Et les chevalets m'apportaient l'image d'atroces crucifiés[255].

[254] *Dans le ciel*, cit., p. 109.
[255] *Ibidem*, p.90.

La forma *décousue* e libera del racconto mirbelliano rappresenta il punto di forza dell'opera stessa, che dichiara così il suo intento di lasciarsi guidare unicamente dalla fantasia. La struttura *en abyme* è, inoltre, un procedimento che permette di introdurre e far coesistere più soggettività, rompendo con la classica linearità del racconto e facilitando l'introduzione della riflessione in due sensi: meditazione e specularità. Quest'ultima si manifesta nella personalità di Georges che è come posseduto da quella di Lucien e, a sua volta, il narratore anonimo è dominato dal racconto dello scrittore. Conseguenza della struttura stessa della narrazione è l'impossibilità di seguire la cronologia dei fatti riportati e quindi la mancanza stessa di un ordine prestabilito sulle successive visioni del mondo proposte. Le impressioni, derivanti dall'osservazione, non vengono restituite tali e quali ma giungono alterate, trasfigurate. Questo è quello che molti critici, scettici come Georges davanti alle tele di Lucien hanno chiamato *exagération* e ai quali il pittore risponde:

> Exagéré… mais l'art, imbécile, c'est une exagération… L'exagération, c'est une façon de sentir, de comprendre…C'est… c'est… chaque chose, chaque être… chaque ligne…tout ce que tu vois… contient un caractère latent, une beauté souvent invisible… Eh bien… l'art!… exagéré[256].

Solo gli uomini comuni non possono mai essere accusati di esagerare, poichè non sentono e non provano nulla. La trasfigurazione del reale, ad opera dello sguardo di un osservatore, in preda ad un'alterazione mentale, lega il

[256] *Ibidem*, p.88.

romanziere e il personaggio di Lucien a Vincent Van Gogh, artista geniale, scoperto da Mirbeau all'indomani della sua morte. Benchè Mirbeau interrompa bruscamente il racconto, quasi guardandosi bene dal concluderlo, il che incita a cercare nell'annientamento della coscienza il doloroso rimedio alla vita, *Dans le ciel* può essere visto come la chiave per accettare coraggiosamente i propri limiti e al tempo stesso le responsabilità sociali, proprio perché la ricerca dell'assoluto è una follia che condanna l'artista a voltare le spalle alla natura andando incontro alla disperazione e alla morte. L'*engagement*, l'impegno sociale per la difesa dei più deboli permette a Mirbeau di emergere dalla crisi e di superarla. Paradossalmente, rinunciando all'assoluto, indispensabile ad ogni artista che si reputa tale, rifiutando di essere vittima delle illusioni e dei miti veicolati dall'ideologia borghese e dai propri ideali, Mirbeau trova la sua strada per manifestare ed esprimere le esigenze dell'animo umano.

Il romanzo è dunque solo apparentemente incompiuto, malgrado il destino di Lucien sia già stato deciso. Il testo si costruisce sul nulla, così come tutta la letteratura di fine secolo, ossessionata dal *Rien* che simboleggia l'impotenza e la sterilità artistiche: silenzio e sparizione si impongono nell'opera e l'estetica impressionistica diventa il vettore privilegiato di tale filosofia. Tuttavia nulla conosciamo a proposito della sorte di George o del primo narratore dopo aver letto il manoscritto dell'amico. Mirbeau si ferma deliberatamente alla scena nella quale il cadavere del pittore si svela agli occhi di Georges, come se non ci fosse più nulla da dire o al contrario come se ognuno potesse continuare il racconto a proprio piacimento.

3.7 La tentazione del silenzio

I romanzieri del XIX secolo sostengono l'idea che la realtà oggettiva ed intellegibile possa essere espressa attraverso le parole, dunque, che il linguaggio abbia la capacità di restituire la ricchezza dell'esperienza umana e la bellezza della natura. Il romanzo di Balzac presuppone che il racconto degli eventi sia organizzato, composto ed articolato in funzione dei propositi del narratore. Pertanto, tutto ciò che viene presentato ha un ruolo prestabilito sin dall'inizio: tutto è chiaro e semplice e ogni cosa reca un senso preciso. Il modello balzacchiano pretende di inglobare nella finzione romanzesca tutto lo scibile umano, filosofia, arte, medicina etc.. La *fin-de-siècle* viceversa, in particolar modo a partire da Flaubert, svela la tendenza a svuotare il testo: la letteratura di questo periodo è impregnata dall'ossessione del *vide*, il *Rien* impera e diviene una meta da raggiungere, una tentazione forte alla quale neanche Mirbeau riesce a sfuggire. Il cielo di Mirbeau è così simbolo della tela vergine, ma anche dell'inesprimibile, dell'inaccessibile e dell'indifferenza della Natura, l'assurdità del mondo che fa di Mirbeau un pre-camusiano. "Le livre sur le rien"[257] si fonda sull'assenza stessa del libro, che si materializza attraverso l'astensione e la rinuncia alla scrittura: si scrive pur essendo attratti dal silenzio e dall'abbandono, tratti che determinano via via la struttura stessa del romanzo. Il proposito di cancellare l'oggetto del testo – *écrire sur le rien* – non è altro che una sorta di regressione dalla creazione alla totale sterilità artistica che, paradossalmente, viene presentata come una

[257] M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, «Les romans d'Octave Mirbeau : "Des livres où il n'y aurait rien!… Oui, mais est-ce possible?" », *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 2, Angers, 1995, pp.47-60.

evoluzione: la rinuncia, in altre parole, derivante da un'accorta e rigorosa presa di coscienza dell'artista, consapevole della sua inadeguatezza di spingersi fino all'ideale ambito, viene evocata come modello letterario. L'opera si articola sul vuoto, prima denunciato come debolezza, apatia e poi rivendicato come espressione superiore, ambizione, principio di un'autentica opera d'arte. Il sentimento di impotenza e sterilità artistiche, il timore di non trovare le parole giuste, accompagneranno lo scrittore fino alla fine della sua carriera letteraria e avranno una decisiva influenza su tutti i suoi scritti, nei quali metterà in scena personaggi di artisti *ratés,* incompresi e ai margini della collettività.

Una volta ricevuto da Georges il manoscritto delle sue miserie d'infanzia e la sua visione del *ciel,* il narratore anonimo perde la parola e a lui si sostituisce del tutto il documento che gli sopravvivrà. Non riuscendo ad immortalare sulla tela le sue visioni Lucien ne traccerà i contorni nel vuoto dello spazio:

> Et la figure plissée de grimaces… il traçait dans l'air, avec son doigt, d'idéales figures… Je cherche ça… Saisis-tu?…[258]

La sostituzione volontaria della parola con il silenzio, della creazione con il nulla è una delle intuizioni più geniali della fine del XIX secolo. L'idea di Decadentismo è, per l'appunto, l'intuizione della riluttanza dell'arte a qualunque forma di incarnazione: un'opera d'arte in quanto tale deve rimanere incompiuta:

> L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés. [...] Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-

[258] O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.86.

à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poëme tu, aux blancs[259].

In altre parole, il silenzio si impone affinché l'arte pura possa manifestarsi in ogni sua forma. Mirbeau sembra apparentemente essere lontano da questo genere di preoccupazione. Il suo impegno e la denuncia alle istituzioni sociali sembrano formalmente incompatibili con la vocazione degli esteti e la loro concezione dell'opera d'arte autentica. Il silenzio, presente inizialmente solo come tematica, diventerà nelle sue ultime opere una forma espressiva superiore. Il linguaggio per Mirbeau infatti non è altro «[…] qu'une plate, mensongère et absurde contrefaçon de la vie »[260], come confida all'amico pittore Claude Monet. Egli ha una tale consapevolezza dell'abisso profondo che separa la ricchezza del mondo dalla modestia del mezzo linguistico, di cui egli dispone, che si sente continuamente assillato da un sentimento lacerante di impotenza ed è costantemente tentato dal mutismo. Il silenzio del personaggio è, per l'autore di *Dans le ciel,* alla base stessa del discorso, esso può essere rivelatore di diffidenza, pericolo o perdita e il più delle volte è espressione del *tempérament* di un artista. Il gesto creatore, infatti, permette di accedere al piano metafisico, che ingloba il non-detto, l'indicibile e l'attrazione per la morte. Nella produzione mirbelliana, incomunicabilità, creatività e lutto intrattengono una relazione triangolare, secondo la quale l'artista trasforma il suo silenzio in prolissità artistica. La bellezza estetica è sempre una bellezza silenziosa, davanti alla quale il linguaggio non può far altro che abdicare.

[259] S. MALLARMÉ, « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 366-367.
[260] Lettre de Mirbeau à Claude Monet, cit., p. 340.

