



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA
Attuali metodologie di analisi del testo letterario
Ciclo XXIII

RAFFAELLA TEDESCHI

L'impressionismo di Octave Mirbeau: un'estetica del fluido

TESI DI DOTTORATO

COORDINATORE: Chiar.ma Prof. Maria Teresa Puleio

TUTOR: Chiar.ma Prof. Cettina Rizzo

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

Ringraziamenti

Desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti alla Prof. Maria Teresa Puleio, mia coordinatrice, per la fiducia con la quale ha appoggiato il mio piano di lavoro, alla Prof. Pettina Rizzo, mia tutor, la cui professionalità e le cui doti umane mi sono state da supporto lungo questo percorso di studi e di vita, al Prof. Pierre Michel, Presidente della "Société Octave Mirbeau" con sede ad Angers, per l'estrema disponibilità e la non comune generosità dimostratemi.

A Vito

Indice

Introduzione	1
---------------------	----------

CAPITOLO I

Il sentire estetico di Octave Mirbeau e la sua adesione al movimento impressionista

1.1 Dal Salon alle esposizioni indipendenti	9
1.2 Il sistema marchand/critique	14
1.3 Octave Mirbeau critico d'arte	16
1.4 «Voir, sentir, comprendre la nature»	25
1.5 Il martirio della creazione	31
1.6 Gli impressionisti e la loro epoca	38
1.7 Un acceso sostenitore degli impressionisti	49
1.8 Il valore plastico della luce e le sensazioni visive	55
1.9 Un'estetica del fluido	58
1.10 Un fondo di idealismo: la nozione di «rêve»	65
1.11 Oltre l'apparenza sensibile della natura: l'impalpabile	70
1.12 Sensazione/ragione/immaginazione	74
1.13 «Voir, sentir, comprendre» il prodotto artistico: tratti di un'estetica della ricezione	83
1.14 Verso una conquista ed un'interiorizzazione della natura	93
1.15 Il simbolismo di Aurier: «une supercherie»	99
1.16 Due tendenze «en fusion ardente»	106

CAPITOLO 2

Octave Mirbeau romanziere "impressionista"

2.1 "Puisqu'Impressionnisme il y a?"	112
2.2 Impressionismo e modalità di scrittura	115
2.3 Sulla via di un abbattimento delle regole formali	120
2.4 Dire la visione	124
2.5 "Le peindre qu'on ne voit pas"	133
2.6 La luce e il movimento nelle descrizioni	139

CAPITOLO III

*La fluidità nella rappresentazione del mondo: Dans le ciel, verso
l' "évanouissement" del romanzo*

3.1 La trasposizione romanzesca della tragedia dell'artista	144
3.2 L' "esquisse" nella pratica letteraria	150
3.3 La dialettica della fluidità	157
3.4 Fluidità come mobilità del senso: la sovrapposizione di significati	160
3.5 Fluidità come evanescenza:	
l'impossibile incarnazione dell'opera d'arte	171
3.6 Fluidità come ondeggiamento: tra presenza ed assenza	186
3.7 Fluidità come instabilità e discontinuità dell'Io ed allontanamento.	190
3.8 Fluidità come dissolvenza: la parola si perde nel silenzio	195
Conclusioni	207
Bibliografia	213

Introduzione

«Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile»¹, le parole di André Gide ne *Les Nourritures terrestres*, inserite in un discorso in cui si invita Nathanaël ad abbandonare le conoscenze libresche e ad aderire alla natura, risuonano, al crepuscolo del secolo XIX, come un inno alla vitalità, alla libertà dello spirito, come una celebrazione panteistica dell'esistenza, in cui si avverte l'eco della filosofia di Nietzsche. Se, tra le tante possibili letture de *Les Nourritures*, derivanti da un'irradiante apertura dell'opera, ci soffermiamo sull'esaltazione della sensazione come fonte di *ivresse*, nonchè come prodromo della conoscenza, idea condensata nella frase sopra citata, e se della morale di Ménalque sottolineiamo la parte *destruens*, ovvero il rigetto delle conoscenze precostituite o di un qualsivoglia stile aderente ad una tradizione tanto consolidata quanto stagnante, allora il senso dell'esortazione a Nathanaël lo ritroviamo nella sfida lanciata dall'Impressionismo alla tradizione accademica più di venti anni prima.

Guardando ai valori libertari ai quali inneggiano gli impressionisti in un'epoca in cui « Les intransigeants de l'art donnant la main aux intransigeants de la politique, il n'y a rien là, d'ailleurs, que de très naturel»², non possiamo non ammettere che quegli artisti che tanto clamore destarono presso l'opinione pubblica sin dalla prima esposizione del 1874 intrapresero un'effettiva rivoluzione che non solo sfaldò l'autorità delle istituzioni fino ad allora garanti della validità artistica di un prodotto, ma liberò l'arte dall'illusione di essere una finestra aperta sul mondo.

Impressions, soleil levant... il titolo della tela di Monet a cui si deve il battesimo del gruppo, sussume una nuova concezione pittorica che inaugura un mutato atteggiamento nei confronti dell'arte, non più volta alla rappresentazione dell'oggetto nella sua immutabile fissità, ma attenta a cogliere l'eco sensoriale ed emotiva degli esseri e delle cose «tels qu'une

¹ André Gide: *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1897, p.32.

² Émile Blémont: *Les impressionnistes*, in *Le Rappel*, 19 avril 1876, citato in Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, New York, Burt Franklin, 1968, p.297.

vision rapide les laisse apparaître à notre œil surpris et subitement émerveillé»³. Punto nevralgico di sfaldamento della tradizione è la presa di coscienza dell'intransitività della rappresentazione artistica, che fa della non trasparenza, dell'autoriflessività e dell'autotelicità i presupposti dell'*aisthesis*: l'opera non transita verso il proprio referente, ma, trattenendo sul suo funzionamento la nostra attenzione, essa presenta anzitutto sè stessa.

Il messaggio rivoluzionario di quella pittura che Frédéric Chevalier definisce «la plus imprévue, la plus échevelée et la plus dithyrambique qui se puisse imaginer»⁴, incontra nei primi anni Ottanta, quando il gruppo impressionista ha alle spalle più esposizioni ed ha ormai bilanciato le polemiche e le ingiurie dei suoi detrattori con i consensi e gli appassionati commenti dei suoi estimatori, l'adesione senza riserve da parte di Octave Mirbeau, il quale ha ormai trentasei anni quando nel 1884 abbandona la stampa reazionaria e l'anonimato e, forte di un'esperienza decennale in ambito giornalistico, vede comparire il proprio nome nelle più importanti riviste dell'epoca.

L'audacia e l'anticonformismo di Monet, Degas, Renoir, quindi di Pissarro e Cézanne fanno scricchiolare l'ormai fragile apparato della tradizione, contro la quale tuona virulentemente il futuro romanziere anarchico e ribelle⁵, impegnato a destare il pubblico dallo stato di torpore intellettuale in cui lo relegano, a suo avviso, le istituzioni, in primis lo Stato, la Chiesa e la famiglia⁶.

Il seguente lavoro, dopo un primo rapido schizzo dei presupposti e del ruolo svolto dalla critica d'arte nel secolo XIX, si propone in una prima fase di

³ Frédéric Chevalier: *L'impressionnisme au Salon*, in *L'Artiste*, 1 juillet 1877, citato in Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op.cit., p.331.

⁴ Frédéric Chevalier: *Les Impressionnistes*, in *L'Artiste*, 1 Mai 1877, citato in Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op.cit., p.331.

⁵ Oltre a difendere gli intellettuali anarchisti quali Félix Fénéon e Jean Grave, Octave Mirbeau criticherà l'intervento militare francese nel Madagascar nel 1896 e l'anno seguente chiederà ne *Le Journal* la revisione del processo Dreyfus, per poi accostarsi a Jaurès e all'inizio del Novecento supportare la Rivoluzione russa ed impegnarsi nella lotta per la separazione della Chiesa dallo Stato.

⁶ Sull'azione, da Mirbeau giudicata pernicioso, che la famiglia eserciterebbe sull'individuo vedi i suoi *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien, Ivan Davy, 1990.

valutare le considerazioni sulle quali Mirbeau fonda la propria *appréciation esthétique*⁷ del movimento impressionista, mettendo in rilievo come i commenti estetici dell'autore costituiscano un esempio del funzionamento del sistema *marchand/critique*, responsabile del declino del *Salon* come istituzione garante della legittimità dei prodotti artistici.

