

Dal pittorico al fotografico: *L'Œuvre* di Émile Zola tra rappresentazioni ecfrastriche e passaggi di consegne mediali

VALENTINA MIGNANO

Publicato nel 1886, *L'Œuvre* è il romanzo di Zola in cui testo e immagine pittorica entrano in un fitto gioco di rimandi narrativi, estetici, percettivi e metatestuali, dando luogo a un affresco letterario ma anche intermediale del sistema culturale della Parigi del Secondo Impero. In questo contributo si analizza l'opera a partire dal rapporto che le immagini di cui la narrazione è costellata instaurano con le relative modalità ecfrastriche, ciò sarà fatto al fine di tracciare uno schizzo degli intrecci tra letteratura e arti dell'immagine, con un particolare focus sull'intermedialità che fonde immagini e testi ne *L'Opera* di Zola, dal momento che «nel gioco intermediale si scommette non solo sulla creatività artistica, ma sui fondamenti stessi della cultura» (Cometa, 2012, p. 16). Il romanzo approda a una riflessione che mostra in filigrana la necessità di un nuovo tipo di sguardo, che non può prescindere dal mezzo fotografico e che anticipa anche quello cinematografico, la cui nascita era ormai incipiente. L'autore iscrive all'interno della tradizione letteraria la crisi della rappresentazione classica e lo fa in maniera da costituire un compendio della coscienza estetica coeva, mettendo in risalto contraddizioni e ansie, slanci e fallimenti di una fase della storia culturale, artistica e mediale che non smette di gettare la sua luce sul nostro presente.

Tra pittura e letteratura: un progetto condiviso

In quest'opera Zola intreccia scrittura e immagine in un continuo, complesso e virtuoso gioco di rimandi tra i due livelli artistici. La sua prosa si espande attraverso lo sguardo, il gesto e la passione di un pittore, Claude Lantier, descrivendo luci, superfici, atmosfere che fanno parte di un duplice ambito diegetico: quello delle raffigurazioni visive e

quello del romanzo. Se l'arte pittorica è qui impersonata da Lantier, che per molti versi richiama le figure di Cézanne e Manet, quella letteraria è richiamata dal suo amico Paul Sandoz, un probabile alter ego dello stesso Zola¹. I sogni artistici che ispirano le vite dei due giovani amici, tratto altamente autobiografico, sono descritti in un dialogo iniziale che mette in evidenza le linee guida soggiacenti alle loro comuni speranze:

Pierre: "Ah! Come sarebbe bello dedicare tutta la propria esistenza a una sola opera e tentare di metterci cose, animali, uomini, l'immensa arca! [...] un mondo dove ogni cosa, dal cane che passa al selciato delle strade, valesse a completarci, a spiegarci il grande Tutto.

Claude: "Ah! Vedere tutto e tutto e dipingere tutto [...]. La vita così come scorre nelle strade, la vita dei poveri e dei ricchi, nei mercati, alle corse, sui viali [...]. Si vedrà! (Zola, 1886 [1985], pp. 36-37).

Sia la letteratura che la rappresentazione pittorica condividono in questo lavoro un obiettivo, quello di realizzare un'opera che, secondo le differenti modalità operative, condensi la vita quotidiana in un'espressione realistica della stessa, dove pittura, scrittura e vita sono fusi in una continua tematizzazione che mette in discussione le consuete delimitazioni. In un saggio che parla della speculare amicizia tra i personaggi della fiction e quella, reale, tra il romanziere naturalista e il pittore che avrebbe rivoluzionato la storia dell'arte, Adele Tutter (2018) afferma che «Claude rispecchia Pierre nell'intensità e nei dettagli del suo scopo: la rappresentazione realistica della vita nella sua totalità, l'ideale letterario di Zola trasposto nel regno del visivo» (p. 73). Un continuo slittamento dei piani fa sì che il lettore avverta una sorta di spaesamento, qualcosa che rende bene il forte coinvolgimento del romanziere con il regno del visuale.

Plein air

Il personaggio di Claude è destinato alla follia, dimensione causata principalmente da un rapporto ossessivo con la propria arte. Uno dei

¹ Come afferma A. Tutter (2018) «Il protagonista immaginario de *L'Œuvre*, Claude Lantier, un pittore fallito dal genio ambiguo, è convenzionalmente inteso come un personaggio composito che contiene aspetti di diversi artisti, tra cui Cézanne, Manet, Monet e persino lo stesso Zola, ma l'opinione generale è che Zola intendesse Claude Lantier prima di tutto come un ritratto di Paul Cézanne» (pp. 67-103, qui p. 68).

dipinti fondamentali dell'opera esemplifica la complessità del suo ragionamento. Tra tutte le tele di Lantier che vengono presentate, soltanto due vengono descritte a più riprese in maniera da essere intrecciate e sviluppate all'interno del farsi della vicenda. La prima di queste è intitolata *Plein air*:

Era una tela di cinque metri per tre, interamente dipinta, ma in cui soltanto alcuni tratti *venivano fuori* dall'abbozzo. Questo, gettato giù tutto in una volta, aveva una superba violenza, una ardente vita di colori. Nel folto di una foresta, fra spessi muri di verde, cadeva un fascio di sole; a sinistra, solitario, *sprofondava* un cupo viale, con una macchia di luce, lontano. Là, sull'erba, nel rigoglio della vegetazione di giugno, era sdraiata una donna nuda, un braccio sotto la testa, il petto rigonfio; e sorrideva, *senza sguardo*, le palpebre chiuse, nella pioggia d'oro che la bagnava (Zola, 1886 [1985], p. 23, corsivi aggiunti).