Il racconto *La Mort de Balzac,* facente parte del progetto de *La 628-E8*, si presenta come la sintesi perfetta della poetica mirbelliana. Il personaggio di Balzac viene riproposto in chiave moderna, ma allo stesso tempo ridicolizzato, attraverso la messa in scena non dello scrittore in quanto tale, ma piuttosto della sua vita sessuale e delle sue *déboires* in materia. La macabra descrizione della graduale decomposizione del romanziere realista, delineata conformemente allo stile di fine secolo, può essere interpretata come il naturale disfacimento a cui sta andando incontro la pratica letteraria tradizionale, e, di conseguenza, la necessità di demolizione del romanzo; in altre parole la scrittura, all'opposto del silenzio, rivela qui la mancanza e lo svuotamento del genio creativo. In antitesi a quest'ultima dichiarazione, essa può rivelarsi come metafora della creazione che non si arresta neanche davanti alla morte. Bisogna leggervi, dunque, non la condanna di Balzac, ma la disapprovazione di un modello poetico che egli ha incarnato nel XIX secolo e che non corrisponde più alle forme odierne, perché non conforme ai bisogni dell'uomo moderno. Il racconto appare dunque come un manifesto contro la letteratura e le arti contemporanee.

Il progetto poetico mirbelliano esige l'abbandono delle forme *autophages*[261] e il ritorno a una letteratura pregna di verità che faccia dell'elemento reale il suo punto di forza. La fine del XIX secolo, nella quale si inscrivono le prime opere del romanziere, porta il lutto di Dio e degli dei che hanno colmato precedentemente l'aspirazione all'assoluto. Sarà allora il progresso scientifico, sotto forma di impegno politico, illustrato dagli intellettuali che sposano la causa di Dreyfus, o sotto forma di vocazione artistica, a sostituire in un

[261] Cfr. M.-F, MELMOUX-MONTAUBIN, « Mort de Balzac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 267-280.

certo senso, il ruolo lasciato vacante dalla figura di Dio. Il genere romanzesco diventa l'eco di tale carenza in quei personaggi la cui ricerca spirituale, spesso priva di supporto, sembra girare a vuoto. Un sentimento di incompletezza che, in Mirbeau, si accentua, dato il bisogno di liberarsi dalle credenze religiose. Sull'opera di Mirbeau regna la morte e la dimensione dell'assenza. La ricerca dell'assoluto è quasi sempre mortifera perché è al di sopra del potere dell'uomo: il lessico associato al cielo è lussuoso e ricercato, fonte di immaginazione infinita, ma anche abisso, nel quale l'uomo scopre il suo nulla. Nel mondo, come nell'opera di Mirbeau, regna "la loi du meurtre" dove l'assassino è Dio e l'esistenza arreca solo sofferenza e dolore. In altre parole, l'impossibilità di realizzare le proprie ambizioni instilla desideri di morte liberatrice: il suicidio è un atto razionale a seguito di una presa di coscienza lucida della propria condizione. Rinunciare alla vita è un gesto simbolico, quasi come se la natura debba fare del cadavere un'opera d'arte.

La scrittura è una terapia dalle virtù catartiche, una consolazione estetica alla miseria della vita quotidiana. Trasfigurate dalla magia del verbo, le parole rappresentano un rimedio ai mali dell'esistenza. Lo scrittore deve inevitabilmente confrontarsi con il problema dell'inadeguatezza dello strumento a sua disposizione. La *fiction* di Mirbeau è concepita come una *Nothing machine* [262] che, liberatasi dall'estetica conservatrice, crea una nuova forma di scrittura frammentaria e dinamica rivolta al futuro. Robert Ziegler ha annoverato i quattro capisaldi della produzione letteraria di Mirbeau - *Dans le ciel*, *Le Jardin des Supplices*, *Un gentilhomme* e *Journal d'une femme de chambre* - che

[262] R. ZIEGLER**,** *The Nothing Machine: the fiction of Octave Mirbeau*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

rappresentano un momento di transizione verso la *machine à rien*, sotto il termine ambivalente di *matrice,* attraverso il quale emerge l'idea dell'espressione artistica come ideale impossibile. L'arte è incapace di carpire la perfezione del mondo cosicché la scrittura diviene un «[...] instrument symbolique à torture qui ne produit rien que de l'énergie violente pour une œuvre qui ne sera jamais finie»[263]. L'impressionismo diventa il vettore privilegiato dell'estetica del nulla. *Dans le ciel,* infatti, propone una lettura dell'impressionismo come ambizione di rappresentare l'invisibile. L'uso dei colori, non quelli codificati dalla tradizione, ma il colore percepito, vero, reale, particolarmente apprezzato dall'autore, si coniuga con l'estetica del bianco e del vuoto. La tela, lacerata dal pugno di Lucien, appare come la sola risposta coerente all'ideale dell'artista deluso e frustrato dal sentimento di *manque* che lo tormenta. La decomposizione del testo risponde alla precisa volontà di esprimere il sentimento di mistero e coltivare il nulla per riunirsi con il tutto, con la vita stessa. Il solo romanzo capace di dar vita all'arte è quello che si annulla, paradossalmente e, solo formalmente, inconciliabile con le esigenze della creazione.

L'incompiutezza è l'espressione più radicale dell'ambizione decadente del *Rien,* che si manifesta soprattutto nell'anonimato di un manoscritto caduto per caso tra le mani di un narratore, anch'esso inconsistente, che lo restituisce al pubblico, un novelliere che non vuol rivelare la propria identità, per accentuare lo scarto tra il testo e la letteratura.

Dans le ciel è un 'roman de l'échec', metaforicamente espresso nell'immagine della ragazzina muta che accompagna un cieco[264], rappresentazione

[263] *Ibidem*, p. 131.

[264] « Souvent, ici, passe un très vieux pauvre, qui mendie, un très vieux pauvre, à peu près aveugle, conduit par sa petite-fille, qui est muette! Et c'est effrayant d'infini, le regard de cette muette! On

simbolica dello scrittore fallito che tenta di narrare invano la rovina del pittore. Se la scrittura rappresenta il mezzo indispensabile attraverso il quale lo scrittore può esprimere e condividere la sua disperazione, essa rischia d'altro canto di essere una pratica illusoria come l'arte, le scienze, la filosofia o la politica. Le parole, inoltre, consumate dall'uso, divengono prive di valore e non più atte ad esprimere evocare la complessità del reale. Allora, lo scrittore deve ricercare dei termini più puri, più rari che evochino immagini, riproducano sonorità musicali per non incorrere nel rischio di mutilare sporcare la natura.

Le tecniche di scrittura, utilizzate dal romanziere, mirano alla rappresentazione della realtà come un flusso discontinuo di impressioni: le descrizioni impressioniste rendono l'immagine del mondo, così come appresa dal personaggio, in funzione del momento, della prospettiva e della luce o luminosità; i puntini di sospensione, peculiarità dello stile mirbelliano, se da un lato provvedono a stabilire una sorta di complicità con il lettore, dall'altro testimoniano la discontinuità del reale, suggerendo il mistero, il silenzio, l'inconoscibile e contribuendo a « […] poétiser le réel, en le diluant dans le silence»[265]. La punteggiatura è un elemento fondamentale per il romanziere: i puntini di sospensione rivelano l'assenza del discorso e l'impossibilità di tradurre a parole l'abbondanza della materia. Essi rappresentano quindi « […]une marque d'inachèvement»[266]. Rappresentando un'ellissi della narrazione, interpellano il lettore a colmare il vuoto provocato da tale segno, al fine di completare un testo lasciato in sospeso, ma, a livello stesso della diegesi, i personaggi sono confrontati

dirait que ce regard a tout vu, tout connu. Il est vaste comme un ciel et profond comme un abîme ». O.MIRBEAU, *Dans le ciel*, cit., p.120.

[265] J. DÜRRENMATT, « Ponctuation de Mirbeau », *Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Presses de l'université d'Angers, 1992, p.313.

[266] J. POPIN, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, 1998, p. 100.

con l'implicito del discorso, condotti a lasciare intendere, senza dire realmente. Il testo viene così investito dal *vide*, dal nulla e dal silenzio, sempre sul punto di interrompersi, ma al tempo stesso infinito, senza limiti, incapace di pervenire ad una fine. Nel caso dei dialoghi, i puntini di sospensione hanno un valore fortemente allusivo: i personaggi di Mirbeau, infatti, non dicono mai ciò che pensano, essi lasciano intendere più che dire, autocensurandosi. La punteggiatura ha lo scopo di far esplodere la frase, di trasmettere gli stati d'animo, ma anche di tradurre il movimento dell'occhio sulla tela, attraverso cui emerge progressivamente l'immagine dipinta.

L'*inachevé* diventa la forma preferita dei testi mirbelliani tardivi, *morceaux* imperfetti che bisognano di essere costantemente rielaborati e che, pertanto, restano in uno stato costante di creazione. Una parte della narrazione si presenta sotto forma epistolare, struttura che si adatta particolarmente per la sua discontinuità all'esposizione delle sensazioni e alla rappresentazione di quanto osservato. Rottura e mutilazione si ripetono a livello della narrazione e della scrittura: la «toile crevée» equivale all'occhio *crevé* di Lucien, alla sua mano, al collo del pavone strangolato e all'opera mutilata e incompiuta di Georges.

Mirbeau non si preoccupa minimamente di curare la struttura della narrazione, l'artificio della composizione snaturerebbe l'esperienza vissuta che il narratore vuole trascrivere più fedelmente possibile. Egli non vuole fare letteratura, ma vuole scrivere sulla vita:

> En écrivant, je ne me suis préoccupé ni d'art, ni de littérature, […] je me suis volontairement éloigné de tout ce qui pouvait ressembler à une oeuvre composée, combinée, écrite littérairement. J'ai

> voulu seulement évoquer une douleur telle quelle, sans arrangement ni drame[267].