Portavoce di un'estetica che, adoperando la terminologia di Genette⁸, definiamo soggettivista in quanto inquadra il piacere estetico come la risultante di una relazione tra soggetto ed oggetto in cui il primo proietta il proprio gusto, soggettivo, nelle proprietà oggettive del secondo⁹, Octave Mirbeau ritiene il Bello indefinibile e, tuttavia, onde evitare la deriva verso il relativismo estetico, non esita a proclamare il proprio entusiasmo dinnanzi alle opere che ammira e così facendo fa della propria «évaluation esthétique»¹⁰ una «appréciation objectivée»¹¹.

Lasciando trasparire «un fond romantique dont il ne parviendra jamais à se défaire»¹², egli fa della fedeltà alla natura l'elemento essenziale perchè l'opera veicoli l'emozione ed è a partire dalla sovranità della natura che l'autore riprende la nozione di *tempérament* servendosi della quale Émile Zola aveva teorizzato la propria concezione dell'opera d'arte. L'inadeguatezza dell'apparato scienziata e positivista, scricchiolante per via delle forze sotterranee del sentimento e dell'individualità, che, a lungo soffocate, finiranno per preparare la rivolta simbolista ed idealista, emerge dalle pagine della critica d'arte del nostro autore, il quale condanna l'aridità del Naturalismo proprio

⁷ Per le nozioni di *relation esthétique*, *attention esthétique* e *appréciation esthétique*, si rimanda al testo di Gérard Genette *L'Œuvre de l'art – La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1977.

⁸ Gérard Genette: *L'Œuvre de l'art: la relation esthétique*, op.cit.

⁹ Come vedremo oltre, nella corrispondenza di Octave Mirbeau si legge «Il faut regarder les œuvres d'art, comme on regarde un paysage, avec du rêve, avec son rêve à soi» (Vedi nota n.342).

¹⁰ Gérard Genette: *L'Œuvre de l'art*, op.cit., p.89.

¹¹ Ibidem.

¹² Éric Darragon: *L'œil Mirbeau*, in *Critique* n.558, 1993, p.747.

perchè incapace di rendere conto di un *côté caché* del reale, garante della sua poeticità.

Per Mirbeau l'Impressionismo non è una scuola, ma bensì uno stato d'animo; muovendoci da tale assunto fondamentale ci proponiamo anzitutto di dimostrare che è sulla base di un comune sentire che lo scrittore lo appoggia, lo difende, ne proietta l'essenza nella sua scrittura, fino a farne la chiave di volta del rinnovamento della sua visione romanzesca. Proprio perchè nelle tele impressioniste egli scorge la celebrazione della forza cosmica della natura, intuizione condivisa da Philippe Burty quando afferma che le stesse sarebbero «comme de petits fragments du miroir de la vie universelle»¹³, Mirbeau individua nella "fluidità" la dimensione in cui affiora un'energia segreta sottesa da un ordine soprasensibile. È un'estetica del fluido a informare la visione impressionista, che dissolve la materia in vibrazioni di luce e di colore e che dilegua il soggetto facendo dell'indeterminatezza e dell'impalpabilità una sorta di involucro che custodisce l'essenza delle cose. Ernst Chesneau parla nel 1874 di «prodigieuse fluidité»¹⁴ del movimento colta dai pittori impressionisti e Octave Mirbeau nelle sue cronache artistiche, che sovente straripano in canto lirico, commentando la loro arte, definisce *fluidique* la luce in virtù del suo potere dematerializzante.

Nozione che richiama una vasta gamma di analogie, la fluidità, come intendiamo provare, viene a costituire il *trait d'union* tra il sentire impressionista e simbolista. Le nostre osservazioni, appunto, vertono a dimostrare come il nostro autore, contrariamente a buona parte dei critici della nostra epoca, non concepisse Impressionismo e Simbolismo come due movimenti sideralmente distanti, ma come i due sbocchi a cui conduce una rinnovata sensibilità che percepisce il reale come flusso incoagulabile e la materia come svuotata di consistenza ontologica. Il fluido o l'impalpabile

¹³ Philippe Burty: *Préface au catalogue de la «Vente du 24 mars 1875. Tableaux et aquarelles par Cl. Monet, B. Morisot, A. Renoir, A. Sisley»*, citato in Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op.cit., p.290.

¹⁴ Ernest Chesneau: *À côté du Salon, Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines*, in *Paris-Journal*, 7 Mai 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar, centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, 1974, pp.269.

farebbero emergere, come verificheremo analizzando alcuni passi delle cronache estetiche comparse tra gli anni Ottanta e Novanta, la liricità ed una forma di idealità del mondo, oltre a costituire una ricerca dettata da un comune *pathos*, in base al quale Mirbeau apparenta Edmond de Goncourt a Georges Rodenbach:

Tous les deux, ils avaient un amour violent de la vie, une sensibilité, devant la vie, qui allait parfois jusqu'à l'exaspération nerveuse, jusqu'à l'angoisse d'exprimer le fluide, le vaporisé, l'insaisissable, l'inexprimable, comme tous les reflets et tous les frissons, et toutes les ondes fugitives qui passent sur les miroirs et sur les eaux, sur les vitres et sur les yeux¹⁵.

Da questa nuova forma di sensibilità prende le mosse la filosofia di Henri Bergson, il quale sulle ceneri del Positivismo edifica un apparato anti-scientista che all'oggettività del sapere scientifico, misurabile ed astratto, oppone la ricchezza e l'inafferrabilità dell'esperienza interiore, al punto da ammettere la sola verità dell'intuizione, capace di cogliere la realtà in quanto durata, *élan vital* di un'energia spirituale che è circolazione segreta e profonda.

Sulla base di un tessuto connettivo in cui le istanze soggettive si fanno imperiosamente sentire, intendiamo stabilire una forma di continuità, ma anche un'intima parentela tra Impressionismo, Simbolismo e filosofia bergsoniana.

Nella seconda parte del nostro percorso il nostro obiettivo è di dimostrare in che termini l'esperienza dei commentari critici dell'arte impressionista pervada la poetica di Mirbeau, il quale, dalla visione del reale come *continuum* fluido trae spunto per un'osservazione ed una rappresentazione della vita, non più poggiante sui principi di causalità e d'identità, ma rendente conto della contraddittorietà e dell'assenza di finalità del mondo.

Come tentiamo di verificare, si può stabilire un vero legame tra impressionismo pittorico ed impressionismo letterario evitando di soffermarci sulle affinità degli effetti stilistici dell'una e dell'altra arte, il che ha fatto dire a

¹⁵ Octave Mirbeau: «Notes sur Georges Rodenbach», *Le Journal*, 1 janvier 1899, in *Combats littéraires*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L'Age d'Homme, 2006, pp.474-475.

taluni che ad una pittura della *tache* corrisponderebbe una scrittura della sensazione, e riferendoci precipuamente a categorie più ampie. Il nostro intento è di mostrare che il soggettivismo dell'espressione che Mirbeau individua e decanta nell'arte impressionista intride la sua poetica e lo porta a decostruire il romanzo. Un'altra forma di influenza che la critica d'arte esercita nella narrativa, come osserveremo, si esplicita nel valore accordato alle descrizioni, non più orientate verso il tratteggiare un referente esterno, ma configurate come il luogo di un'esperienza assolutamente personale, intima, in cui il personaggio rende conto delle sinuose fluttuazioni della durata. Ci soffermeremo dunque sulle descrizioni contenute nei romanzi definiti autobiografici poichè aventi come sfondo i luoghi più significativi della vita dell'autore e percorsi dalle problematiche che costellano l'esistenza dello stesso¹⁶, scritti tra il 1886 ed il 1889, anni in cui l'autore supporta con ardore ed ammirazione l'Impressionismo. Pertanto, la critica d'arte di Octave Mirbeau sarà interrogata e scandagliata – è questo il presupposto che motiva le nostre analisi – intuendo il fatto che essa costituisce una sorta di laboratorio dove l'autore affina il proprio stile e la propria poetica e fa proprio l'*humus* impressionista, che poi estrinseca in letteratura. Nel nostro esame, impressionismo pittorico e letterario condividono lo stesso sostrato sentimentale ed emotivo e, lungi dal ridursi a meri procedimenti tecnici o stilistici, esibiscono la volontà di suggerire, più che di fissare, un'immagine del mondo.