Il "dipinto testuale" di Zola costituisce la condensazione di più opere pittoriche: per il setting, oltre che per le dimensioni e la luce, rimanda il lettore ad alcune caratteristiche proprie del *Déjeuner sur l'herbe*, e oltre a condividere con l'opera di Manet che tanto scandalizzò il pubblico del *Salon des Refusés* nel 1863 una eclatante quanto improvvida derisione, la tela descritta possiede la stessa atmosfera silvana e la medesima palette cromatica del quadro; ma a ben guardare la donna che giace nuda in questo caso è sdraiata sull'erba, posizione fisica che la rende più vicina all'*Olympia* dello stesso pittore, che non alla donna in primo piano del *Déjeuner*, questa infatti è seduta, accovacciata con una mano sotto il mento, in quella che è considerata la classica *Pathosformel* della melancolia². La «donna nuda sdraiata» del romanzo, inoltre, è più vicina all'*Olympia* non solo per la postura ma anche per il dettaglio dell'assenza di sguardo tipica del famoso quadro. Secondo altre interpretazioni la tela di Lantier tende ad avvicinarsi a *La Lutte de l'amour* di Paul Cézanne, con l'aggiunta di un uomo in abiti borghesi (Brady, 1961). Di questo pittore, *Plein air* contiene oltretutto parecchie delle caratteristiche tematiche proprie sia della *Nouvelle Olympia* che dell'*Enlèvement*³. Da questa rapida

² Il dipinto di Manet dal titolo *Dejeuner sur l'herbe* (1863) è al centro di numerose riflessioni che partono dalla storia dell'arte ma che si aprono anche alle più recenti acquisizioni della *Visual Culture*. Tra queste è possibile citare il lavoro di Aby Warburg per cui si rimanda a K.W. Forster, K. Mazzucco, 2002. Per una recente disamina dell'*Olympia* nel contesto della coeva ricezione nella stampa satirica si veda Damiani 2024.

³ Il numero degli altri personaggi del quadro di Lantier è stato variato, se nel dipinto di Manet ci sono due uomini che conversano con la donna in primo piano e una sola donna

ricognizione si nota che il romanzo è pervaso da un richiamo alla “logica del riconoscimento”: i quadri di Lantier qui descritti sono in buona parte ispirati a tele reali, ma nessuna delle immagini della narrazione è esattamente fedele a rappresentazioni effettivamente esistenti in pittura e nel momento in cui pensiamo di aver compreso a quale quadro l'autore volesse riferirsi, subito siamo messi in crisi dall'aggiunta di nuovi dettagli che ci rimandano a ulteriori quadri. Si potrebbe affermare che le immagini pittoriche qui descritte stanno a metà strada tra il livello *mimetic* e quello *nozionale* della definizione di *ékphrasis* elaborata da John Hollander (1995); abitando in questa zona liminale, le immagini verbali presenti del romanzo creano quella sorta di incertezza che «rende attraente l'*ékphrasis* in quanto dispositivo che relativizza il predominio del verbale sul visuale e viceversa, insistendo sull'ambiguità ontologica dell'arte» (Cometa, 2012, p. 60), che si serve spesso di un vertiginoso assemblaggio di dettagli tratti da immagini diverse, dando luogo a delle “condensazioni” al contempo testuali e visuali.

Zola opera una vera e propria fusione del lavoro di diversi impressionisti per amplificare l'esperienza di decodifica dei lettori, che sono stuzzicati dal gioco efrastico in una rievocazione di dettagli dalla propria esperienza di visione pregressa. Il fatto che l'autore abbia deciso di annidare all'interno di un unico dipinto dettagli e citazioni provenienti da altre tele ci porta a considerare che siamo di fronte a una *metapicture* (Mitchell, 1994) testuale, qualcosa che sintetizza, maschera e assembla in una nuova sostanza rappresentativa il lavoro di un pittore. Per dirla con Umberto Eco (1994): «perché l'ipotiposi si realizzi, il testo deve indurre il lettore a collaborare col rinvio a esperienze visive personali» del destinatario, ed è su questo piano che il romanziere si pone nel momento in cui combina in una stessa *ékphrasis* – che sta esattamente a metà strada tra il piano nozionale e il mimetico – gli elementi eterogenei di un discorso visuale complesso. La pittura di Lantier è costituita da una molteplicità di livelli e ciò può accadere principalmente grazie alla collaborazione del lettore coinvolto nella *mise en abyme* testuale della grande tela, che in questo caso è un dispositivo che mette in evidenza la capacità della scrittura di dar vita alla sintesi inedita di una pluralità di immagini conosciute già dal suo pubblico di riferimento.

sullo sfondo, nel romanzo troviamo un solo uomo e due figure femminili che in secondo piano stanno lottando, esattamente come accade in *La Lutte de l'amour* di Cézanne. A proposito del dibattito che storicamente è emerso sulle fonti di *Plein Air*, cfr. Brady 1967; Niess 1948; Rewald 1935.

Il rapporto tra rappresentazione testuale-pittorica e fruitore viene inoltre stimolato dal dinamismo dei tratti presenti in *Plein air*, dalla relazione tra sfondo e soggetto. Un altro aspetto che colpisce in questa prima ipotiposi è infatti il dinamismo dei volumi pittorici e la capacità che alcuni di questi hanno di emergere al di fuori del dipinto, a questa fa eco lo *sprofondare* dei volumi della tela nel viale cupo che scivola in profondità. Dal punto di vista strettamente mediale questa *ékphrasis* fornisce all'immagine letteraria una tridimensionalità molto simile a quella derivante dalla tecnica artistica del *trompe-l'oeil*; qui infatti il lettore-osservatore si trova in un rapporto prossemico con la descrizione e viene invitato ad interagire con essa: ad arretrare leggermente quando alcuni tratti *vengono fuori*, per poi penetrare virtualmente dentro la sostanza pittorica, come se venisse preso per mano, nel momento in cui viene invitato a seguire con lo sguardo il «cupo viale che sprofonda, lontano». In un'immersione che richiama quasi l'odierna realtà virtuale, il lettore è portato a concentrare la propria attenzione sui volumi aggettanti che costituiscono la tela per poi penetrarne le profondità, a varcare il limite della rappresentazione per vagare dentro lo spazio finzionale. È chiaro che questo romanzo sta tematizzando il rapporto tra arti dello spazio e arti del tempo in maniera da scardinare i confini che tradizionalmente sono stati definiti da Lessing (1766): qui la narrazione fa propria, avvalendosi della proiezione ecfrastrica, della spazialità "tipica" della pittura, l'*ékphrasis* infatti ci permette di spostarci all'interno della cornice rappresentativa della tela, e di farlo attraverso la dinamizzazione del nostro sguardo che da extradiegetico diviene intradiegetico.