Da qui il rifiuto di qualunque forma di determinismo, secondo il quale tutto è voluto e organizzato dal romanziere che diventa il sostituto di Dio.

Nel romanzo impressionistico di Mirbeau, il cielo è una rappresentazione topologica della mente dell'artista, lo spazio che brulica di idee incipienti, nubi vaporose che prendono forma e poi svaniscono che evidenziano il passaggio dalla concezione all'espressione, dalla visione alla creazione dell'oggetto che esso incarna. *Dans le ciel* mostra, infatti, che la bellezza intraducibile in un'immagine può essere essenzialmente identificata nel processo creativo stesso, nell'esaltazione del momento di ispirazione e nel vano sforzo dell'artista di dar forma alle sue visioni. Il potere espressivo dell'artista, schiacciato dall'enormità dello spettacolo che gli si apre di fronte, è, tuttavia, compensato dall'acutezza della sua osservazione e dalla consapevolezza della maestà indescrivibile del mondo. Georges è reso impotente dallo sguardo ipercritico e dall'ostilità di un padre che vede e disapprova, così come sostiene, nel suo studio, anche Gilbert Durand[268].

La scuola e la famiglia influenzano direttamente la sterilità dell'artista. Il padre di Georges costringe il figlio in un silenzio artistico mortificante, del quale ormai uomo ha la conferma definitiva quando, durante il suo soggiorno parigino, non riesce a concepire un'opera letteraria. L'aspirazione al cielo, all'ideale agognato risulta essere dunque un atto di insubordinazione, punito con il

[267] *Lettre de Mirbeau à Paul Bourget*, 21 novembre 1886, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. I*,* Lausanne, L'Age d'Homme, 2003.
[268] « Le surmoi est avant tout l'œil du Père », G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.170.

fallimento. Il padre rappresenta metonimicamente l'occhio del superego che giudica e osserva: la vera arte non imprigiona la bellezza nel tentativo di darle forma, ma traspone sulla tela la sua visione, così come lo scrittore trasforma in parole la ricchezza del creato. L'amputazione di Lucien non è una punizione a seguito di un fallimento, piuttosto è l'unico gesto capace di appagare l'impulso sacrilego di raggiungere il cielo, di imprigionare la bellezza in immagini volgari e forme profane. Morte e violenza sono quasi sempre associate alla pittura e alla sensibilità artistica, alla fertilità riproduttiva della natura e altresì al desiderio di creare. La violenza diviene per Mirbeau uno strumento in grado di sconvolgere una società oppressiva e vessatoria e di ricondurla allo stato di natura, nel quale non esiste capacità di espressione. L'opera del romanziere è una forma di creazione, alimentata dalla volontà di distruzione, una scrittura che condanna impetuosamente una società che aspira alla staticità e all'immobilità, mentre l'arte necessita di movimento e cambiamento continuo, nel quale regna il caos e il disordine, che rendono impossibile la scrittura stessa. La ricerca dell'assoluto è spesso mortale perché è al di sopra del potere dell'uomo. L'impotenza nel realizzare l'Ideale sognato infonde all'artista un profondo desiderio di morte: il suicidio è una presa di coscienza lucida, un atto razionale che afferma la sua libertà, nonché il coronamento di un percorso fuori dalle norme sociali.

CONCLUSIONE

I romanzieri del XIX secolo mettono sempre più frequentemente in scena *l'homme de lettres* e il critico, offrendo una visione ideale di tale rapporto ed eliminando qualunque traccia di competizione tra arte e letteratura, trasposta, invece, sulla relazione tra arte e giornalismo. In un periodo storico nel quale non vi è più posto per la fede né per la trascendenza, in generale, l'artista, che non sa più con chi battersi, si trova a dover far fronte con i propri limiti.

La letteratura appare come l'unica pratica che porta in sé la perfezione e garantisce la compiutezza. In realtà, la sopravvivenza dello scrittore contro il sacrificio del pittore, rivela la resa della letteratura. Il pittore, infatti, scontrandosi inesorabilmente con l'insufficienza della realizzazione, riesce a fare l'esperienza dell'assoluto; al contrario, la compiutezza letteraria mette a nudo le proprie manchevolezze: la riuscita scrittoria, pur sempre mediocre e insignificante, è sì accessibile, ma solo per raccontare la straordinaria avventura del pittore.

L'incarnazione pittorica, ovvero l'animazione di un soggetto pittorico, prima possibile grazie all'intervento diabolico, nella seconda metà del XIX secolo, fase caratterizzata dall'assenza di Dio, non è più realizzabile. L'artista rivendica il ruolo assoluto di creatore, ma si trova a misurarsi con i limiti della sua condizione umana nella rappresentazione dell'assoluto. Il genio non ha più motivo d'essere, in questa fase storica, e, alla follia, che simboleggia, fin qui, l'estro creativo, si sostituisce l'impotenza e l'improduttività. Lo scrittore, viceversa, si nutre del fallimento del pittore e mette in guardia dai rischi di un'arte che si

spinge oltre i limiti concessi, in cui i due piani, reale ed immaginario, si sovrappongono. Ammettendo un'insufficienza strutturale della scrittura, i letterati ricorrono ad altre forme espressive e ad altre pratiche artistiche in grado di fornire un modello alla letteratura. Nella seconda metà del XIX secolo, l'ideologia totalizzante del Realismo e, in misura maggiore, del Naturalismo, per cui il romanzo rappresenta l'unica forma estetica in grado di appropriarsi di qualunque tipo di linguaggio, entra in crisi: la pittura possiede un'immediatezza ed una totalità di comunicazione inaccessibile alle altre arti.

L'opera di Octave Mirbeau si colloca sulla scia del 'roman du peintre', ma essa trascende la tradizione, poiché rappresenta un punto di non ritorno di un modello iniziato con Balzac. Il fallimento del pittore finirà col contaminare la pratica letteraria e la struttura stessa del romanzo, che si interrompe bruscamente sulla scena del suicidio del personaggio di pittore. Mirbeau non prende le distanze dalle lotte ideologiche degli artisti, a profitto della propria attività, così come Zola, anzi, egli assimila l'attività pittorica al punto tale da rendere Georges, il testimone, sterile artisticamente.

Il testo incompiuto colloca il lettore in una ricerca che può condurlo ovunque o da nessuna parte; l'interpretazione risulta essere indefinita, illimitata o prendere una direzione precisa. Octave Mirbeau è cosciente del fatto che il romanziere, che si identifica con la chiarezza della propria composizione, si indebolisce e si immobilizza: l'impegno ed il sacrificio impiegati per il compimento di un'opera letteraria sono vani. Nei suoi ultimi componimenti narrativi egli annuncia la morte del romanzo: al posto di un unico individuo che parla da solo, troviamo una moltitudine di voci, di *moi* che si esprimono e si

moltiplicano. Ogni cosa nei suoi testi contribuisce a sovvertire le aspettative di coloro i quali vedono nella lettura di un testo una interpretazione globale ed un'opinione univoca. In realtà, il romanziere osteggia intensamente il genere romanzesco, così come codificato dalla tradizione, che si propone di chiarire i misteri della natura dell'uomo, propinando una visione ingannevole del mondo, in nome della ricerca scientifica. Le narrazioni *inachevées* lasciano il lettore perplesso, poiché portano i segni di una morte prematura o di una mancanza di ispirazione. In realtà, nel caso di Octave Mirbeau, l'*inachèvement* è il frutto di un progetto coscienziosamente stabilito dal romanziere: l'incompiutezza permette al lettore di inventare la fine dell'opera, ma di mostrare, altresì, le manchevolezze di un genere che non è in grado di abbracciare la totalità dell'esperienza umana, talmente complessa e multiforme.

Nel XX secolo, la figura del critico-scrittore, così come nota nel XIX secolo, cambia faccia, a profitto di una sorta di specializzazione: ciò non vuol dire che i romanzieri rinuncino alla pittura, lasciandola esclusivamente agli storici dell'arte o ai critici, bensì, essi continuano il dialogo seguendo nuove modalità. 'Le roman du peintre' si afferma come discorso autonomo che amalgama finzione e realtà: i personaggi delle narrazioni, artisti realmente esistiti, si ritrovano interamente assorbiti nell'universo fittizio dello scrittore. Il narratore tenta, così, di accedere all'esperienza pittorica attraverso un'autobiografia *deguisée*, nella quale ricorre ad uno sdoppiamento del *moi*, in un personaggio artista e in un altro di scrittore, nel quale la follia del primo serve ad esorcizzare la pratica artistica e le paure inconsce del secondo. Nel XX secolo, dunque, la pittura serve ad

esplorare l'interiorità del narratore: scrivendo sulla vita di un altro, l'autore tenta di comprendere qualcosa di se stesso, adottando un altro punto di vista.

Mirbeau rifiuta di mutilare, castrare la ricchezza e la diversità del mondo, sottomettendole alla scienza. La scrittura è per lui una terapia, grazie alla quale ha potuto riconquistare il contatto con gli uomini e recuperare il controllo della sua esistenza, ritrovando se stesso. Il suo romanzo è, dunque, solo apparentemente incompiuto, il testo si costruisce intenzionalmente sul nulla, così come tutta la letteratura di fine secolo, che simboleggia l'impotenza e la sterilità artistiche. L'opera si articola sul vuoto, prima denunciato come debolezza, apatia e poi rivendicato come espressione superiore, ambizione, principio di un'autentica opera d'arte, modello letterario per eccellenza.