Nella terza ed ultima parte di questo lavoro, alla luce della nozione di fluidità che abbiamo rilevato, è nostro proposito esaminare il romanzo *Dans le ciel*, composto nei primi anni Novanta, fase in cui l'autore, come testimonia la corrispondenza, avverte intensamente l'esigenza di trascendere le apparenti contraddizioni tra i vari indirizzi che attraversano la *fin de siècle* e mira a tradurre «le tourbillonnement fou de l'existence»¹⁷. Sicchè il romanzo,

¹⁶ Si pensi al motivo dell'amore devastatore, al contrasto tra le aspirazioni individuali dell'individuo e la forza coercitiva delle istituzioni, o ancora all'angoscioso ondeggiare della coscienza tra luce e tenebre.

¹⁷ *Interview par Paul Gsell à Octave Mirbeau*, in *La Revue*, 15 mars 1907, cit. in Octave Mirbeau, *Combats littéraires*, op.cit., p.581.

comparso *en feuilleton* ne *L'Écho de Paris* e mai pubblicato come opera assemblata dall'autore¹⁸, sembra modellarsi sull'ideale impressionista di dileguamento del soggetto, esso ci appare come l'opera in cui Mirbeau convoglia apertamente i tratti "impressionisti" della propria sensibilità estetica nell'alveo del romanzo.

Nel testo *L'impressionnisme français: Peinture, littérature, musique* Ruth Moser scorge nelle varie forme di espressione artistica accomunate da un sostrato "impressionista" la tendenza alla frammentazione, al *morcellement*:

Donc, dans les trois arts de l'impressionnisme, nous constatons une réduction de la grande œuvre à une œuvre de moindres dimensions, l'abandon de la composition symétrique et tectonique, une fragmentation de la forme jusque dans ses plus petits détails, le renoncement à la maîtrise logique de l'œuvre au profit d'une vie intense de sensations qui viennent la colorer¹⁹.

Siffatte caratteristiche enucleate dalla Moser ci appaiono come i tratti qualificanti la scrittura di *Dans le ciel*, come auspichiamo poter dimostrare soffermandoci sia sulla struttura dell'opera che sulla *weltanschauung* che essa, a nostro avviso, veicola. A tal proposito, procediamo svelando i vari volti che la "fluidità" assume nel testo: dalla polisemia linguistica, all' "evaporazione" della parola nel silenzio, passando per il dileguamento della personalità e l'oscillazione dell'immagine tra presenza ed assenza.

È inoltre un nostro proposito quello di mostrare come il romanzo da noi scelto testimoni un fecondo intercambio tra critica d'arte e narrativa dell'autore, anzitutto partendo dalla trama, consistente nella drammatizzazione della tragedia dell'artista, come per Baudelaire in bilico tra *spleen* e *idéal*. Filo rosso che percorre il pensiero di Mirbeau e che sembra prepotentemente irrompere nel genere romanzesco, il dramma della creazione è intimamente legato al suo vissuto; come si evince da alcuni estratti della sua corrispondenza,

¹⁸ Si deve a Pierre Michel e a Jean-François Nivet la sua pubblicazione in un unico volume, nel 1989.

¹⁹ Ruth Moser: *L'impressionnisme français: Peinture, littérature, musique*, Genève, Droz, 1951, p.243.

che riportiamo, l'autore attraversò una fase di impotenza creativa. Individuando, inoltre, una funzione metanarrativa o metapoetica dell'intreccio, mostreremo che per il critico e romanziere ogni forma di espressione artistica appare votata al fallimento e quindi si rivela essere una forma di mistificazione. Tuttavia tale constatazione non arresta l'anelito alla creazione, che si configura in tal senso come una "rivolta" contro l'irrimediabile tragicità dell'esistenza.

È questa la *raison d'être* di una produzione straordinariamente vasta e composita, ad una parte della quale ci accostiamo sperando fare affiorare dal nostro percorso l'unicità e l'insolita complessità di una personalità, quella di Octave Mirbeau, che a noi appare mirabilmente affascinante e moderna e che a lungo ed a torto è stata relegata nelle storie letterarie fra i minori.

CAPITOLO I

Il sentire estetico di Octave Mirbeau e la sua adesione al movimento impressionista

1.1 Dal Salon alle esposizioni indipendenti

Appoggiandosi sulle teorizzazioni in merito di Richard Wrigley²⁰, nel presente lavoro riconduciamo la nascita della critica d'arte nel XVIII secolo, periodo storico in cui determinate circostanze danno l'impulso alla redazione di scritti sull'arte sulla forma di commentari.

Risale altresì al XVII secolo il processo di autonomizzazione dell'arte e di regolarizzazione dello statuto professionale dell'artista; data cardine è il 1648, quando Colbert istituisce in Francia l'*Académie royale de peinture et sculpture*, veicolo dei principi classicisti, a loro volta riflesso estetico dell'ideale della monarchia assoluta.

Per soddisfare i dettami dell'*Académie*, diffusi attraverso gli insegnamenti de *L'École des Beaux-Arts*, i pittori devono far proprie determinate regole, che possono essere così riassunte: imitazione degli antichi e della natura, rispetto della gerarchia dei generi, priorità del disegno sul colore, approfondimento dello studio del nudo prendendo ad esempio la scultura antica, privilegio del lavoro in *atelier* sulla pratica *en plein air*, esigenza di realizzare delle opere che abbiano un aspetto compiuto.

Gli insegnanti de *L'École des Beaux-Arts*, tutti membri dell'*Académie*, impartiscono agli allievi lezioni di disegno e questi ultimi affrontano ogni anno numerosi concorsi, nell'intento di raggiungere la vetta finale, ovvero il *Prix de Rome*. Molti concorsi vertono sulla pittura, benché si dispensino lezioni di solo

²⁰ Richard Wrigley: *The origins of French art criticism from the Ancient Regime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

disegno; è soltanto nel 1863 che si istituiscono degli *ateliers* di scultura e pittura, anche se quest'ultima era già insegnata presso *ateliers* privati, che permarranno anche in seguito all'introduzione degli insegnamenti pittorici in seno all' *École des Beaux-Arts*.

Poco dopo la nascita dell'*Académie*, diretta da Charles Le Brun, si organizza un' esposizione privata delle tele dei pittori aderenti alla stessa (1655); dal 1699 tali esposizioni avranno luogo nella galleria del *palais du Louvre*, fino ad arrivare al 1737, anno a partire dal quale i pittori esporranno le loro opere nel *Salon carré du Louvre*.

Sorgono allora i *Salons*, eventi di capitale importanza nella vita culturale del secolo in questione al punto da mobilitare la nazione intera, meta privilegiata della migliore società, strumenti di promozione della produzione artistica, vetrina in cui si vendono e si consacrano i lavori di successo.

È prerogativa del *Salon* l'organizzazione ed il funzionamento dello spazio della produzione artistica ed è nei *Salons* che il *Ministère des Beaux-Arts* acquista le opere che saranno introdotte nel *musée du Luxembourg*, nei musei di provincia o negli edifici pubblici. Tali esposizioni, dapprima biennali, hanno inizio il 25 Agosto, giorno della *Saint-Louis*, e durano un mese.

A partire dal 1738 è messo a disposizione dei visitatori dei *Salons* un *livret*, al fine di guidarli nel mare magnum delle tele. Redatto dal segretario dell'*Académie*, esso contiene i nomi degli artisti, i titoli delle opere, sovente la spiegazione che gli artisti forniscono delle loro tele.

Poiché i *Salons* si fanno sempre più affollati, nel 1746 fioriscono delle *brochures* in cui gli autori, spesso anonimi, descrivono e commentano le opere esposte, non lesinando critiche e malevolenze. Si afferma dunque un genere letterario nuovo, in cui si cimentano l'Abbé Dubois, La Font de Saint-Yenne²¹, nonché Diderot, spinto da Melchiorr Grimm.

Nelle *brochures* in vendita alle porte dei *Salons*, nonché in celebri periodici quali *Le Mercure de France* o *L'année littéraire*, i *salonniers* reclamano una libertà di giudizio osteggiata dall'*Académie*. Criticando le opere, gli autori

²¹ Autore de *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*

affermano la loro posizione nel campo culturale oltre a veicolare i propri principi estetici.

Siamo in una fase nella storia della critica d'arte in cui il sistema accademico continua a strutturare la vita artistica, poiché è il *Salon* ad assicurare il funzionamento della stessa ed è il *jury* a garantire la qualità della produzione. Bisogna attendere la seconda metà dell'Ottocento perché una serie di riforme istituzionali sfaldino il sistema accademico, determinando dei mutamenti significativi che investono il valore e la portata della critica artistica.