Almeno in tutta la prima parte del romanzo, le descrizioni delle opere pittoriche sono affidate più alla voce narrante che a dialoghi tra i personaggi, inoltre queste sono spesso correlate a momenti di silenzio da parte dei soggetti della narrazione, che muti osservano la caleidoscopia delle tele descritte dall'autore. In tal modo Zola opera una sovrapposizione tra uno sguardo puramente extradiegetico e quello – interno alla struttura narrativa – dei personaggi: nel momento in cui cala il silenzio uditivo si attiva in questi una particolare modalità di percezione contemplativa delle immagini, come se la visione in profondità delle tele si trovasse in una relazione di inversa proporzionalità col silenzio. Lunghi dal costituire delle digressioni narrative, le *ékphrasis* in questi casi arricchiscono l'architettura del romanzo, costituendo delle appendici visuali in cui i personaggi diventano, insieme al lettore, osservatori

silenziosi e immobili delle immagini «lasciandosi coinvolgere in una “visione” comune» (Cometa, 2009, p. 130).

Il romanzo mostra la pittura nelle sue varie fasi: ci porta dentro gli atelier degli artisti e ci mette di fronte alla genesi e al work-in-progress dei quadri, senza tralasciare i ripensamenti dei pittori, le critiche e le incitazioni degli amici, fino a mostrarci le reazioni di pubblico e critica al lavoro di Lantier in occasione dell'esposizione delle sue tele.

In particolare, l'autore ci fa notare come il primo abbozzo di *Plein air* fosse stato buttato giù in maniera repentina, di getto, in una *dinamizzazione del processo compositivo* che ci fa comprendere l'entusiasmo di cui è capace il pittore nel momento in cui si accinge a iniziare un nuovo lavoro.

Dopo la prima descrizione di *Plein air*, Zola ne aggiunge una seconda in cui la dinamizzazione e la scansione tridimensionale della tela fanno pensare, in maniera a tratti gestaltica, all'esperienza percettiva di figure aleggianti sulla superficie di uno schermo:

il signore in giacca di velluto era completamente sbizzato; la mano, più decisa del resto, metteva nell'erba una nota interessante, con una *felice freschezza di colore*, e la macchia scura del dorso *veniva fuori* con tanto vigore che le piccole sagome delle due donne che lottavano al sole sembravano essersi *allontanate* [...] mentre la grande figura, la donna nuda e sdraiata [...] *fluttuava* sempre simile a un corpo sognato (Zola, 1886 [1985], p. 38, corsivi aggiunti).

Si noti, in questa seconda descrizione del quadro, il collegamento che associa la dimensione visiva alla qualità della *freschezza* che i toni della tela riescono ad assumere; inoltre questo sapiente uso dell'*ékphrasis* fa sì che ancora una volta il limite della tela emerga verso il lettore-osservatore, portandoci appunto – da Filostrato a Diderot – *dentro* la scansione spaziale della tela che «l'occhio – come Filostrato ci insegna – deve “penetrare”» al fine di imparare a «*distinguere i piani* del dipinto man mano che il fruitore li attraversa con il proprio corpo» (Cometa, 2009, p. 26, corsivi aggiunti). Nelle descrizioni di *Plein air* le figure si stagliano dallo sfondo e sembrano muoversi nello spazio della rappresentazione. L'entusiasmo di Zola nei confronti della pittura di Manet è, almeno in una prima fase, pressoché totale, principalmente per la capacità del pittore di rendere in maniera essenziale la realtà delle cose, per cui in questa nuova pittura «ogni oggetto prende il suo posto, la testa di Olympia si staglia nettamente sullo sfondo [...] il pittore ha proceduto per masse luminose, per ampie distese di luce, *come la natura*

stessa» (Zola, 1883, p. 268, corsivo aggiunto). In questa *ékphrasis* esplicita del lavoro di Manet, il collegamento tra la tela descritta nel romanzo (*Plein air*) e il celebre nudo del pittore è chiaro, principalmente perché si parla di una pittura che, al pari della letteratura di stampo naturalista, mima la realtà delle cose. In questo romanzo è sufficiente porsi alla giusta distanza rispetto alla soglia della rappresentazione per penetrarne la vividezza dei tratti: «tacque, si tirò indietro per giudicare l'effetto [...] poi ripartì: "Capisci, forse ci vuole sole, aria pura, una pittura luminosa e giovane, le cose e le persone così come si *muovono* nella luce vera"» (Zola, 1886 [1985], p. 36, corsivo aggiunto). L'effetto percettivo ricercato da Lantier deve far sì che i soggetti dipinti paiano essere *sul punto* di prendere vita, mettendosi in movimento, ecco che l'*ékphrasis* in questo caso «racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione ma è *come se* accadesse sotto i nostri occhi; come se si trattasse di *immagini in movimento*» (Cometa, 2012, p. 91). La necessità decisamente antropologica di qualcosa che mettesse definitivamente in movimento le immagini, la necessità del cinema – medium incipiente, già serpeggiante a livello culturale – è già tutta compresa nel discorso di Zola⁴.