BIBLIOGRAFIA

I. OPERE LETTERARIE CONSULTATE

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1831], in *La Comédie humaine*, « Bibliothèque. de la Pléiade », t. IX, Paris, Gallimard, 1950.

BALZAC Honoré de, *Une fille d'Ève* [1838], in *La Comédie humaine*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, Paris, Gallimard, 1981.

BALZAC Honoré de, *Pierre Grassou* [1839] in *La Comédie humaine* X, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, Paris, Gallimard, 1979.

BALZAC Honoré de, *Avant-propos* de la *Comédie Humaine* [1842], « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, Paris, Gallimard, 1950.

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni,* Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres récits sur l'art,* Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 1997.

BAUDELAIRE Charles, « Les Phares », in *Les Fleurs du Mal*, [1861], Paris, Gallimard, 1996.

FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale,* Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Hachette, 1972.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

GAUTIER Théophile, *La toison d'Or, Fortunio et autres nouvelles*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Romantiques », 1977.

GONCOURT Jules & Edmond, *Manette Salomon,* Paris, Lacroix et Verboeckhoven & C. Editeurs, 1868.

GONCOURT Jules & Edmond, *Manette Salomon*, préface de Michel CROUZET Michel, édition établie et annotée par CHAMPEAU Stéphanie avec le concours de GOETZ Adrien, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1996.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours* [1884], Paris, La Bonne Compagnie, 1924.

LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas. Astarté* [1901], Paris, Editions du Boucher, 2002.

MAUPASSANT Guy de, « Le modèle » [1883], in *Le Rosier de Madame Husson,* Paris, Quantin, 1888.

MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1889.

ROUSSEAU Jean Jacques, *Pygmalion,* in *Œuvres Complètes,* t. X, Paris, Garnery, 1823.

ZOLA Émile, *L'Œuvre,* Paris, Charpentier G. et C. Editeurs, 1886.

II. I *SALONS* E I PRECURSORI DELLA CRITICA D'ARTE

BALZAC Honoré de, «Des artistes», *La Silhouette* [1830], ripreso successivamente in *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, pp. 12-19.

BAUDELAIRE Charles, *Écrits esthétiques* [1863], Paris, éd. Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1986.

BAUDELAIRE Charles, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *Critique d'art*, Paris, Gallimard-Folio, 1988.

BAUDELAIRE Charles, «Salon de 1846», in *Curiosités Esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990.

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 e 29 novembre e 3 dicembre 1863.

DELACROIX Eugène, *Journal 1822 - 1863*, vol.I, Paris, éd. Plon, 1960.

DELVAU Alfred, *Henry Murger et la bohème*, Paris, Librairie de Mme Bachelin-Deflorenne, 1866.

DIDEROT Denis, « Salon de 1763 », in *Salon* vol.I, Oxford, éd. Jean Seznec et Jen Aldhémar, The Clarendon Press, 1957-1967.

DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.

DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Buisson 1795.

DIDEROT Denis, *Œuvres Esthétiques,* Paris, édition Classiques Garnier, 1994.

DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855, Peinture. Sculpture*, Paris, 1855.

GERMAIN Alphonse, « Ceux de l'Ecole », *Entretiens politiques et littéraires,* t.I, n.19, octobre 1891.

GONCOURT Edmond, *Journal, Memoires de la vie littéraire,* [4 mai 1890], texte intégral établi et annoté par RICATTE R., LAFFONT R., coll. «Bouquins», t.III, 7 Septembre 1895.

LOMBROSO Cesare, *Genio e follia* [1864], Milano, Hoepli, 1877, (trad. francese *L'Homme de génie,* Paris, F.Alcan, 1889).

PEISSE Louis, « Salon de 1831 », *Le National*, 30 Mai 1831.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, [opera postuma] Paris, Garnier frères, libraires éd., 1865.

REGNIER Henri de, *Journal*, Paris, B.N.F., août 1889-mars 1892.

SINCÈRE Jacques, « Le Salon », *L'Art Moderne*, mai 1883.

VALETTE Alfred, « Intuitivisme er réalisme », *Mercure de France*, n.4, aprile 1890.

ZOLA Émile, *Mes haines,* Paris, éd Charpentier, 1879.

ZOLA Émile, « Le Naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880, in *Mon Salon-Manet*, Garnier, Flammarion, 1970.

ZOLA Émile, *Journal*, t. II, 2 août 1885.

ZOLA Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.

III. SULLA RELAZIONE TESTO/IMMAGINE

A.A. V.V., *Grand Larousse en cinq volumes*, Paris, Librairie Larousse, 1987.

A.A. V.V., *Écrire la peinture,* textes réunis et présentés par Philippe DELAVEAU (colloque de Londres, 1987), Paris, Éditions universitaires, avril 1991.

A.A. V.V., *Dictionnaire thématique du roman de moeurs en France (1850-1914)*, par Philippe HAMON, Alexandrine VIBOUD, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003.

A.A. V.V., *Écrire la peinture — entre XVIIIe et XIXe siècles,* études réunies et présentés par Pascale Auraix-Jonchière (colloque de Clermont-Ferrand, 2001), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari Laterza, 1980.

ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, [1938], réed., Paris, Gallimard, 1997.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Point/Essais», 1976.

BARTHES Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Point/Essais», 1982.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2004.

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, [1867] Paris, ENSBA, 2000.

BOUILLON Jean-Paul, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-dicembre 1980, pp. 880-899.

BOURDIEU Pierre, *Artistic relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, edited by Peter Collier and Robert Lethbridge, New Haven-London, Yale University Press, 1994.

BOWIE Theodore Robert, «The painter in French fiction, a critical essay*», Studies of the romance languages and literature*, n. 15, University of North Carolina, Edition Chapel Hill, 1950.

CABANNE Pierre, *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIe à nos jours : destins croisés*, Paris, Ed. de l'amateur, 2002.

COURTHION Pierre, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis,* Genève, Pierre Cailler Editeur, 1941.

DES FORÊTS Louis-Réné, *Voies et Détours de la fiction*, Paris, Fata Morgana, 1985.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Idées », 1963.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté,* in *Essai de psychanalise appliquée,* n.243, Paris, Gallimard, coll. «Idées », 1971.

FRIDE-CARRASSAT Patricia, **MARCADÉ Isabelle**, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », 1999.

GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1989.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GRIMAL Pierre, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.

HAMON Philippe, *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula Littérature, 1991.

HAMON Philippe, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, éd. José Corti, 2001.

HAUTECŒUR Louis, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle* [1942], Paris, A. Colin, 1963.

HEWLETT KOELB Janice, *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, New York & Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2006.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, extraits réunis et présentés par J.Bialostocka et R. Klein, Paris, Hermann, 1964.

LETHÈVE Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle,* Paris, Hachette, 1968.

LICHTENSTEIN Jacqueline*, La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

MOURIER-CASILE Pascaline, **MONCOND'HUI Dominique**, Introduction aux Actes du colloque, *L'Image génératrice de textes de fiction*, Université de Poitiers, éd. La Licorne, 1996, pp. 4-8.

NEWTON Joy, «The Atelier Novel: Painters as Fictions», *Impressions of French Modernity: Art and literature in France 1850-1900*, Manchester, ed. by Richard Hobbs, Manchester University Press, 1998.

OSTERMAN BOROWITZ Helen, *The impact of art on French literature : from de Scudéry to Proust*, USA, Associated University Press, 1985.

PILO Mario, *La Psychologie du beau et de l'art*, Paris, F.Alcan, 1895.

REWALD John, *Histoire de l'impressionnisme* (4e éd., New York, 1973), trad. fr. ALBIN Michel, 1955, rééd. 1965 et 1986.

VINCI Leonardo da, *Traité de la peinture*, [trad. et pres. da A. CHASTEL], Paris, Berger- Levrault, 1987.

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte,* Paris, CNRS éditions, 1994.

IV. CRITICA E LETTERATURA D'ARTE

A.A. V.V., *Objets inachevés de l'écriture, (*sous la direction de Dominique Budor et Denis Ferraris)*,* Actes du colloque tenu à l'université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III le 22, 23, 24 Octobre 1998, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

CARASSUS Emilien, *Le Mythe du dandy*, Paris, A. Colin, coll. « U2 », 1971.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée,* Paris*,* Les Éditions de Minuit, 1985.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969

FRANTZ Pierre et **LAVEZZI Elisabeth**, *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle,* Paris, Honoré Champion éditeur, 1999.

JUNOD Philippe, « Critique d'art », in *Petit Larousse de la peinture*, vol.I, Paris, Larousse, 1979, pp. 405-440.

LEMAIRE Gérard-George, *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, éd. Henri Veyrier, 1986.

LORIN Claude*, L'inachevé*, Paris, B.Grosset, 1984.

LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symbolique en France de 1882 à 1906,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

MAVRAKIS Annie, *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie- Françoise, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2000.

MORTIER Roland, *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

PRUNGNAUD Joëlle, (textes réunis par), *La « littérature d'art » entre critique et création*, Villeneuve d'Ascq, Éd.du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2010.