Nel 1857, durante il secondo impero, il sovrintendente Nieuwerkerke impone che le esposizioni, che erano ormai annuali dal 1830, tornino ad essere biennali; inoltre si stabilisce che esse avranno luogo al *Palais de l'industrie* e che ad organizzarle sarà l'*Académie*. La severità di quest'ultima nell'ammissione degli artisti al *Salon*²² determina numerose lamentele da parte degli artisti, che nel 1863 ottengono da Napoleone III che i quadri non ammessi al *Salon* vengano esposti sempre al *Palais de l'industrie*, nel cosiddetto *Salon des Refusés*. In esso espongono, tra gli altri, Pissarro, Fantin-Latour, Jongkind, Whistler et Manet, col suo *Le déjeuner sur l'herbe*.

In seguito, un decreto imperiale del 24 giugno 1863, fa sì che i *Salons*, tornati ad esser annuali, abbiano un *jury* formato per tre quarti da artisti insigniti di medaglie e per un quarto da membri nominati dall'*Administration des Beaux-Arts*. Nel 1868 l'Amministrazione decide che il *jury* sarà eletto per due terzi a suffragio universale e che ogni artista avente esposto al *Salon* potrà votare; un terzo dei membri sarà eletto dal governo.

Nel 1870 si adviene alla decisione per cui la totalità del *jury* sarà eletto da artisti.

Alla fine del secolo XIX assistiamo al declino del *Salon* ufficiale; nel 1881, infatti, il governo della terza Repubblica cessa di organizzarlo e concede tale prerogativa agli artisti. Dunque, per concessione di Turquet, il 12 gennaio 1881 si stabilisce che gli artisti che avevano già esposto al *Salon* eleggano un

²² Non dimentichiamo che il *Salon* aveva un *jury des admissions* e un *jury des prix*

comitato di 90 membri, che a sua volta elabora un nuovo regolamento. Si costituisce così la *Société des artistes français* (S.A.F), incaricata di organizzare i Salons annuali. Nel 1882, in vista dell'organizzazione del suo primo *Salon*, la S.A.F opera una selezione delle tele, generando una viva protesta tra gli artisti esclusi, alcuni dei quali fondano la *Société Nationale des Beaux-Arts*, che a partire dal 1890 organizza annualmente un *Salon* al *Champ-de-Mars*. Parallelamente si ha un pullulare di esposizioni indipendenti: quelle degli Impressionisti (1874-1886), le esposizioni senza *jury* né medaglie al *Salon des Indépendants* (a partire dal 1884), le esposizioni annuali di società private, o le gallerie commerciali, come la *galerie Durand-Ruel* o la *galerie* di *Georges Petit*.

Nel secolo XIX la libertà di stampa, nonché i progressi tecnici nel campo dell'editoria determinano una fioritura di giornali e di riviste, che accolgono il resoconto dei *Salons*²³. Con lo stabilirsi di un mercato d'arte autonomo, la critica d'arte fa da mediatrice tra gli artisti ed il pubblico, ragion per cui i periodici specializzati in campo artistico si moltiplicano²⁴. A scrivere sono dei giornalisti che in buona parte si dedicano occasionalmente all'arte, ma gradualmente degli scrittori di provenienza letteraria si specializzano nel settore e, senza limitarsi ad una piatta descrizione iconografica delle opere, ora instillano nei loro commenti convinzioni politiche ed estetiche, ora fanno sentire una vena polemica, ora si preoccupano di forgiare il gusto del pubblico. Costoro sono sollecitati a scrivere da esigenze economiche, nonché dall'ambizione di inserirsi negli ambienti letterari ed artistici.

Dario Gamboni²⁵ differenzia i critici d'arte in base alla loro appartenenza al campo letterario, giornalistico o scientifico. Questi ultimi sono artisti, collezionisti, professori, ovvero figure con una formazione specifica in ambito

²³ I quotidiani, come *La Presse*, diretta da Girardin, oltre alla *littérature de divertissement*, accolgono *comptes rendus* di spettacoli ed esposizioni.

²⁴ Degne di menzione sono *L'Artiste*, fondata nel 1831 da Achille Ricourt, e *La Gazette des beaux arts*, fondata nel 1859 da Charles Blanc.

²⁵ Dario Gamboni: *Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^{ème} siècle*, in *Romantisme* n.71, 1991, pp.9-18.

artistico mal visti dai critici d'arte di formazione letteraria che, oltre a rivendicare il diritto di commentare la produzione artistica contemporanea, disdegnano la critica d'arte mancante di stile, ovvero di letterarietà.

Tramite l'exkursus storico che abbiamo tracciato, si delinea una graduale disgregazione del sistema accademico tangibile attraverso la crisi del *Salon* come istituzione garante della legittimazione artistica. Tra le pagine della critica d'arte di Octave Mirbeau, si legge di tale declino, e di come esso lasci presagire la sua morte definitiva:

Le Salon n'a plus l'importance qu'il avait autrefois, et sa tyrannie émoussée et ses ostracismes ridiculisés ne font plus peur à personne. Les expositions indépendantes de toute attitude officielle, libres de toute coterie, tendent chaque jour à se multiplier, livrant à la discussion les noms honnis, les œuvres repoussées, vulgarisant les efforts, habituant le public à mieux juger, à comprendre toutes les diversités de l'art, toutes ses formes de création qui se cherchent au milieu des tâtonnements, des exagérations et des incohérences, avant de se fixer définitivement dans la perfection ou de tomber dans l'impuissance. Ces expositions partielles ont donné un coup mortel au Salon, et le temps n'est pas éloigné où cette institution tombera, comme beaucoup d'autres, sous le poids de ses fautes, et aussi sous le poid du temps, à qui rien ne résiste, pas même la routine, pas même la médiocrité²⁶.

²⁶ Octave Mirbeau: *La tristesse de M. Boulanger*, in *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, tomo I, p.151.

1.2 Il sistema marchand/critique

Benchè il mercato dell'arte fosse già fiorente nel XVII e XVIII secolo, è nel XIX che prende l'abbrivo un nuovo meccanismo di consacrazione artistica: il sistema *marchand-critique*. Il mutamento è analizzato in una monografia di Harrison e White²⁷ ed è emblematico del disancorarsi dell'arte dalle istituzioni sociali, politiche ed artistiche.

Esso è condizionato da una serie di fattori: l'incremento della produzione di tele, un cambiamento a livello della domanda, non più orientata verso grandi composizioni storiche o allegoriche, ma verso la pittura di genere²⁸, nonché i cambiamenti tecnici intervenuti nella preparazione della pittura.

Dinnanzi ad una massiccia proliferazione di artisti²⁹, l'*Académie* si dimostra incapace di gestirne ed orientarne formazione e carriera; inoltre l'invenzione della pittura in tubo e la concomitante costruzione di ferrovie favoriscono le escursioni fuori Parigi e dunque la pittura *en plein air*.

Ad approfittare della grossa offerta di *tableaux* sono i mercanti, i quali, onde vendere ad un prezzo più caro quanto hanno acquistato direttamente dai pittori, contano sulla collaborazione coi critici d'arte che a loro volta, attraverso i loro commenti, legittimano le scelte dei mercanti. Questi garantiscono agli artisti una lunga carriera, sicchè si occupano della loro produzione *in toto*, e non soltanto di un'opera ben riuscita, come faceva l'*Académie* ed aspirano a stabilire coi pittori dei contratti che gli consentano di monopolizzarne l'intera carriera.

In siffatto contesto, i critici sono investiti del potere simbolico di consacrare l'arte ed in virtù di un'interazione tra istanze produttrici e ricettrici, questa assume un valore di mercato. Come osserva Leo H. Hoek³⁰, la critica d'arte

²⁷ Harrison C. & Cynthia A. White: *La carrière des peintres au dix-neuvième siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1993.

²⁸ Eclissandosi il mecenatismo, non si commissionano più grandi *tableaux* storici o allegorici ed il pubblico si affeziona ai *petits genres*.

²⁹ Fenomeno, questo, derivante anche da un incremento del tasso di scolarizzazione.

³⁰ Leo H. Hoek: *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Atlanta, 2001.

produce un plusvalore simbolico dei prodotti culturali, che divengono opere d'arte.

Il giudizio di un giornalista è garante del valore economico di un quadro, come spiega Jean-Pierre Leduc-Adine:

La naissance de la critique d'art comme genre a en partie été déterminée par cette transformation du marché de l'art. Comme le constatait en le regrettant Courbet, «l'artiste est marchand aussi». L'objet plastique acquiert le statut de produit dans la société technicienne du XIXe siècle, qui nécessite entre producteur et consommateur un médiateur nécessaire et fondamental: le critique. Il produit un jugement, mais ce jugement est producteur de valeur esthétique certes, mais aussi de valeur économique³¹.