Omologie strutturali

Il *Salon des Refusés* descritto nel romanzo coincide con il momento in cui Claude, esponendo *Plein air*, si scontra con il suo primo, devastante fallimento. In questa sezione narrativa troviamo una serie di *ékphrasis* in cui si descrivono i quadri in mostra con pochi tratti essenziali. Secondo Louvel è fondamentale studiare la relazione tra la frequenza in cui si incontra nel testo l'immagine descritta e la temporalità stessa della narrazione, per esaminare l'inserimento dei dipinti «come interagiscono con la loro manifestazione testuale» (Louvel, 2011, p. 62). Nel caso del *Salon* lo scrittore comincia con la descrizione di alcune tele poste narrativamente a una certa distanza le une dalle altre, per poi

⁴ Dispositivi che in varie forme hanno anticipato il cinema, com'è noto, esistevano da secoli. Queste costituiscono le basi per la riflessione sulla dimensione "archeomediale" che è stata affrontata in studi recenti da autori come J. Parikka (2019). Già nel 1860 J. Herschel aveva previsto come un cordone ombelicale legasse la fotografia a qualcosa che non era ancora venuto alla luce ma che avrebbe messo in movimento le situazioni, un congegno in grado di «raffigurare scene in movimento. La riproduzione vivida e fedele [...] di qualsiasi avvenimento della vita reale» (1860, p. 13). Per un ulteriore approfondimento delle relazioni che legano le due medialità fondanti la comunicazione di massa novecentesca, cfr. anche Yynjanov 1971.

ravvicinarne la frequenza, che si fa via via incalzante fino ad arrivare ad elencare una serie di meri “dati visivi”, dando luogo a «una molteplicità di eventi che, riempiendolo, evocano lo spazio che invadono» (Eco, 2013). Soprattutto quando il ritmo delle pitture descritte si fa concitato, il romanzo mostra delle vignette assolutamente schematiche di quadri che si trovano tra loro giustapposti:

Un'abominevole Chaîne li arrestò, un Cristo in atto di perdonare all'adultera (...). Ma, *accanto*, ammirarono un bellissimo studio di donna, visto di schiena, le reni in rilievo e la testa girata. Lungo i muri era tutto un miscuglio di eccellente e di pessimo, tutti i generi confusi: quelli rovinati dalla scuola tradizionale accostati ai giovani impazziti per il realismo [...], una Gesabele morta che sembrava essersi impudridita nel fondo delle cantine dell'Accademia [...] vicina alla *Dama in Bianco*, singolarissima intuizione d'un occhio di grande artista; un pastore immerso in contemplazione (Zola, 1886 [1985], p. 119, corsivo aggiunto).

Data la frammentazione del ritmo narrativo, è possibile suggerire che tali descrizioni del *Salon* stiano mimando, in un'omologia strutturale (Goldman, 1964; Cometa, 2008), il genere pittorico dei *cabinet d'amateur*, in cui la giustapposizione di una serie di elementi visivi dà luogo ad una stimolazione per eccesso della nostra esperienza visiva (Stoichita, 1993 [2004]). In questo *cabinet* testuale notiamo però un particolare stile descrittivo: i quadri sono rapidamente mostrati nei loro tratti essenziali, imitando in qualche modo i tocchi *staccati* della tecnica pittorica impressionistica. Come nota Robert Niess a proposito delle descrizioni dei quadri presenti ne *L'Œuvre*, non molti sono descritti in dettaglio e raramente Zola va oltre una breve indicazione del soggetto e una o due righe sulla tecnica o sull'effetto della luce. Sarebbe possibile rintracciare in questi aspetti una forma di scrittura impressionistica? Del resto, come potrebbe Zola scendere nella minuzia del dettaglio delle pitture disseminate nel romanzo, se in questa corrente pittorica l'aspetto del dettaglio manca per definizione? Possiamo dunque notare una forma di omologia strutturale tra i quadri e il modo in cui questi vengono descritti: a tratti, sbazzati, senza alcuna precisione, solo attraverso fugaci impressioni visive: «L'Œuvre intendeva chiaramente esemplificare in prosa la pratica della scuola impressionista. [...]. Gli effetti di luce sono ovunque, e sono effetti di luce impressionisti» (Niess, 1968, p. 244). Anche quando *Plein air* viene messo alla gogna da un pubblico incapace di comprenderne le virtualità estetiche, Claude lo osserva demoralizzato ma sempre fermamente convinto della novità della sua pittura: «ma

com'era bello il tono generale, quanta luminosità, una luce grigio-argento, delicata, diffusa, animata da tutti i riflessi danzanti dell'aria libera! [...] E il sole irrompeva, risplendevano i muri di quella mattina di primavera! La nota chiara del suo quadro, tutto quell'azzurro di cui ridevano, spiccava in mezzo alle altre» (Zola, 1886 [1985], pp. 126-127).

Non possiamo però parlare di uno stile impressionistico *tout-court* nel romanzo e nella scrittura del naturalista Zola, «il cui senso del metodo e il desiderio di "finitura" lo hanno portato a ribellarsi all'idea stessa che un dipinto potesse essere qualcosa di simile a un'impressione» (Niess, 1968, p. 84), quello che possiamo affermare è che sicuramente l'*Œuvre* mostra un impressionismo efrastico, e ciò è evidente in particolare nelle omologie strutturali che la scrittura del romanziere instaura con lo stile impressionistico all'interno delle cornici dei dipinti mostrati testualmente. Per la rapidità del tocco narrativo la scrittura di Zola in questo romanzo «si adatta al proprio soggetto: fa uso di un vocabolario ricco di colori e di richiami di luce, e mostra l'applicazione impressionista di strati successivi di colore con l'uso massiccio della partizione delle frasi» (Sitzia, 2011, p. 14). L'autore, quindi, riesce a «collegare immagini e parole adottando testualmente il ritmo e la velocità delle immagini che evoca, integrando tempo e spazio»⁵ (Sitzia, 2011, p. 14).