RADER Daniel, *The journalists and the July revolution in France: The role of the political press in the overthrow of the Bourbon restoration 1827-1830,* The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.

RADIX Élise, *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIXe siècle*, Thèse de doctorat, Université Jean Moulin, Lyon III, L'Harmattan 2006.

RIOUT Denys, (textes réunis et présentés par) *Les écrivains devant l'impressionnisme,* Paris, Macula, 1989.

VENTURI Lionello, *History of Art Criticism*, E. P. Button and Co., New York, 1936, trad. française, Paris, Flammarion, 1969.

V. STUDI SU GAUTIER, BALZAC, ZOLA, GONCOURT

BONARD Olivier, *La peinture dans la création balzacienne,* Genève, éd. Librairie Droz-Genève, 1969.

BRADY Patrick, «*L'Œuvre» de Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef,* Genève, Librairie Droz, 1967.

CABANÈS Jean-Louis, (textes réunis par), *Les Frères Goncourt: Art et Écriture,* Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CANNONE Belinda, *L'Œuvre d'Émile Zola,* Paris, Gallimard, 2002.

CARAMASCHI Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt,* Paris, éd. A.G. Nizet, 1971.

CHAMPEAU Stéphanie, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870),* Paris, Honoré Champion éditeur, 2000.

CROUZET Michel, Préface de *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996.

EHRARD Antoinette, *Zola critique d'art*, in *La Critique artistique, un genre littéraire*, P.U.F., Joseph-Marc Baiblé éd, 1983.

FEYDEAU Ernest, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Paris, Plon, 1874.

GONCOURT Jules & Edmond, *L'art du XVIIIe siècle et autres textes sur l'art,* textes réunis et présenté par BOUILLON Jean-Paul, Paris, Hermann, 1967.

GONCOURT Jules & Edmond, *Arts et Artistes*, textes réunis, annotés et présentés par BOUILLON Jean-Paul, Collection savoir lettres, Paris, Hermann, 1997, (première édition 1967).

GUISE René et al., *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, E.N.S.A.D., 1985.

HEINICH Nathalie, « Le Chef-d'œuvre inconnu ou l'artiste investi », in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac,* sous la direction de Thierry Chabanne, Paris, ENSAD, 1985.

LAUBRIET Pierre, *Un catéchisme esthétique. Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac,* Paris, Didier, 1961.

PULEIO Maria Teresa, *Le Bal Masqué. Saggio sulla narrativa di Théophile Gautier*, Catania, C.U.E.C.M., 1988.

RICATTE Robert, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, A. Colin, 1953.

SCELFO Maria Luisa, *I miti impossibili. I sogni irrealizzabili di Gautier, Huysmans, Wilde,* Catania, C.U.E.C.M., 2006.

SITZIA Emilie, *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Thèse de doctorat, Pargas, Finland, Åbo Akademi University Press, 2004.

TROUSSON Raymond, *Balzac et La Comédie humaine,* in *Grand Dictionnaire universel de Pierre Larousse* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1996. Disponible sur : www.arllfb.be.

VOUILLOUX Bernard, *L'art des Goncourt: une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VI. SUL ROMANZO

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le Roman naturaliste,* Paris, Calmann Lévy, 1883.

RAIMOND Michel, *La crise du roman, des lendeimains du Naturalime aux années vingt*, Paris*,* Corti, 1966.

RAIMOND Michel, *Le roman,* Paris, A.Colin, 2002.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Points », 1967.

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

VII. ARTICOLI CRITICI

ARAMBASIN Nella, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de littérature comparée*, 2001/2, n.298, pp.304-309.

BAILBÉ Joseph-Marc, « Être artiste, hier et aujourd'hui »*, Romantisme*, n. 57, vol. 17, 1987, pp. 3-5.

BARON Anne-Marie, « Fondements métaphysiques de l'image balzacienne », L'Année balzacienne 2004/1, n. 5, pp. 21-38.

BORDERIE Régine, « Allégorie et portrait dans ″La Comédie Humaine″ »*, L'Année balzacienne,* 2004/1, n. 5, pp. 59-74.

BORREIL Jean, « L'enfermé », *Romantisme*, n. 66, vol. 19, 1989, pp. 87-105.

BOUILLON Jean-Paul, «Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n. 54, vol. 16, 1986, pp. 89-113.

BOUVEROT Danielle, « L''expression'' en peinture et en musique (1830-1850) », *Romantisme*, n 71, vol. 21, 1991, pp. 69-84.

BRIX Michel, «Frenhofer et les chefs-d'œuvres qui restent inconnus», *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, ed. Pascale Auraix-Jonchière, Presses Universitaires Blaise Pascale, 2003, pp. 241-252.

BUTOR Michel, « L'Atelier du peintre », *Improvisations sur Balzac* I, Paris, Editions de la Différence, 1998, pp.87-117.

CABANES Jean-Louis*,* « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de ''L'Art du XVIIIe siècle'' », *Romantisme*, n. 71, vol 21, 1991, pp. 85 – 92.

CHAMPEAU Stéphanie, «Les Goncourt et la passion de l'artiste», in *Les Frères Goncourt: Art et Écriture,* textes réunis par Jean-Louis CABANES, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 49-69.

CHASTEL André, «Le secret de l'atelier», *revue 48-14*, n.1, Paris, Musée d'Orsay, 1989, pp. 4-14.

COLLINI Patrizio, «Iconolâtrie et iconoclastie. ''Le Chef-d'œuvre inconnu'' et le romantisme allemand », *L'Année balzacienne,* 2004/1, N° 5, pp. 75-85.

DALANÇON Joël, « Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et un face-à-face », *Romantisme*, n. 66, vol. 19, 1989, pp. 61-74.

DALANÇON Joël, « Huysmans et Gustave Moreau ou l'illisibilité de la peinture », *Revue La Licorne*, n.23/2005.

DAUNAIS Isabelle, « La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans) », *Études françaises,* n.1, vol.33, 1997, pp.95-108.

DÉCULTOT Élisabeth, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing », *Les études philosophiques* 2/2003, n.65, pp.197-212.

DÉRUELLE Aude, « Poétique balzacienne du pastiche », *L'Année balzacienne* 2001/1, n° 2, pp. 113-139.

DE FELICI Roberta, «Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001/5, vol. 101, pp. 1399-1422.

DIAZ José-Luis, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme,* n.54, vol.16, 1986, pp.5-23.

DUCHET Claude, « L'artiste en question », *Romantisme,* n.54, vol.16, 1986, pp.3-4.

FARRANT Tim, « Balzac: du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne* 2004/1, n.5, pp. 113-135.

FERRAN Florence, «´Une Médecine dont rien ne saurait corriger l'amertume...´: portrait du critique d'art en charlatan dans les années 1780 », *Écrire la peinture,* textes réunis et présentés par Philippe DELAVEAU (colloque de Londres, 1987), Paris, Éditions universitaires, avril 1991, pp.39-54.

FLECNIAKOSKA Jean-Louis, « L'image dans le secret de l'atelier », *Revue des Sciences Sociales*, 2005, n.34, pp. 14-17.

FRANCASTEL Pierre, « La fin de l'Impressionnisme: esthétique et causalité », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 4, vol. 17, 1962, pp. 737-745.

FRØLICH Juliette, « Balzac, l'objet et les archives romantiques de la création », *L'année balzacienne*, 2000/1, n 1, pp. 145-157.

GAMBONI Dario, «Après le Régime du Sabre le régime de l'homme de Lettres: la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu.», in J.P. BOUILLON (présenté par), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont Ferrand, Mai 1987, pp. 205-220.

GAMBONI Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle », *Romantisme*, n. 71, vol. 21, 1991, pp. 9-17.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « L'Écriture sur l'art et le mythe de l'union des arts », *Romantisme*, n. 69, vol. 20, 1990, pp. 15 – 28.

GLEIZES Delphine, «″Copier c'est vivre″. Des valeurs de l'œuvre d'art dans le roman balzacien», *L'Année balzacienne*, 2004/1, n. 5, pp. 151-167.

GOETZ Adrien, « Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre. L'esthétique du portrait peint dans La Comédie humaine », *L'Année balzacienne*, 2001/1n° 2, pp. 99-112.

GRATE Pontus, « Art, idéologie et politique dans la critique d'art », *Romantisme*, n. 71, vol. 21, 1991, p. 31-38.

GUICHARDET Jeannine, «Un artiste à l'œuvre: Claude Lantier», *L'artiste en représentation,* Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 107-123.

GUILLERM Jean-Pierre, « Psychopatologie du peintre », *Romantisme*, n.66, vol.19, 1989, pp.75-86.

HAMON Philippe, «Le *topos* de l'atelier», *L'artiste en représentation,* Actes du colloque Paris III Bologne, Paris, Éditions Desjonquères, 1993, pp. 125-144.

HERSHBERG-PIERROT Anne, « Les notions d'art et d'artiste à l'époque romantique (retour critique sur l'étude de Georges Matoré) », *Romantisme*, n. 54, vol. 16, 1986, pp. 37-43.

HOY Peter Charles, « Paul Valery. Approche du ´Système´», n. special de la *Revue des Lettres Modernes* (554 -559), Paris, 1979, pp.209-219.

JUNG Willi, «L'effet des tableaux. Lecture picturale de *La Maison du chat-qui-pelote*», *L'Année balzacienne* 2004/1, n. 5, pp. 211-228.