Nell'intento di persuadere i lettori o di promuovere un determinato artista, il critico cerca di imporre la propria autorità nel campo della cultura; ciò spiega il carattere polemico di buona parte della critica d'arte ed il fatto che il genere sia utilizzato da giovani scrittori agli esordi come trampolino di lancio per una carriera letteraria.

Pierre Bourdieu³² analizza come i giudizi di un critico siano meno ispirati dalle qualità oggettive dell'opera che dal contesto sociale ed istituzionale in cui essi sono elaborati. Leo Hoek³³ insiste nell'affermare che ogni giudizio del critico sarebbe ispirato dal desiderio di esercitare la propria egemonia in campo artistico; per inverare le proprie idee, egli si servirebbe di strategie retoriche ed argomentative.

³¹ Jean-Pierre Leduc-Adine: *Des règles d'un genre: la critique d'art*, in *Romantisme* XXI 71, 1991, p.95.

³² Pierre Bourdieu: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³³ Leo Hoek: *Titres, toiles et critique d'art*, op.cit.

1.3 Octave Mirbeau critico d'arte

In un'atmosfera di *camaraderie* tra artisti e critici si colloca la critica d'arte di Octave Mirbeau, entrato in contatto con Monet, Degas, Renoir per il tramite di Paul Durand-Ruel³⁴ e le cui idee in ambito artistico sono contenute nei numerosi articoli comparsi tra il 1877 ed il 1914, nella sua corrispondenza con Monet, con Camille Pissarro, con Rodin, nei testi per i cataloghi di mostre, nonché nelle pagine de la *628-E8*³⁵ e di *Dans le ciel*³⁶.

Il debutto di Mirbeau nel giornalismo risale al 1873, quando, segretario di *Dugué de la Fauconnerie*, direttore de *L'Ordre de Paris*, pubblica degli articoli politici anonimi. In seguito segretario del barone di Saint Paul, poi di Arthur Mayer, direttore de *Le Gaulois*, il giovane Mirbeau scrive per i propri datori di lavoro delle proclamazioni bonapartiste, ora anonime, ora sotto lo pseudonimo di *Dugué*.

Al 1874 risale il suo primo *compte rendu* del *Salon* per conto di Émile Hervet; seguono quelli del 1875 e del 1876, tutti pubblicati ne *L'Ordre de Paris*³⁷, dove l'autore affina la propria vena polemica, che indirizza ora contro il pubblico borghese, ora contro l'*École des Beaux-Arts*, roccaforte dell'accademismo. Rientrato a Parigi nel 1879 dopo una parentesi nei Pirenei³⁸, collabora a *Le Gaulois*, dove sotto lo pseudonimo di *Tout Paris* tiene la cronaca quotidiana intitolata *La journée parisienne*; quindi nelle pagine di *Paris journal*, sotto lo pseudonimo di *Demiton*, scrive i *comptes rendus* di un *Salon* e di un'esposizione organizzata da Georges Petit, tenutasi alla rue de Sèze. Nel 1883 dirige per sei mesi un settimanale, *Les Grimaces*.

³⁴ Paul Durand-Ruel, marchand de tableaux e amico di Octave Mirbeau. Possedeva una galleria alla rue *Lafitte*, dove nell'aprile del 1876 organizza la seconda esposizione degli impressionisti.

³⁵ Octave Mirbeau: *La 628-E8*, Paris, Fasquelle, 1977.

³⁶ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, texte établi, annoté et présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, l'Échoppe, 1989.

³⁷ Quelli del 1874 sono firmati R.V, quelli del 1875 e del 1876 portano la firma di Émile Hervet.

³⁸ A Foix Mirbeau collabora in forma anonima a *L'Ariégeois*, giornale bonapartista.

Pur essendo scritti per la stampa reazionaria, gli articoli di questi anni abbondano di attacchi contro l'accademismo: a Cabanel, Bonnat, Gérôme, Boulanger e Bouguereau, il critico emergente preferisce Puvis de Chavannes, Corot, Manet, nonché i paesaggi di Watelin, Langerock, Olive, Le Roux, Veysserat, Chaigneau.

Dal 1884 Mirbeau abbandona definitivamente la *négritude* per intraprendere una carriera ufficiale di critico d'arte, schierandosi all'estrema sinistra. A partire dallo stesso anno compaiono ne *La France* le sue *Notes sur l'Art*, in cui il critico celebra Puvis de Chavannes³⁹, Éva Gonzalès⁴⁰, Monet, Degas, Renoir, Delacroix. Seguono, sempre per lo stesso giornale, i *Salons* del 1885 e del 1886 ed in seguito i numerosi articoli per *Le Matin*, *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, dove, oltre a promuovere il gruppo degli impressionisti lo scrittore esalta la portata sociale della pittura di Jean-François Raffaëlli⁴¹, che ritrae la periferia parigina evocandone mirabilmente gli stati d'animo, condanna il Naturalismo laddove esso si riduce a teoria e mira a copiare servilmente la natura, fustiga il conservatorismo, l'immobilismo dei *Salons*, «navrant déballage des friperies avariées»⁴², loda Rodin, capace di infondere vita al marmo, al bronzo, alla terra.

Gli articoli consacrati all'esposizione internazionale di pittura, che si teneva annualmente alla rue de Sèze, contengono ardenti espressioni di ammirazione per Monet, Raffaëlli, Rodin, Whistler, Renoir e Pissarro. Di quest'ultimo, nella cui opera vede l'espressione dell'armonia cosmica, Mirbeau diventa amico e a lui dedica alcune tra le pagine più belle dei *Combats esthétiques*.

³⁹ Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), pittore francese, autore di numerose composizioni decorative. La sua *Concordia et bellum* suscitò vivaci discussioni al Salon del 1861. Dopo essere stato un grande estimatore della sua arte, negli ultimi anni della propria esistenza Mirbeau ne condanna l'artificiosità.

⁴⁰ Pittrice scomparsa prematuramente. Era figlia del giornalista e romanziere Emmanuel Gonzalès e moglie del pittore Henri Guérard.

⁴¹ Pittore francese di ispirazione naturalista vissuto tra il 1850 ed il 1924. Come nel caso di Puvis de Chavannes, Mirbeau passa dall'apprezzamento all'aspra critica della sua opera.

⁴² Octave Mirbeau: *Impressions d'art*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.301.

Negli anni Novanta promuove il genio di Gauguin⁴³ e di Van Gogh, affascinato, oltre che dall'arte, dalla personalità dei due grandi pittori. Per Paul Gauguin, spronato da Stéphane Mallarmé e da Camille Pissarro, scrive un avvincente articolo pubblicato il 16 febbraio 1891 ne *l'Écho de Paris*, in cui illustra entusiasticamente l'arte del pittore che sta per partire per Tahiti, dove, lontano dalla civiltà ed immerso nel silenzio, spera rinnovare la propria ispirazione. L'articolo, molto apprezzato da Gauguin che lo ringrazia immediatamente per lettera, serve da prefazione al catalogo dell'*exposition-vente* delle sue opere, tenutasi il 23 febbraio dello stesso anno. Il successo della vendita⁴⁴, il cui merito va anche alla vasta eco che le parole encomiastiche di un critico rinomato come Mirbeau hanno presso l'opinione pubblica, gli permette di finanziare il viaggio⁴⁵.

Vincent Van Gogh è conosciuto dal nostro autore solo in occasione della sua esposizione postuma⁴⁶, per il suo amore della natura, la sua esistenza tormentata, il soggettivismo della sua arte, non può che affascinarlo. Per lui scrive ne *l'Écho de Paris* un articolo⁴⁷ pieno d'ardore e da lui trae ispirazione per il romanzo *Dans le ciel*.

Frattanto, negli anni, la critica si fa dialogata con l'introduzione del personaggio di Kariste, pittore simbolista, e di altri personaggi, reali o fittizi, mediante lo scambio dialogico con i quali lo scrittore fa sentire la propria ira contro le istituzioni statali che regolano la vita artistica, rendendo le denunce ancora più efficaci poiché le assurdità emergono spontaneamente dai racconti.

⁴³ Paul Gauguin espone con gli impressionisti nel 1880, 1881, 1882, 1886.

⁴⁴ Da essa Gauguin ricava 9350 franchi.

⁴⁵ Nell'Oceano Pacifico, dove passa gli ultimi anni della propria esistenza - muore nel 1903 - , Gauguin realizza le sue opere più belle, intitolate in lingua tahitiana ed ispirate tanto da suggestioni esotiche quanto dall'arte egizia.