La Cité de Paris

Al pari di *Plein Air*, l'ultimo quadro di Claude Lantier descritto a più riprese nel romanzo è un collage complesso di altre rappresentazioni pittoriche «mescolate con descrizioni di dipinti autentici» (Louvel, 2002, p. 62) e mostra il paesaggio della *Cité* di Parigi che un giorno lo affascina senza riserve: una visione magica, piena di vita, di dettagli, piani e sfumature, una scena emblematica della modernità che rapisce la sua visione:

il cuore di Parigi l'aveva totalmente conquistato [...]. Era tutto un brillare di luce, uno stagliarsi d'ombre, un'allegria nella precisione dei dettagli, una trasparenza dell'aria *vibrante* di contentezza. E la vita del fiume, il fermento delle sponde, quell'umanità straripante per le strade, a *scorrere* sui ponti, a *confluire* da tutti i bordi dell'immensa tinozza, *vaporava* lì in una onda visibile, in un brivido che tremolava nel sole (Zola, 1886 [1985], pp. 212-213, corsivi aggiunti).

⁵ Cfr. anche a tal proposito Louvel 2002.

In questo passo Zola fa ancora uso di una terminologia estremamente legata alle dinamiche di movimento, mostrando la febbrile energia della vita cittadina che si staglia sotto gli occhi di Claude nell'attimo esatto che questi deciderà di rappresentare.

La visione di Claude, qualora fosse stata fissata in quell'istante, gli avrebbe permesso di realizzare il suo sogno di una *pittura in grado di mostrare la vita*, desiderio espresso chiaramente anni prima, quando parlando con l'amico Sandoz aveva dichiarato la sua necessità di poter «vedere tutto e tutto dipingere [...]. Sì, la vita così come scorre nelle strade, la vita dei poveri e dei ricchi, nei mercati, alle corse, sui viali, [...] e tutta la ridda dei mestieri; e tutte le passioni sciorinate alla luce del sole» (Zola, 1886 [1985], p. 37).

Malgrado questo slancio tipicamente naturalista, nel dipinto il pittore inserirà elementi che si discostano dall'iniziale entusiasmo giovanile (tratti che scandalizzeranno non poco i suoi amici di sempre): una donna nuda sulla prua di una barca, dalla pelle brillante come fosse metallo prezioso, rappresentata con dei fiori al posto del ventre, marche di stampo chiaramente simbolista che si scostano dalla sua precedente produzione.

Claude, drammaticamente, si suicida davanti a questa tela incompiuta, gesto che lo porta a penetrare in maniera estrema all'interno del suo stesso fallimento: forse è questo l'unico modo che egli possiede per sublimare definitivamente la sua ossessione, per congiungersi all'incapacità di rappresentare *la visione* che un pomeriggio lo aveva folgorato di fronte al cuore di Parigi. In effetti il fallimento di Claude consiste proprio nella sua incapacità di conquistare ciò che ha rapito la sua anima senza via di scampo: la città di Parigi nel suo tessuto urbano e nelle vedute prospettiche, e di non riuscire a farlo attraverso gli strumenti che gli erano propri.

Questo aspetto del romanzo è sintomatico di «ciò che spesso costituisce la ricerca dell'artista: avvicinarsi alla cosa, rappresentarla, pur sentendola ineluttabilmente sfuggire. Al contrario, è anche ciò che spiega il senso di perdita di fronte all'oggetto che Georges Didi-Huberman condensa nella frase: «"È lì [...] e tuttavia è perduto"» (Louvel, 2002, p. 20). La tragedia si consuma per il suo fallimento nel riuscire a rappresentare l'aspetto che quel pomeriggio *l'Ile de la Cité* aveva assunto. Dopo quella visione, che possiamo definire auratica in senso benjaminiano, lui tornerà molte volte in quel luogo per cercare di riesumarne l'impressione originaria, ma sarà ingabbiato nell'incapacità di rappresentare questa ossessione

visiva. Ciò accade perché l'immagine mentale che avrebbe voluto fermare verrà resa meno nitida dal sovrapporsi delle visioni delle successive volte in cui quel paesaggio gli si mostrerà, in maniera sempre uguale e tuttavia sempre diversa.

Passaggi di consegne mediali

Questa esperienza di perdita e incessante ricerca dell'attimo, che caratterizza tutta la parte finale del romanzo e fa eco a ciò che viene evocato nella dichiarazione di Baudelaire al personaggio femminile di *À une passante*, era stata preconizzata nella parte iniziale della narrazione, quando in un dialogo tra due amici di Claude si mostra appunto «un paesaggio che fugge, un angolo di strada malinconico, con l'ombra d'un albero che non si vede; e poi, una donna passa, appena un profilo; e poi, lei se ne va, e non s'incontrerà mai più, mai più» (Zola, 1886 [1985], p. 76). In altri termini qui si mostra ciò che accadrà nel destino dello stesso pittore, il quale, come Baudelaire, si troverà nella condizione di chi esperisce la perdita di una visione talmente transitoria da risultare *fuggitiva*. Anche Christine, la compagna del protagonista, nella fase iniziale della loro relazione viene mostrata come una visione «fuggevole e nostalgica, un incantevole profilo destinato a perdersi e a non essere più visto» (Zola, 1886 [1985], p. 83); ma nel dipinto finale gli oggetti del desiderio dell'artista: la donna e la città, vengono a coincidere, e Claude si trova nell'impossibilità di chi vorrebbe tornare, barthesianamente, al momento che è *stato* e che per definizione non può più tornare. Più che una visione pittorica, dunque, Zola sta tematizzando la necessità di una visione in primo luogo fotografica, per non dire cinematografica, dal momento che cerca invano di ricostruire con esattezza l'istante che lo ha stregato. Questo romanzo mette in scena il fallimento di un'arte nel passaggio di consegne tra due medialità: la pittura deve arrendersi davanti all'avvento epocale della fotografia, che Zola stesso conosce e pratica assiduamente. La superficie della tela, insieme a tutto l'armamentario di pennelli e colori che necessariamente l'accompagnano, si rivelano quindi strumenti ontologicamente inadeguati a placare la sua ossessione creativa. Ci troviamo di fronte a una strutturale carenza del mezzo: gli scenari del cuore di Parigi, variamente capaci di catalizzare il suo sguardo mostrandosi sempre sotto diverse luci, colori e atmosfere, queste visioni plurali ed evanescenti si sovrappongono come in un caleidoscopio nella sua esperienza mentale e artistica, intasandola in un sovraccarico visuale