LAFORGUE Pierre, « Naïveté, modèle et idéal dans le Salon de 1846 de Baudelaire », *Romantisme*, n. 98, vol. 27, 1997, pp. 65-73.

LAMARCHE Lise, **LEONARD Martine**, **PAYANT René**, « Présentation », *Études françaises* vol.21 n.1, 1985, pp.3-7.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Des règles d'un genre: la critique d'art », *Romantisme*, n. 71, vol. 21, 1991, pp. 93-100

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, «Effet de picturalité dans *Manette Salomon*», *Les Frères Goncourt: Art et Écriture,* textes réunis par CABANES, Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, pp. 401-416.

LEROUX Yves, «Peinture et fantastique», in *Écrire la peinture,* textes réunis et présentés par Philippe DELAVEAU (colloque de Londres, 1987), Paris, Éditions universitaires, avril 1991, pp. 253-260.

LETOURNEAU Marie-Hélène, « La description picturale dans *Manette Salomon*: une métaphore vive - Pictural description in *Manette Salomon*: a live metaphor»*, RSSI. Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*, 2002, vol.22, nº1-3, pp. 293-304.

MASSOL-BEDOIN Chantal, « L'artiste ou l'imposture: le secret du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac », *Romantisme*, n. 54, vol. 16, 1986, pp. 44-57.

MASSOL Chantal, **CŒURÉ Catherine**, «Postérité du *Chef-d'œuvre inconnu*», in *Balzac et la peinture*, Tours, Farrago, 1999, pp. 153-169.

MAVRAKIS Annie, « Le roman du peintre», *Poétique* 116, 1998, pp.425-445.

MC WILLIAM Neil, « Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n. 71, vol. 21, 1991, pp. 19-30.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « L'esthète fin-de-siècle: l'œuvre interdite », *Romantisme*, n. 91, vol. 26, 1996, pp. 89-98.

MILNER Max, «L'artiste comme personnage fantastique», *L'artiste en représentation,* Actes du colloque Paris III-Bologne, Paris, éditions Desjonquères, 1993, pp. 93-105.

MILNER Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, n. 66, vol.19, 1989, pp.5-21.

MONTANDON Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, n. 54, vol. 16, 1986, pp. 24-36.

MUSKER Annette, «Conformisme ou échec: l'artiste face à l'art établi dans l'œuvre de Zola et de ses contemporains», in *Écrire la peinture,* textes réunis et

présentés par Philippe DELAVEAU (colloque de Londres, 1987), Paris, Éditions universitaires, avril 1991, pp. 59-68.

NEWTON Joy, «Zola, Mirbeau et les peintres », in *Écrire la peinture,* textes réunis et présentés par Philippe DELAVEAU (colloque de Londres, 1987), Paris, Éditions universitaires, avril 1991, pp. 47-58.

PELLINI Pierluigi, «Il tema del quadro animato nella letteratura del Secondo Ottocento», *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, vol. 56, 2001, pp.11-33.

POUBLAN Danièle, «Peintres & modèles (France, XIXe siècle) », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés,* 2006, pp. 101-124, mis en ligne le 01 décembre 2008, URL: http://clio.revues.org/index4102.html.

REY Alain, « Le nom d'artiste *»*, *Romantisme* n. 55, vol.17, 1987, pp.5-22.

SACCHI Sergio, « Zola : la parole en défaut », *Romantisme*, n. 63, vol. 19, 1989, pp.29-37.

SAVY Nicole, « Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola »*, Romantisme*, n.66, vol. 19, 1989, pp. 41–50.

SAVY Nicole, « Emile Zola, Écrits sur l'art, p.p. J.-P. Leduc-Adine », *Romantisme*, n.71, vol. 21, 1991, p. 111.

SCHUCK Emmanuel, « La critique et la section d'architecture dans les Salons de la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n.71, vol. 21, 1991, pp. 49- 56.

SPACCINI Jacqueline*,* « Le peintre dans l'univers du roman : les antécédents ou de l'archéologie », *Studia romanica et anglica Zagrabiensia*, vol.49, 2004, pp. 79-111.

SPANDONIS Sophie, « Les Goncourt et l'image », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°11, 2004, p.284.

UBERSFELD Annie, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, n.66, vol. 19, 1989, pp.51-59.

VAISSE Pierre, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXème siècle », *Romantisme*, n. 40, vol. 13, 1983, pp. 77- 86.

VANONCINI André, « L'écriture de l'artiste dans *La Maison du Chat-qui-pelote* », *Romantisme*, n. 54, vol. 16, 1986, pp. 58- 66.

VANONCINI André, « Balzac et les couleurs », *L'Année balzacienne* 2004/1, n. 5, pp. 355-366.

VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion coll. « Idées et Recherches », dirigée par Yves Bonnefoy, 2002.

VOUILLOUX Bernard, « Les ″repentirs″ de Balzac», *L'Année balzacienne* 2004/1, n. 5, pp. 367-386.

VOUILLOUX Bernard, « L'impressionnisme en littérature: une révision », *Poétique*, 121, Paris, Édition du Seuil, février 2000, pp.61-92.

VOUILLOUX Bernard, « Le discours sur la collection », *Romantisme*, n. 112, vol. 31, 2001, pp. 95-108.

WICKY Erika, « La matière picturale comme limite de l'ekphrasis dans les romans sur l'art du XIXe siècle », *Loxias, Loxias 22*, mis en ligne le 25 septembre 2008. URL : http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2527.

VIII. STUDI SU OCTAVE MIRBEAU

a) OPERE LETTERARIE

MIRBEAU Octave, « La Fin d'un homme », *Le Figaro,* 9 agosto, 1888.

MIRBEAU Octave, «Le Chemin de la croix», *Le Figaro*, 16 gennaio, 1888.

MIRBEAU Octave, « Dans le ciel », *L'Echo de Paris*, Paris, dal 20 settembre 1892 al 2 maggio 1893.

MIRBEAU Octave, *Les 21 jours d'un neurasthénique* [1901], in *Œuvre romanesque,* volume III, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre MICHEL, Buchet-Chastel / Société Octave Mirbeau, 2001, p. 21.

MIRBEAU Octave, *La 628- E8,* [Paris, Fasquelle, 1907], Edition 10/18, Paris, Série Fins de siècles, 1977.

MIRBEAU Octave, *Dans le ciel,* texte établi, annoté et présenté par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, Caen, L'Échoppe, 1989.

MIRBEAU Octave, *Contes Cruels* I, Paris, Séguier, 1990.

b) Studi generali

BUSSILLET Dominique, *Les Énervés de Jumièges*, Cabourg, Éditions Cahiers du Temps, 2007.

GOURMONT Remy de, « Lettre à Octave Mirbeau », 18 maggio 1891, in *Nouvelle Imprimerie gourmontienne* n° 1, Paris, 2000.

GSELL Paul, « Interview », *La Revue*, 15 mars 1907.

RODENBACH Georges, « M. Octave Mirbeau », *Le Figaro*, 14 dicembre 1897, articolo inserito ne *L'Élite*, Paris, Fasquelle, 1899, pp.143-155.

VAN GOGH Vincent, « Lettre à Théo », *Mercure de France*, 29 juillet 1888.

ZOLA Émile, *Correspondance*, t. X, Paris-Montréal, Presses de Montréal/C.N.R.S., 1995.

c) Studi sull'opera:

ARAMBASIN Nella, « La Critique d'art de Mirbeau, ou l'élaboration d'une anthropologie religieuse », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 97-123.

BABLON-DUBREUIL Monique, « Une fin de siècle neurasthénique: le cas Mirbeau », *Romantisme*, n. 94, vol. 26, 1996, pp. 7 - 47

BACHLEITNER Norbert, « Marie Herzfeld et *Le Calvaire* - Mirbeau comparé à Tolstoï et Strindberg en 1890 », *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 9, 2002, pp. 129-135.

BARRAUD Cecile, « *Les 21 jours d'un neurasthenique*, *À rebours* et le cercle d'infamie contemporaine », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.13, 2006, pp. 130-149.

BENOÎT Claude, « *Dans le ciel* : un roman impressionniste? », *Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre MICHEL et Georges CESBRON, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, pp.197- 205.

BRIAUD Anne, « L'Influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp.66-78.

BROGNIEZ Laurence, « 'Dans le ciel': le 'Chef-d'œuvre inconnu' d'Octave Mirbeau », Narratologie, vol.6, Littérature et représentation artistique textes réunis par F. Parisot, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 197-217.

CARR Reginald, « La Normandie dans *Le Journal d'une femme de chambre* », *Actes du Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel de Crouttes (Orne), Édition du Demi-Cercle, 1994, pp. 69-80.

CARRILHO-JÉZÉQUEL Maria, « Le peintre-vampire ou la rupture artiste/société pendant la deuxième moitié du XIXe siècle: Mirbeau, Zola et Maupassant », *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 7, avril 2000, pp. 37-50.

DI BENEDETTO Angela, « Mirbeau: l'estetica del supplizio », sito Internet de la Société Octave Mirbeau, http://membres.lycos.fr/magnadea/darticles %20etrangers/Di%20Benedetto-OMlestetica.pdf, 2005, 20 pages [en italien].