⁴⁶ Trattasi dell'*Exposition des Indépendants*, inaugurata il 20 marzo 1891. L'unico articolo su Van Gogh pubblicato durante la breve esistenza del pittore è *Les Isolés: Vincent Van Gogh* di Albert Aurier, pubblicato ne *le Mercure de France* nel gennaio 1891.

⁴⁷ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, pp.440-443.

Seguendo questo procedimento lo scrittore inserisce il proprio sdegno dinanzi al rifiuto, da parte dello Stato, di parte della collezione privata del pittore Gustave Caillebotte⁴⁸, che questi gli aveva destinato: venendo a conoscenza dell'episodio, un anonimo amatore e collezionista fa presente al narratore di aver abbandonato il proposito di fare dello Stato francese l'erede della propria collezione di opere pittoriche.

Tra i tanti episodi del suo tempo, una delle cronache ci informa che, per volere della *Ligue des Droits de l'Homme*, si costituì un comitato per innalzare un monumento in onore di Émile Zola; il comitato nominò una commissione di 14 membri, tra i quali Octave Mirbeau, che espressero voto per stabilire chi sarebbe stato lo scultore che avrebbe dovuto realizzare la statua. La sua proposta di designare Aristide Maillol⁴⁹ quale esecutore del monumento a Zola è bocciata dagli altri membri della commissione, i quali, avendo un'idea distorta della modernità, - afferma con ironia Mirbeau - , temono che uno scultore di stampo classico non sappia realizzare una *redingote*.

Il narratore si ritrova a dialogare con Charles Fromentin, ed è il giornalista stesso a dichiarare di aver ricevuto la carica di *conservateur* al museo *Galliera* prima ancora che questo sorgesse e malgrado non avesse competenze in ambito artistico; incontra per caso in un ex cimitero divenuto giardino Sandro Botticelli, il quale, in una lunga conversazione, denuncia il misticismo in arte; conversa con un vecchio parigino che, al solo udire di un'eventuale soppressione del *Vernissage*, evento parigino per eccellenza, conseguente all'abolizione del *Salon* auspicata dal narratore, si dispera al punto da spararsi; colloquiando col collezionista Paul Gallimard denuncia le carenze dell'amministrazione francese, che non assicura i quadri presi in prestito per le esposizioni.

⁴⁸ La collezione comprendeva quadri di Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne.

⁴⁹ Pittore e scultore osannato da Octave Mirbeau, la cui collezione privata comprendeva alcuni dei suoi disegni e bronzi.

L'ironia dello scrittore si fa particolarmente dissacrante quando a dialogare col narratore è il Cristo di Béraud⁵⁰, il quale si dichiara pronto a ripetere l'esperienza del Calvario, ma non accetta che il pittore si accanisca su di lui!

Sfruttando le proprie doti di *conteur*, Mirbeau inserisce addirittura un comico botta e risposta coi propri occhi, ai quali chiede se siano malati o se si prendano gioco di lui deformando le immagini, sicchè ciò che egli vede al *Musée du Luxembourg* lo lascia basito.

Non conosce tregua alcuna nei *Combats esthétiques* la critica alle istituzioni, il cui persistere è imputabile, secondo *le grand démystificateur*⁵¹, alla smania che i Francesi hanno per i concorsi, i premi, le medaglie, essendo a loro volta affetti da un'altra malattia, cioè quella di vedere il mondo diviso in allievi e professori.

Negli anni in cui pubblica i suoi grandi romanzi⁵², Octave Mirbeau, animato da una grande passione per la pittura⁵³, ormai affrancatosi dai gangli del proletariato, elabora attraverso i suoi scritti un inno appassionato all'arte, intesa come esperienza e concretizzazione della soggettività.

Grazie al lavoro di Pierre Michel e di Jean-François Nivet gli articoli di critica d'arte di Octave Mirbeau, comparsi, oltre che ne *La France*, ne *Le Figaro*, *Gil Blas*, *Le Journal*, *La Revue*, *L'Humanité* si trovano riuniti in due

⁵⁰ Jean Béraud (1849-1936), autore di numerosi quadri di ispirazione religiosa.

⁵¹ Appellativo sovente impiegato da Pierre Michel, presidente della *Société Octave Mirbeau* con sede ad Angers, e autore della biografia *Octave Mirbeau, l'imprécatteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, scritta in collaborazione con J.F Nivet, e di numerosi studi, tra i quali segnaliamo: *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995; *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001. Le principali edizioni critiche da lui curate sono delle seguenti opere: *Contes cruels*, *Combats esthétiques*, *Théâtre complet*, *Œuvre romanesque*, *Correspondance générale*, *Combats littéraires*. Il titolo di un suo articolo è appunto *Octave Mirbeau le grand démystificateur* (in *Europe* n.839, mars 1999, pp.3-12).

⁵² Dopo aver pubblicato con uno pseudonimo i romanzi *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue*, *La Duchesse Ghislaine*, le novelle *Noces parisiennes*, *Amours cocasses*, le note di viaggio *Sac au dos* e *Noirmoutier*, Mirbeau pubblica nel 1886 il suo primo grande romanzo, *Le Calvaire*.

⁵³ Egli stesso amava dipingere e si cimentò in qualche quadro impressionista.

opere abbastanza recenti⁵⁴, che ci consentono di delineare i principi dell'estetica mirbelliana, oltre a seguirne l'evoluzione.

Critico per vocazione stando a Rémy de Gourmont, il quale, in virtù della foga con cui si batte per la promozione di talenti sconosciuti, vede in lui un avventuriero, un esploratore⁵⁵, Octave Mirbeau scrive sull'arte per comunicare l'emozione che suscitano in lui le migliori opere, per forgiare il gusto del pubblico ed educarlo alla comprensione dei prodotti artistici, al fine di evitargli di rimanere attanagliato nel conformismo del gusto.

L'ammirazione che nutre verso gli artisti che celebra lo incita a scrivere sicchè si fonda su una sorta di identificazione simpatetica con gli stessi, su una totale compenetrazione nella loro arte:

L'admiration n'est point, comme le croient les sots orgueilleux, une servilité, mais bien une fraternité de l'esprit. Ce sont deux âmes pareilles et qui vibrent ensemble dans le même rêve et dans le même amour...Admirer?... C'est comprendre et c'est aimer...c'est-à-dire ce qu'il y a de meilleur et de plus noble dans l'âme de l'homme.⁵⁶

L'emozione, sarebbe a dire la risonanza interiore che un'opera genera nell'intimo di chi la ammira, è *conditio sine qua non* di un'opera d'arte e ancora uno degli assi portanti della sua estetica:

En art, la grande affaire est d'émouvoir [...] ⁵⁷

⁵⁴ Octave Mirbeau: *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993; tomo I (1877-1892); tomo II (1893-1914).

Octave Mirbeau: *Premières Chroniques esthétiques*, recueillies, présentées et annotées par Pierre Michel, Angers, Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers, 1996.

⁵⁵ De Gourmont, Rémy: *Octave Mirbeau*, in *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1919, pp.69-78.

⁵⁶ Octave Mirbeau: *Préface aux dessins d'Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.202.

⁵⁷ Octave Mirbeau: *L'exposition internationale de la rue de Sèze*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.334.

Dinnanzi ad un capolavoro, lo spettatore è coinvolto emotivamente e corporalmente; ne è un esempio l'opera di Rodin, che «nous émeut, nous étreint et nous subjougue»⁵⁸. Il potere di fascinazione dell'arte è così forte che l'investimento fisico di colui che la contempla è violento; Kariste, il personaggio immaginario che dialoga con l'autore percorrendo assieme a lui le esposizioni, si chiede come possa il *ministre des Beaux-Arts* non essere preso dall'arte di Camille Claudel⁵⁹ «puisqu'il nous arrache les entrailles»⁶⁰.

Lo spettatore prova «comme une puissance sensuelle, comme un trouble physique»⁶¹ dinnanzi alla vera arte e più volte Mirbeau impiega il verbo *subjuguier* per indicare la capacità che essa ha di scuoterlo, dominarlo, immobilizzarlo, lui che dinnanzi all'arte di Van Gogh si sente «en présence de quelq'un de plus haut, de plus maître, et qui m'inquiète, et qui m'émeut, et qui s'impose»⁶².

Rigettando la definizione di critico d'arte e preferendo definirsi un amatore, «un simple promeneur»⁶³, il critico e romanziere ribadisce che l'opera d'arte non va spiegata:

[...] 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.⁶⁴

E ancora:

⁵⁸ Octave Mirbeau: *Préface aux dessins d'Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.203.