che lo porta alla follia. L'accanimento su questo lavoro lo rende incapace di rappresentare in maniera piena ciò che un giorno aveva costituito l'oggetto di una visione estatica e rivelatoria. Nella parte finale del romanzo *l'Ile de la Cité* è descritta ripetitivamente, quasi a mimare l'ossessione di Claude che vi si reca mille volte per cercare quel paesaggio e con esso l'esaltazione che gli aveva in origine provocato, ma regolarmente trova situazioni diverse, tutte egualmente affascinanti e tutte in grado di sovraccitare una creatività ormai in crisi. Voler riprodurre su una tela la varietà di colori, forme, movimenti e sfumature che riesce ad assumere *l'Ile* non è solo drammaticamente difficile: per chi vive in anni in cui la fotografia è già una presenza consolidata da quasi mezzo secolo, è qualcosa di impossibile. Il risultato è un affastellamento materico di strati di colore stesi, scrostati, sovrapposti a ulteriori strati di pittura sul dispositivo-tela, che diventa l'oggetto martoriato degli improvvisi scatti di un'isteria sfogata sulla sua trama: il supporto della rappresentazione viene sfondato, strappato per essere subito dopo ricucito con pentimento. Qui, a ben guardare, predomina la logica del fotogramma: Claude è radicalmente incapace di dipingere il suo paesaggio attraverso la classica cassetta degli attrezzi del pittore. Il romanzo tematizza nella sua parte finale le «modificazioni che i regimi scopici vanno via via subendo in relazione allo sviluppo delle tecnologie della visione» (Cometa, 2012, p. 93).

L'Œuvre è un romanzo che parla di arte, ma anche dei limiti della rappresentazione. Zola ci invita qui a riflettere su quanto la cultura dell'immagine — allora come oggi — sia carica di potenza, ma anche di pericolo: può elevare o distruggere. In linea con gli altri romanzi del ciclo *Rougon-Macquart*, il testo può essere visto come una riflessione sulla crisi del rapporto tra l'artista e il suo referente reale, anticipando di molto la sensibilità novecentesca (Pellini, 2016). In un mondo sempre più visualizzato e visualizzante, la crisi esistenziale di Lantier diventa il simbolo d'una più ampia crisi della rappresentazione, che porterà, con Gianni Vattimo (2000), al *trionfo delle immagini*.

Il progressivo sviluppo di questa riflessione sta nel fatto che per riprodurre la scena variamente elettrizzante del *Cuore di Parigi* si sarebbe forse rivelato più adatto l'utilizzo di una tecnica in grado di rendere diacronicamente lo scorrere dei giorni, delle ore, magari anche con la ricca gamma cromatica che in ogni istante caratterizza quel luogo fatto di tramonti scintillanti. In queste pagine sulla fine della pittura Zola ci fa avvertire anche la necessità, ancora con Eco «d'una visione *filmica*, dove

non tanto si descrive qualcosa che si vede, fissato una volta per tutte, come l'Apollo del Belvedere o la Venere di Milo, ma una sequenza onirica, dove le cose sono in *continua trasformazione*» (Eco, 2003). Del resto, anche nella prima fase della narrazione Zola ci faceva notare quale fosse la vera passione del protagonista, ciò accadeva quando, dopo uno dei frequenti momenti di angoscia «gli tornava la fede, la corsa attraverso Parigi l'aveva rinvigorito, era ripreso dalla sua passione per i corpi in movimento» (Zola, 1886 [1985], p. 75, corsivi aggiunti). Per un pittore ossessionato dal luogo che ha rapito la sua anima, è impossibile placare questa febbrile necessità, perché dipingere un luogo significa comunque fissarlo, annullarne l'imprevedibile mutevolezza, negandone radicalmente la vera natura. Ecco perché *L'Œuvre* è un romanzo naturalista che narra del fallimento della rappresentazione pittorica. In questa lotta materica tra un personaggio e i limiti della sua tela, Zola descrive un eroe titanico ma impotente: il *pittore della vita moderna* si trova in un momento molto delicato della nostra storia culturale, quello in cui nella vita europea fanno capolino tecnologie medialità ricchissime di virtualità ancora tutte da esplorare. In questa fase, del resto, la tecnica fotografica inizia a rendere superflua, quasi ingenua la sfida che la pittura si era imposta nei confronti della rappresentazione naturalistica del reale. Ci troviamo negli anni del pittorialismo e del dibattito sull'estetica della rappresentazione attraverso il mezzo fotografico. Tre anni dopo l'uscita de *L'Œuvre*, P.H. Emerson (1889) scriverà un articolo dal titolo *Naturalistic Photography for Students of the Art*, nel quale esporrà delle significative riflessioni su questi temi, ragionando sulle modalità attraverso cui il "nuovo" medium era già in grado di rappresentare il fascino della natura (Marra, 2006). Emerson, a partire dalla fisiologia della visione umana e da studi condotti in ambito ottico, arriverà a considerare la necessità dello *sfocato* in fotografia non tanto per conferire un fascino artistico alle immagini, come farà l'estetica fotografica successiva, quanto per rendere la fotografia più vicina alla percezione naturale. Così Newhall a proposito del fotografo inglese: «Emerson sosteneva che il nostro campo visivo non è completamente uniforme. L'area centrale è definita chiaramente, le aree marginali sono più o meno confuse. Per riprodurre la visione dell'occhio umano con l'apparecchio fotografico, suggeriva di mettere l'obiettivo leggermente fuori fuoco» (Newhall, 1949 [1997], p. 199). Tutto questo avvicina le caratteristiche del fotografico di quella fase alla stessa pittura impressionista, che gioca, gestaticamente, con la pura percettività