DÜRRENMATT Jacques, « Ponctuation de Mirbeau », in *Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre MICHEL et Georges CESBRON, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, pp. 311-320.

EKIERT-ZASTAWNY Joanna, « Quelques remarques sur le statut du narrateur dans les romans d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 27-33.

GONZALEZ Élisabeth, *Figure de l'art et des artistes dans "Le Calvaire" et "Dans le ciel" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Bordeaux, 1996.

GUIRLINGER Lucien, « Mirbeau et Nietzsche », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.8, 2001, pp.89-103.

HERZEFELD Claude, *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau,* Presses de l'Université d'Angers, Société Octave Mirbeau, 2001.

HERZEFELD Claude, *Octave Mirbeau. Aspects de la vie et l'œuvre,* Paris, L'Harmattan, 2008.

HOEK Leo, « Octave Mirbeau et Vincent van Gogh. Jugement de valeur culturelle et stratégie institutionnelle », in *L'œil écrit*, Slatkine Johnnie Gratton & Derval Conroy eds., septembre 2005, pp. 159-175.

JAHIER Bernard, « Mirbeau et Daudet », 12 pages, octobre 2005, site Internet de la Société Mirbeau.

JAHIER Bernard, «Mirbeau – Daudet: des affinités particulières », in *Octave Mirbeau: passions et anathèmes*, Actes du colloque de Cerisy, Presses de l'Université de Caen, décembre 2007, pp. 119-134.

LADOGANA Silvia, *Entretien avec Pierre Michel*, 2002.

LAIR Samuel, « L'Impressionnisme et ses apôtres : Zola et Mirbeau, divergence des approches critiques », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp.56-65.

LAIR Samuel, « L'Art selon Mirbeau: sous le signe de la nature», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp.89-97.

LAIR Samuel, « Guy de Maupassant et Octave Mirbeau: le clos et l'ouvert », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, pp. 34-39.

LAIR Samuel, «La loi du silence, selon Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 32-57.

LAIR Samuel, « D'Octave à Mirbeau: la tentation de la totalité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 78-89.

LAIR Samuel, « Un obsédant refrain: sortilège d'Orphée chez Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp.58-63.

LAIR Samuel, « À propos d'une représentation dans l'œuvre d'Octave Mirbeau: la mort, de la sanction à la reconnaissance », *Les Représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LAIR Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature,* Presses de l'université de Rennes, 2004, pp. 139-154.

LIMOUSIN Christian, « À quoi bon des artistes en temps de crise? », *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 4, 1997, pp. 60-77.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, «Les romans d'Octave Mirbeau: "Des livres où il n'y aurait rien!… Oui, mais est-ce possible?"», *Cahiers Octave Mirbeau,* n.2, 1995, pp. 47-60.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « L'esthète fin-de-siècle: l'œuvre interdite », *Romantisme*, n. 91, vol. 26, 1996, p. 89 – 98.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « Mort de Balzac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.4, 1997, pp. 267-280.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, «De l'émotion comme principe poétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.10, mars 2003, pp. 86-100.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « Octave Mirbeau : Tératogonie et hybridations ou la naissance d'un intellectuel », *Loxias*, Loxias 8,mis en ligne le 15 mars 2005.
URL: http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=100.

MICHEL Pierre e **NIVET Jean-François**, «Préface», *Dans le ciel,* Caen, Éd. L'Échoppe, 1989, pp. 7-15.

MICHEL Pierre, *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien, Ivan Davy, 1990.

MICHEL Pierre e **NIVET Jean-François**, *Octave Mirbeau, Notes sur l'art*, Caen, L'Échoppe, 1990.

MICHEL Pierre e **NIVET Jean-François**, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle,* Paris, Librairie Séguier, 1990.

MICHEL Pierre e **NIVET Jean-François**, *Combats esthétiques*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et la Russie », Actes du colloque *Voix d'Ouest en Europe, souffles d'Europe en Ouest,* Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp. 461-471.

MICHEL Pierre, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, Reims, Éditions À l'écart, 1994.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et les impressionnistes », *Vivre en Val d'Oise*, n.25, avril 1994.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et Émile Zola – De nouveaux documents », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.1, 1994, pp. 140-170.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau* n. 2, 1995, pp. 8-22.

MICHEL Pierre, «Tolstoï et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.3, 1996, pp. 232-234.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et Stanislas du Lac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.5, 1998, pp. 129-145.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau: "gynécophobe" ou féministe? », *Un Siècle d'antiféminisme,* Paris, Fayard, 1999.

MICHEL Pierre, *Œuvre romanesque*, vol.II, éd. critique établie, présentée et annotée par MICHEL Pierre, Paris, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2001, pp. 7-130. Introduction (pp. 9-17), bibliographie (pp. 19-20) et abondantes notes explicatives et de commentaires (pp. 1167-1184) de Pierre Michel.

MICHEL Pierre, *Lucidité, désespoir et écriture,* Angers, Société Octave Mirbeau -Presses de l'Université d'Angers, 2001.

MICHEL Pierre, « La question du jury au Salon – Anquetin et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.9, 2002, pp. 45-58.

MICHEL Pierre, *Du calvaire à la redemption*, Paris, Édition du Boucher, décembre 2003.

MICHEL Pierre, *Les 21 jours d'un neurasthénique, ou le défilé de tous les échantillons de l'animalité humaine*, Paris, Édition du Boucher, 2003.

MICHEL Pierre, «Mirbeau et le paiement de l'amende de Zola pour *J'accuse* », Cahiers Octave Mirbeau, 2009, pp.211-215.

MICHEL Pierre, Entretien sur *Dans le ciel* avec Pierre Michel, Editions du Boucher, 2001, site Internet http://www.leboucher.com/vous/_accueille.html?mirbeau/dansleciel2.html~centregc

MICHEL Pierre, « Les Hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 98-111.

MICHEL Pierre, « Mirbeau, Camus et la mort volontaire », *Les Représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MICHEL Pierre, « *Dans le ciel*, ou la tragédie de l'artiste », introduzione a *Dans le ciel*, Paris, Editions du Boucher, Société Octave Mirbeau, 2003, pp. 3-17

MICHEL Pierre, « *Les 21 jours d'un neurasthénique,* ou le défilé de ″tous les échantillons de l'animalité humaine″ », préface à *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Paris, Édition du Boucher, 2003.

MICHEL Pierre, « Les Rôles sexuels à travers les dialogues du *Calvaire* et du *Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau », *Aux frontières des deux genres* , Karthala, 2003.

MICHEL Pierre, « Du calvaire à la rédemption», préface à *Le Calvaire*, Paris, Édition du Boucher, 2003.

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et la femme vénale », *Métiers et marginalité dans la littérature*, cahier n° XXX des *Recherches sur l'imaginaire* de l'Université d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, mai 2004.

MICHEL Pierre, *Quand Mirbeau faisait le ″nègre″*, Paris, Éditions du Boucher, 2004.

MICHEL Pierre, *Bibliographie d'Octave Mirbeau*, Angers, Société Octave Mirbeau, 2005.

MICHEL Pierre, *Octave Mirbeau et le roman*, Angers, Société Octave Mirbeau, 2005.

MICHEL Pierre, *Octave Mirbeau, Henri Barbusse et l'Enfer* , Angers, Société Octave Mirbeau, 2005.

MICHEL Pierre, «Mirbeau et le paiement de l'amende de Zola pour *J'accuse* », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2009, pp.211-215.

MICHELET JACQUOD Valérie, « Octave Mirbeau et Marcel Schwob : autour de *Dans le ciel* », in *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes,* actes publiés sous la direction de Laure Himy- Piéri et Gérard Poulouin, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp.135-149.

NARJOUX Cécile, « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans le *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau », in *L'information Littéraire* 2001/4, 53, p. 36- 46.

NEWTON Joy, «Zola, Mirbeau et les peintres: *L'Œuvre* et *Dans le ciel* », in *Écrire la peinture*, Paris, Éditions universitaires, 1991, pp. 47-58.

QUARUCCIO Virginie, « La Puissance du mystère féminin dans *Le Calvaire* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 6, 1999, pp. 45-56.

QUÉRUEL Françoise, «*Dans le ciel*: tradition et modernité », *Cahiers Octave Mirbeau,* n. 4, 1997, pp. 181-189.

REYES Pilar Rodriguez, « Le Port patrie du peintre : l'esthétique de l'eau chez Monet et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 46-67.

ROUSSEL Lucie, *Cauchemars et hallucinations chez Mirbeau – Les enjeux d'une association in "L'Abbé Jules", "Dans le ciel" et "Les 21 jours d'un neurasthénique*, mémoire de D.E.A dactylographié., université de Metz, juin 2004.

ROY-REVERZY Éléonore, « *Le Calvaire*, roman de l'artiste », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.2, mai 1995, pp. 23-38.

ROY-REVERZY Éléonore, « Mirbeau et le roman: de l'importance du fumier », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 97-106.

SAVY Nicole, « Un flou impressionniste. Sur un malentendu sémantique et iconographique », *Romantisme*, n. 110, vol. 30, 2000, p. 27 – 37.

STARON Anita, «Entre la parole et le silence: l'exil d'Octave Mirbeau », Folia *litteraria romanica 3*. *Littérature de la misère. Misère de la littérature,* Actes du colloque franco-polonais, 18 et 19 septembre 2000. Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łodzkiego, 2004, pp. 109-116.