⁵⁹ Camille Claudel (1856-1943), scultrice francese, sorella di Paul Claudel nonché amante di Rodin.

⁶⁰ Octave Mirbeau: *Çà et là*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.93.

⁶¹ Octave Mirbeau: *Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.383.

⁶² Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.441.

⁶³ Octave Mirbeau: *Ceux du palais de l'industrie*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.8.

⁶⁴ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.353.

Un critique ne peut pas dire pourquoi une chose est belle; il peut dire seulement qu'elle est belle, sans plus, car la beauté est indémontrable en soi.⁶⁵

Più volte Octave Mirbeau sostiene l'inanità del linguaggio ad esprimere quanto provato dinnanzi ad un prodotto artistico, e tuttavia tale constatazione non frena l'ardore con cui si impegna a celebrare gli artisti d'elezione, l'impulso a gridare il proprio entusiasmo dinnanzi ad un Monet, un Gauguin, un Van Gogh, l'impegno a portare avanti la missione di squarciare l'oscurantismo ed i pregiudizi che infingardiscono il gusto del pubblico. Pronto a proclamare con veemenza quanto, a suo avviso, ottunde i principi della vera arte, ad attaccare le sovrastrutture culturali che limitano ed imprigionano l'espressione artistica nelle maglie del conformismo, diretto nel manifestare il proprio sdegno e le proprie antipatie, l'autore de *Le Calvaire* riempie le pagine dei più noti giornali dell'epoca di una critica che Pierre Michel definisce *à la hache* in virtù di siffatta volontà di smantellare le convenzioni. Lo stesso studioso fa notare come la sua estetica non si riduca ad una teoria poggiante su degli ismi⁶⁶; fondandosi sull'emozione, essa annette nel proprio olimpo gli autori più diversi, da Corot a Van Gogh, e non risparmia i mutamenti di giudizio⁶⁷.

Nell'impossibilità di spiegare l'opera d'arte, l'autore dispiega tutte le strategie retoriche di cui dispone per esprimere emozione ed entusiasmo; i suoi *Combats esthétiques*, come lo vuole Laure Himy-Piéri⁶⁸ si fanno una professione di fede.

Sin dagli esordi giornalistici, Octave Mirbeau si distingue per una vis polemica che indirizza contro l'accademismo, le istituzioni sclerotizzanti quali l'*École des Beaux-arts*, il prestigio dei *Salons*, dove «l'on respire beaucoup de

⁶⁵ Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p. 386.

⁶⁶ Pierre Michel: «Octave Mirbeau le justicier», in A.A.V.V: *Regards d'écrivains au musée d'Orsay*, Réunion des musées nationaux, 1992, pp 179-187.

⁶⁷ Emblematico è il caso di Puvis de Chavannes: Mirbeau passa dall'ammirazione al diniego per il pittore.

⁶⁸ Laure Himy-Piéri: *La description de tableaux dans les combats esthétiques de Mirbeau: un art poétique implicite*, in A.A.V.V: *Octave Mirbeau, passions et anathèmes*, Actes du colloque de Cérisy, Presses universitaires de Caen, 2005, pp.259-268.

poussière»⁶⁹, il servilismo di molti artisti ed afferma la necessità di separare arte e politica:

Et si les beaux arts vivent encore en France, c'est bien malgré la politique⁷⁰.

Egli attacca le scuole e le teorie , come fa dire a Botticelli:

Les théories, vois-tu, c'est la mort de l'art, parce que c'en est l'impuissance avérée. Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion des prétextes et rechercher des excuses. Alors, on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes⁷¹.

L'artista è invero un essere d'eccezione il cui sguardo, scevro da *clichés*, gli permette di cogliere ciò che è invisibile agli occhi dei comuni mortali, «même l'insaisissable, même l'inexprimable, c'est-à-dire le mouvement des choses inertes ou invisibles [...]»⁷².

Tale conquista, prerogativa di pochi, si origina a partire dall'osservazione della natura, che non è semplice registrazione dei suoi tratti caratteristici, come per i Naturalisti, ma assorbimento nella stessa, integrazione nell'armonia tellurica, dispersione dell'essere nei ritmi dell'*alma mater*, totale fusione che non può che evolvere nella conoscenza:

Voir la nature, connaître la nature, pénétrer dans les profondeurs de la nature, comprendre l'harmonie immense et simple qui enserme dans un même langage de formes, le corps humain et les nuages du ciel, l'arbre et la montagne, le caillou et la fleur, cela est donné à très peu d'esprits⁷³.

⁶⁹ Octave Mirbeau: *Premières chroniques esthétiques*, op.cit., p.94.

⁷⁰ Ibidem, p.28.

⁷¹ Octave Mirbeau: *Botticelli proteste!...*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.159.

⁷² Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.357.

⁷³ Octave Mirbeau: *Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p. 261.

1.4 «Voir, sentir, comprendre la nature»

Unica guida per l'artista degno di tale nome, la natura è «la source unique de ses inspirations, le modèle sans cesse consulté par où il cherche et atteint la perfection dans un art»⁷⁴ e, come esplicita Lucien, protagonista del romanzo *Dans le ciel*, nell'accostarsi alla natura l'artista passa attraverso tre fasi:

«Voir, sentir, comprendre», ces trois mots il les répétait à chaque instant⁷⁵.

Essere privilegiato, come abbiamo già detto, sicchè riesce a compenetrarsi nella natura, l'artista è capace di andar oltre l'apparenza per coglierne l'essenza.

La natura è generatrice di sensazioni, ma è la personalità dell'artista che le filtra, le sintetizza e rende beltà e mistero della stessa:

La nature n'est visible, elle n'est pas palpable, elle n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion⁷⁶.

Nel romanzo *Dans le ciel*, il personaggio di Lucien ribadisce il concetto per cui è attraverso l'interiorità del creatore che deve passare la rappresentazione:

[...] la nature [...] n'est qu'une combinaison idéale et multiforme de ton cerveau, une émotion intérieure de ton âme! [...] c'est tout ce que tu vois, tout ce que tu sens, tout ce que tu comprends!⁷⁷

L'artista, cioè, elabora un'immagine del tutto personale della natura, che passa per il filtro del suo *tempérament*; si tratta di un lavoro introspettivo che

⁷⁴ Octave Mirbeau: *La nature et l'art*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.305.

⁷⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris Buchet/Chastel, 2001, tomo II, p.78.

⁷⁶ Octave Mirbeau: *Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.261.

⁷⁷ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.82.

gli permette di scegliere nel mondo esterno quegli elementi che meglio si accordano alla sua personalità ed al suo ideale.

Quando Gauguin progetta un viaggio in Martinica è perché «il lui semble qu'il y a là, endormis, inviolés, des éléments d'art nouveaux et conformes à son rêve»⁷⁸.

Un'analisi attenta della natura, che non si limiti al suo aspetto esteriore, ma che comprenda il dominio dell'impalpabile, consente all'artista di operare una sintesi, ovvero «la forme la plus haute et la plus parfaite de l'œuvre d'art»⁷⁹. La sintesi è un'immagine della natura che renda conto dei segreti movimenti dell'essere, del fluire della vita; così un paesaggio non si riduce agli elementi che lo compongono e lo caratterizzano, ma:

C'est un morceau quelconque de la planète, exprimant de la lumière harmonique et des mouvements concordants, c'est-à-dire de la vie; et c'est la synthèse de cette vie⁸⁰.

Da qui la condanna dell'arido realismo, che del reale ci fornisce un'immagine meticolosa ma priva di emozione, che « tue l'art, en l'abaissant aux virtuosités inutiles d'un métier inférieur»⁸¹, incapace di realizzare una sintesi «qui met toute la nature dans un coin de campagne et dans un pan de ciel, toute l'humanité dans une figure»⁸².

L'imitazione pedissequa della natura non può approdare alla vera arte, sicché puro tecnicismo, senza riscontro emozionale, procedimento che attiene ad un *ouvrier* e non ad un artista, così accade che «tandis que la main exécute des choses évidemment jolies, toujours éblouissantes et jamais simples, l'âme

⁷⁸ Octave Mirbeau: *Paul Gauguin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.421.

⁷⁹ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.461.

⁸⁰ Octave Mirbeau: *Le salon du champ de Mars - Le paysage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.488.

⁸¹ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Bastien-Lepage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.93.

⁸² Ibidem.

reste immobile et froide»⁸³. Al contrario, un'artista come Eva Gonzalès si ispira alla natura, ma non ne copia servilmente le forme, anzi cerca ostinatamente di renderne l'anima, ed in vista di tale obiettivo la sua arte «allait sous les formes chercher la vie et l'expression de la vie»⁸⁴.