dell'occhio: «in questa mescolanza di deciso e indeciso, di perdersi e trovarsi, sta tutto il fascino, tutto il mistero della natura» (Emerson, 1889, p. 193). La fotografia, scoperta relativamente recente che sta in quella fase sgomitando per definire la propria artisticità, fa capolino nel discorso zoliano accostandosi a un'arte dalla tradizione secolare che, ormai in piena crisi, deve fare i conti proprio con la nascita del "nuovo" mezzo. Zola, appassionato di fotografia, si colloca tra quanti in quella fase riconoscono al mezzo una capacità meccanica – e dunque oggettiva – di restituire la realtà in modo esatto, diretto e privo di artifici, tanto da affermare che «non si può dire di aver visto a fondo nessuna cosa fintanto che non se ne sia fatta una fotografia: questa rivela un'infinità di particolari che altrimenti passerebbero inosservati, e che nella maggior parte dei casi non potrebbero essere visti distintamente» (Zola, 1900, p. 396). Se il romanziere naturalista decreta la necessità del fotografico come mezzo d'elezione per la conoscenza del reale, il fotografo naturalista inglese fa una riflessione che introduce anche il cromatismo, del tutto assente nella fotografia coeva, per cui nella graduatoria di Emerson sulle tecniche di rappresentazione del reale, la fotografia è superiore all'acquaforte, alla xilografia e al carboncino per la sua precisione nel rendere la prospettiva; è seconda alla pittura soltanto perché le manca il colore (Newhall, 1949 [1997], p. 195). In effetti la dimensione cromatica, essenziale nell'arte pittorica, è ciò su cui si concentra principalmente il romanzo, e non potrebbe essere altrimenti, soprattutto in un testo che parla di impressionismo, ma ciò che accomuna pittura e fotografia in questa fase della storia culturale è l'oggetto della rappresentazione: entrambe le arti si concentrano sulla realtà naturale e sul quotidiano, anche se con qualche eccezione, ma si tralascia il fatto che la modernità è fatta di tecnologia, di macchine e infrastrutture. Qualche decennio dopo Lazlo Moholy-Nagy (1925) affronterà il passaggio di consegne tra pittura, fotografia e cinema con estrema precisione, e in un'opera uscita postuma noterà anche qualcosa che riguarda nel dettaglio il tema qui affrontato:

Nel 1870 Édouard Manet [...] si offrì di dipingere degli affreschi nel Municipio di Parigi raffiguranti la bellezza delle stazioni ferroviarie e dei mercati coperti della metropoli francese. L'opinione pubblica dell'epoca vedeva in tale questione tecnologica solo un fastidio estetico. L'offerta di Manet non fu accettata. Anche quindici anni dopo, la stessa opinione pubblica [...] si batté contro la Torre Eiffel, definendola una macchia vergognosa su Parigi. Cinquant'anni dopo, i costruttivisti scoprirono la bellezza non solo della Torre Eiffel, ma anche della

macchina, e ne tradussero l'esattezza, la precisione e le prestazioni pianificate nel proprio immaginario, nel proprio linguaggio visivo (Moholy-Nagy, 1947, p. 57).

Il lavoro degli impressionisti, com'è noto e come il romanzo mette in luce, è troppo avanti rispetto alle capacità di comprensione della società coeva. Ma in questa seconda metà dell'Ottocento fa già capolino la necessità di rivolgersi verso nuovi orizzonti del visivo: la modernità tecnologica deve entrare nel discorso artistico e il romanzo di Zola tematizza anche simili aspetti.

Non si può rappresentare il momento che "è stato" senza l'ausilio della macchina fotografica, la riproduzione ossessiva del *Ventre di Parigi* porta alla follia Lantier, che approda a un simbolismo del tutto estraneo al discorso impressionista. Le radici della triste parabola creativa del pittore stanno nella sua ostinazione a guardare qualcosa che non può essere catturato con pennelli e pigmenti. In maniera più radicale, bisogna cambiare la cassetta degli attrezzi e l'oggetto dello sguardo: fare propria la rappresentazione del nuovo, della modernità e della tecnologia, come successivamente faranno alcuni impressionisti e i costruttivisti russi ma anche moltissimi fotografi. Claude Lantier fallisce nel dipingere il suo capolavoro per il cieco accanimento verso un referente ormai surclassato dall'incipiente modernità sia dal punto di vista tecnologico sia da quello dell'oggetto della rappresentazione, Zola sembra suggerire che nessun linguaggio artistico sia in grado di contenere la complessità del mondo moderno. Questo gioco di rimbalzi tra *ékphrasis* e necessità di una nuova modalità di duplicazione del reale – tra parole, immagini e dispositivi tecnologici – riflette una tensione tipica della modernità e rende *L'Œuvre* un testo ancora fondamentale per la riflessione sugli intrecci di letteratura e medialità.

Bibliografia

Brady, P. (1961), *La Peinture de Claude Lantier*, "Revue des sciences humaines", n.s. 101.

Brady, P. (1967), *L'Œuvre de Émile Zola. Roman sur les Arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Librairie Droz, Genève.