STARON Anita, « Octave Mirbeau et l'expressionnisme litteraire», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, Angers, pp. 106-136.

STARON Anita, « Dans le ciel et la 628-E8 : la douleur ou la douceur de vivre », in *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes,* Actes du colloque de Cerisy de septembre 2005, publiés sous la direction de Laure Himy- Piéri et Gérard Poulouin, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp.227-235.

STARON Anita, « De l'ascension a l'envol: l'espace comme métaphore chez Octave Mirbeau », dans les Actes du colloque de Cracovie, *Les Images, Symboles, Mythes et la Poétique de l'Ascension*/Envol, Krakow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, pp. 121-125.

TARTREAU-ZELLER Laurence, «Van Gogh, l'idéal de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau,* n°1, Angers, 1994, pp. 56-80.

TARTREAU-ZELLER Laurence, « Mirbeau et l'esthétique préraphaélite », *Cahiers Octave Mirbeau,* n°4, 1997, pp. 78-96.

TRÉPANIER Hélène, *Le Mythe de Van Gogh dans la littérature, chez Octave Mirbeau, "Dans le ciel", Antonin Artaud, "Le Suicidé de la société", Paul Nizon, "Stolz",* mémoire dactylographié, Université de Laval, Québec, 1992.

VIBERT Bertrand, « Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas - Villiers de l'Isle-Adam et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n.9, 2002, pp. 23-45.

ZIEGLER Robert, « Vers une esthétique du silence dans *Dans le ciel* », *Cahiers Octave Mirbeau,* n.5, Angers, 1998, pp. 58-69.

ZIEGLER Robert, «Jeux de massacre», *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 8, avril 2001, pp. 172-182.

ZIEGLER Robert, « The Art of Verbalizing the Barking of a Dog : Mirbeau's *Dans le ciel* », *Nineteenth-Century French Studies*, 2005.

ZIEGLER Robert, *The Nothing Machine : the fiction of Octave Mirbeau*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

d) *Correspondance*

« Le Rêve », *Le Gaulois*, 3 novembre 1884.

« La Folie de l'art », *L'Événement*, 9 novembre 1884.

« Notes sur l'art- Le Pillage », *La France*, 31 octobre 1884.

« Bibelots », *Le Gaulois*, 4 marzo 1885.

« Coup d'œil général », *La France*, 1 Maggio 1885.

« La Nature et l'Art », *Le Gaulois*, 29 giugno 1886.

Lettre de Mirbeau à Paul Bourget, 21 novembre 1886, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. I*,* Lausanne, L'Age d'Homme, 2003.

Lettre à Paul Hervieu, 20 giugno 1887, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. I, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2003.

« Le chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 janvier 1888.

« Ballade », *Le Figaro*, 24 Maggio 1889.

«Amour amour», *Le Figaro*, 13 Ottobre 1890.

Lettre à Claude Monet, settembre 1891, in *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. II, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005.

« Palinodies », *L'Aurore*, 15 novembre 1898.

« Réponse à une enquête de M. Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain », *La Plume*, 1 marzo 1903.

L'Humanité, 8 mai 1904.

« Aristide Maillol », *La Revue*, 1 aprile 1905.

Lettres à Alfred Bansard des Bois, presentate da P. Michel, Montpellier, Éditions du Limon, 1989 e raccolte nel Tomo I della *Correspondance générale d'Octave Mirbeau,* t. I, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2003.

Correspondance avec Claude Monet, Le Lérot, Tusson, 1990.

Chroniques du Diable, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.

Premières chroniques esthétiques, recueillies, présentées et annotées par Pierre MICHEL, Angers, Société Octave Mirbeau, Presses de l'Université d'Angers, 1996.

IX. ALTRE OPERE CONSULTATE

BÉRENGER Henry, « La Religion de l'âme dans l'œuvre de M. Gabriel Sarrazin », *L'Aristocratie intellectuelle*, Paris, Colin, 1895.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance [Juillet 1851]*, « Bibliothèque. de la Pléiade », t.II , Paris, Gallimard 1980.

MALLARMÉ Stéphane, « *Crise de vers* », *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1965.

PELADAN Joséphin, « Réfutation esthétique de Taine », *Mercure de France*, 1906.

POPIN Jacques, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, 1998.

RAINER Maria Rilke, *Carnets des Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1991.

RAINER Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, trad. e pres. da Philippe Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, « Le don des langues », 1991.

RAINER Maria Rilke, *Lettre à Lou Andreas-Salomé*, Paris, Mille et Une Nuits éd., 2005.

REMACLE Adrien, « Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet », *La Revue indépendante*, t.I, n.2, Paris, juin 1884.

STEAD Évanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

THÉVOZ Michel, *L'Académie et ses fantasmes*. *Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

VOLTAIRE, *Pandore,* in *Œuvres Complètes,* t. III, Paris, Hachette, 1995.

WILDE Oscar, *Complete Works*, Glasgow, Harper Collins Publishers, 1994.

X. SITOGRAFIA

http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2527;

http://www.cairn.info;

http://clio.revues.org;

http://www.revues.org;

http://www.arllfb.be;

http://cat.inist.fr;

http://www.fabula.org;

http://mirbeau.asso.fr/;

http://membres.lycos.fr/octavemirbeau/;

http://michelmirbeau.blogspot.com/;

http://home.tele2.fr/michelmirbeau/;

http://www.scribd.com/groups/view/5552-mirbeau;

http://www.mirbeau.org/;

http://id.erudit.org;

http://www.persee.fr - Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation ;

http://www.abes.sodoc.fr;

http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=100;

http://www.scribd.com.

INDICE

INTRODUZIONE .....pag. 1

I CAPITOLO
TRA LETTERATURA E PITTURA

1.1 Letteratura e pittura: convergenze storiche.....pag. 16

1.1.1 Il XIX secolo: il Romanticismo e la nascita dell'arte moderna
.....pag. 23
1.1.2 L'*art social* et l'*art pour l'art*.....pag. 26

1.2 Lo *status* dell'artista .....pag. 28

1.3 La nascita dell'Estetica e l'evoluzione dei *Salons* .....pag. 33

1.4 La nascita della critica d'arte .....pag. 42

1.4.1 Diderot e l'*Ut pictura poesis* .....pag. 46
1.4.2 La critica d'arte nel XIX secolo .....pag. 48

1.5 L'importanza di Théophile Gautier: le trasposizioni d'arte .....pag. 52

1.6 L'*écriture picturale* .....pag. 56

1.7 La relazione tra artisti e scrittori nei romanzi .....pag. 60

1.7.1 Il dialogo creativo: il pittore e la sua arte come soggetti letterari .....pag. 65

1.8 I personaggi d'artista .....pag. 66

1.9 Dall'unità delle arti alle forme artiste del romanzo: dal Realismo dei Goncourt all'impressionismo zoliano.....pag. 73

II CAPITOLO
LE ROMAN DE L'ARTISTE

2.1 "Nouvelles voies" del romanzo.....pag. 86

2.2 Pittura e immagine nei romanzieri tedeschi: dal *Bildungsroman* al *Künstlerroman* .....pag. 99

2.2.1 Definizione del genere .....pag. 100

2.2.2 *Roman de l'artiste* e crisi della creazione .....pag. 101

2.3 I *romans sur l'art* : critica d'arte *déguisée?* .....pag. 104

2.4 'Le roman du peintre'.....pag. 107

2.5 Il Modello pittorico .....pag. 112

2.5.1 *Le Chef-d'œuvre inconnu* .....pag. 116

2.5.2 *L'Œuvre* .....pag. 120

2.5.3 La fabbrica delle immagini : l'*atelier* .....pag. 124

2.5.4 Il *survivant* .....pag. 127

2.6 Dall'opera totalizzante all'ambizione del *rien* .....pag. 139

2.7 L'artista: una coalescenza di miti .....pag. 141

2.8 La nozione di movimento e la percezione dell'immaginazione .....pag. 147

2.9 L'artista, le donne e la società .....pag. 154

2.10 Dalla follia alla nevrosi .....pag. 165

2.11 L'influenza dell'Impressionismo nella descrizione romanzesca del XIX secolo .....pag. 168

2.11.1 Metafore di genere nella teoria della pittura .....pag. 170

2.12 Il processo creativo .....pag. 172

III CAPITOLO
OCTAVE MIRBEAU E IL SILENZIO DEL ROMANZO

3.1 L'infanzia e gli esordi del giovane Octave .....pag. 185

3.2 "En haine du roman" .....pag. 192

3.2.1 Mirbeau romanziere, un innovatore .....pag. 199

3.3 Gli artisti: personalità amate e difese da Mirbeau .....pag. 211

3.4 *Dans le ciel*, tra tradizione e modernità .....pag. 215

3.5 L'*inachèvement* .....pag. 223

3.5.1 L'impressionismo di *Dans le ciel* .....pag. 225

3.5.2 La concezione artistica di Mirbeau .....pag. 228

3.6 I personaggi .....pag. 236

3.6.1 Il "cielo" di Mirbeau .....pag. 247

3.6.2 La svolta de *La 628-E8* .....pag. 254

3.7 La tentazione del silenzio .....pag. 258

CONCLUSIONE .....pag. 268

BIBLIOGRAFIA .....pag. 272