Cometa, M. (2008), *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica*, in Cammarata, V. (a cura di), *La finestra del testo. Letterature e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, pp. 9–76.

Cometa, M. (2009), *Il fantasma delle immagini*, in Carbone, A. L. (a cura di) *Filostrato. Immagini*, Duepunti, Palermo, pp. 107–138.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano.

Damiani, S. (2024), *Abbigliarsi "en Olympia": l'arte come veste grafica di un'identità ibrida*, "VCS – Visual Culture Studies", n. 8, pp. 15–42.

Eco, U. (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (2013), 'I semafori sotto la pioggia I e II', *Golem. Indispensable*, 7–8.

Emerson, P. H. (1889) *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Low, Marston, Searle & Rivington, London.

Forster, K. W., Mazzucco, K. (2002) *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Mondadori, Milano.

Hershel, J. (1860) *The Photographic News*, 4.

Hollander, J. (1995) *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, University of Chicago Press, London and Chicago.

Lessing, G. E. (1766) *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Christian Friedrich Voss, Berlin; trad. it., (1965), *Laocoonte o sui limiti della pittura e della poesia*, Rizzoli, Milano.

Louvel, L. (2002) *L'œil du texte and texte/images: images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes; trad. eng. (2011) *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham.

Marra, C. (2006), *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano.

Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago; trad. it. (2017) in Cometa, M. e Cammarata, V. (a cura di) *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

Moholy-Nagy, L. (1925), *Malerei, Fotografie, Film (Bauhausbücher 8)*, Albert Langen Verlag, Munich; trad. it. (2010) in Somaini, A. (a cura di), *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino.

Moholy-Nagy, L. (1947), *Vision in Motion*, P. Theobald & Co, Chicago.

Newhall, B. (1949), *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, Museum of Modern Art, New York; trad. it. (1997), *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.

Niess, R. J. (1948), *Another view of Zola's L'Œuvre*, "Romanic Review", vol. 39, n. 4.

Niess, R. J. (1968) *Zola, Cézanne, and Manet: A Study of L'Œuvre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Parikka, J. (2012), *What Is Media Archaeology?*, Polity Press; London; trad. it. (2019) *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.

Pellini, P. (2016), *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma.

Rewald, J. (1935), *Cézanne et Zola*, Éditions A. Sedrwski, Paris.

Sitzia, E. (2011), *De Manet à Moreau: l'évolution artistique des tableaux de Claude Lantier dans L'Œuvre*, "Textimage", n. 4, pp. 42-52.

Stoichita, V. I. (1993), *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Kimé, Paris; trad. it. (2004) *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano.

Tutter, A. (2018), *A Veritable Murder: Émile Zola, His Friend Paul Cézanne, and His Book L'Œuvre*, "American Imago", vol. 75, n.1, pp. 67-103.

Vattimo, G. (2000), *Dalla crisi della rappresentazione al trionfo delle immagini*, in *Atlante del Novecento*, UTET, Torino, pp. 981-991.

Yynjanov, J. (1971), *Le basi del cinema*, in Kraiski, G. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano.

Zola, É. (1883), *Edouard Manet, Étude biographique et critique*, in Zola, É. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques. Mon Salon*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, pp. 325-326.

Zola, É. (1886), *L'Œuvre*, Charpentier, Paris; trad. it. (1985) *L'opera*, Garzanti, Milano.

Zola, É. (1900) *The Photo-Miniature*, 21, dicembre.

Abstract

Publicato nel 1886, *L'Œuvre* è il romanzo di Zola in cui testo e immagine pittorica entrano in un fitto gioco di rimandi narrativi, estetici, percettivi e metatestuali, dando luogo a un affresco letterario ma anche intermediale del sistema culturale della Parigi del Secondo Impero. In questo contributo si analizza l'opera a partire dal rapporto che le immagini pittoriche di cui la narrazione è costellata instaurano con le relative modalità ekphrastiche, ciò sarà fatto al fine di tracciare uno schizzo degli intrecci tra letteratura e arti dell'immagine, con un particolare focus sull'intermedialità che fonde immagini e testi ne *L'Opera* di Zola, romanzo che approda a una riflessione che mostra in filigrana la necessità di un nuovo tipo di sguardo, che non può prescindere dal mezzo fotografico e che anticipa anche quello cinematografico, la cui nascita era ormai incipiente. L'autore iscrive all'interno della tradizione letteraria la crisi della rappresentazione classica e lo fa in maniera da costituire un compendio della coscienza estetica coeva, mettendo in risalto contraddizioni e ansie, slanci e fallimenti di una fase della storia culturale, artistica e mediale che non smette di gettare la sua luce sul nostro presente.

PAROLE-CHIAVE: Svolta mediale; pittura; fotografia; impressionismo; ekphrasis.

Published in 1886, *L'Œuvre* is Zola's novel in which text and pictorial imagery engage in a dense interplay of narrative, aesthetic, perceptual and metatextual references, giving rise to a literary yet intermedial portrait of the cultural landscape of Paris during the Second Empire. This paper analyses the work by examining the relationship established between the pictorial images scattered throughout the narrative and their corresponding ekphrastic modes. This will be done with the aim of sketching out the intertwining of literature and the visual arts, with a particular focus on the intermediality that fuses images and texts in Zola's *L'Œuvre*, a novel that culminates in a reflection which subtly reveals the need for a new kind of gaze—one that cannot be separated from the photographic medium and which also anticipates the cinematic one, whose emergence was already in its infancy. The author situates the crisis of classical representation within the literary tradition, doing so in a way that constitutes a compendium of contemporary aesthetic consciousness, highlighting the contradictions and anxieties, the aspirations and failures of a phase in cultural, artistic and media history that continues to shed light on our present.

KEYWORDS: Medial turn; painting; photography; impressionism; ekphrasis.

valentina.mignano@unipa.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>