Non mero oggetto di rappresentazione, ma fonte di vita, la natura viene a coincidere con la vita stessa; entrare in comunione empatica con essa equivale ad aderire al proprio essere, cogliere il mistero ed infondere nell'arte il proprio *rêve*. Così a proposito di Vincent Van Gogh, Mirbeau scrive:

Et tout, sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant,
s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses
qu'il peint, et qui est en lui et qui est lui⁸⁵.

La nozione di natura in Mirbeau è vasta ed ambigua, poiché l'autore non è rigoroso nell'impiego del termine: ora con esso si indica il mondo esterno, ora l'insieme di tutti gli esseri, ivi compreso l'artista; ora la natura sta ad indicare l'anima cosmica, ora è assimilata ad un organismo vivente, sì che Monet, volendo porsi all'ascolto della stessa «lui a tâté le pouls, il l'a auscultée, comme un médecin sa malade»⁸⁶.

Mirbeau svela delle note di panteismo quando la descrive come entità fisica e plastica, fonte inestinguibile di emozioni, «une étrange magicienne, une perpétuelle créatrice de rêve, une infatigable renouveleuse d'idéal»⁸⁷, inglobante tutto:

Tout est en elle, car elle est la Beauté [...] ⁸⁸

⁸³ Octave Mirbeau: *Une collection particulière*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.57.

⁸⁴ Octave Mirbeau: *Eva Gonzalès*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.105.

⁸⁵ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.443.

⁸⁶ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.83.

⁸⁷ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.350.

⁸⁸ Ibidem.

Radicata nell'immaginario dell'autore, la natura sembra presentare due facce: una immutabile, eterna, «son exactitude qui ne change pas»⁸⁹, e l'altra soggetta a mutamenti, «sa poésie, qui est variable, suivant les sensations de chacun»⁹⁰.

In alcuni passi, come osservato sopra, è ribadito che la natura non esiste se non attraverso la rappresentazione che ne dà l'artista, talora sembra potersi dedurre la coincidenza natura/temperamento, quando viene affermato che le opere che sono oggetto di ammirazione possono essere assai dissimili tra loro, ma contengono tutte «une parcelle de personnalité et de passion, c'est-à-dire de nature»⁹¹.

In alcune pagine, inoltre, sembra che la coscienza del proprio sè si confonda con la natura e l'arte si fa esperienza di *rassemblement* del proprio essere. Nelle tele di Pissarro, ad esempio, l'uomo non è che un atomo nella vastità cosmica:

[...] nous avons l'idée réelle, la représentation presque physique de cette immensité où l'homme n'est plus qu'une tache à peine perceptible, une sorte de moisissure d'ombre, de champignonnement⁹² [...]

Ridotto quasi ad un puntino, l'uomo sente pertanto di far parte di questa «harmonie tellurique»⁹³, di essere «en quelque sorte fondu avec la terre»⁹⁴.

La pittura, a sua volta, non si limita alla rappresentazione del reale, ossia della natura nei suoi tratti esteriori, ma evoca un non-visibile, che è l'essenza stessa della natura, ergo della vita; così l'autore commenta *Meules à Giverny* di Monet:

⁸⁹ Octave Mirbeau: *Le Salon (II)*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.258.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Octave Mirbeau: *La nature et l'art*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomoI, p.306.

⁹² Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.415.

⁹³ Ibidem, p.416.

⁹⁴ Ibidem.

Les feuilles frissonnent, doucement agitées par la brise, et le ciel, au travers des feuilles, s'aperçoit et fuit, avec une justesse de perspective et une valeur si exacte qu'on devine, derrière ce tremblement du feuillage, des profondeurs de campagne qu'on ne voit pas⁹⁵.

Enfatizzando l'individualità ed il soggettivismo dell'artista, Mirbeau non può che essere contro il principio di imitazione:

L'Art [...] 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 cerveau⁹⁶.

Come precedentemente osservato, affinché ci sia arte occorre che ci sia del sentimento, un'emozione, «un frisson de la vie»⁹⁷, derivante a sua volta da una sensazione, che è il medium tra l'uomo e la natura; segue la ricreazione artistica della realtà attraverso il filtro del *tempérament* e secondo un'attenta analisi ed una profonda padronanza del proprio mestiere, ovvero «la science de ce que l'on fait»⁹⁸.

Le competenze tecniche garantiscono all'artista la piena *maîtrise* della propria arte, e quindi il successo; a Camille Pissarro che gli invia in regalo *La gardeuse d'oies*, Octave Mirbeau, entusiasta del regalo, scrive:

Quel poète vous êtes, mon cher Pissarro, et quel ouvrier!⁹⁹

Come ribadito più volte nei *Combats esthétiques*, la tecnica è fondamentale poiché «donne la sûreté de la main»¹⁰⁰ e la sua acquisizione richiede molto

⁹⁵ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art – Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.84.

⁹⁶ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.86.

⁹⁷ Octave Mirbeau: *Eva Gonzalès*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.106.

⁹⁸ Octave Mirbeau: *Botticelli proteste!...*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.160.

⁹⁹ Octave Mirbeau: *Lettre à Camille Pissarro*, 18 octobre 1891, in *Correspondance générale*, in *Correspondance générale*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel, avec l'aide de Jean-François Nivet, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 2002, tomo II, p.465.

tempo, ma al fine di non cadere in un asettico formalismo occorre accordarla al proprio pensiero, interiorizzarla, fino ad arrivare, in Monet ad una perfetta armonia in cui «c'est que l'art disparaît, s'efface et que nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante complètement conquise et domptée par ce miraculeux peintre»¹⁰¹.

Personalità complessa e sensibile alla contraddittorietà del reale, Octave Mirbeau verrà a dire che l'arte altro non è se non mistificazione, per poi immediatamente proseguire dicendo:

[...] mais il a ceci d'admirable qu'il nous fait mieux comprendre et aimer les inépuisables beautés de la nature. C'est un merveilleux éducateur. Il ouvre les horizons, dévoile l'énigme des visages, recule encore les profondeurs des ciels, accumule en nous les frissons qui passent, dégage des ensembles brouillés et confus, l'infinie variété, l'infinie splendeur des formes éternelles. La nature est pleine de mystères charmants ou terribiles; nous ne faisons pas un pas sur le sol sans nous heurter à de l'inconnu. L'art illumine tout cela; sa magie éclaire l'invisible, elle ouvre nos oreilles à bien entendre. Du moins nous le croyons, et c'est assez pour que nous l'aimions¹⁰².

¹⁰⁰ Octave Mirbeau: *L'union des femmes peintres et sculpteurs*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.122.

¹⁰¹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.358.

¹⁰² Octave Mirbeau: *La vie artistique*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.67.

1.5 Il martirio della creazione

In una lettera a Claude Monet, Octave Mirbeau parla dell'impossibilità di rendere la natura esattamente come la si percepisce:

La nature est tellement merveilleuse, qu'il est impossible à n'importe qui de la rendre comme on la ressent; et croyez bien qu'on la ressent moins belle encore qu'elle n'est, c'est un mystère¹⁰³.

L'emozione provata dall'artista dinnanzi agli spettacoli della natura, benché travolgente, è comunque inadeguata alla loro grandezza; inoltre l'uomo si ritrova incapace di rendere la natura per come l'ha percepita. Da ciò si origina l'*échec* dell'artista, che, per quanto ispirato da un ideale che lo eleva al di sopra della massa, è votato ad un perenne insuccesso.

Per tutti gli artisti l'amore per la natura è foriero di delusioni; riferendosi a Paul Cézanne, Mirbeau afferma nella *Préface au Catalogue de l'exposition Cézanne chez Bernheim-Jeune* che «la joie cruelle de ceux qui ont la nature pour maître est de savoir qu'ils ne l'atteindront jamais»¹⁰⁴, ragion per cui la loro ricerca, votata all'insuccesso, è fonte di inquietudine, di tormento.

Il dramma della creazione è trasposto in forma romanzesca nel romanzo *Dans le ciel*, dove Lucien, pittore assetato di assoluto, arriva al suicidio nell'impossibilità di seguire i dettami del proprio *rêve*.

Illustrando negli anni Novanta l'opera di Paul Gauguin e di Vincent Van Gogh lo scrittore, più volte angustiato dal non sapere trasporre nella scrittura ciò che sente¹⁰⁵, individua nelle complesse personalità dei due artisti le sue stesse angosce metafisiche, il supplizio di chi non si riconosce adeguato all'obiettivo prefissatosi.

¹⁰³ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, vers le 10 septembre 1887, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.706.

¹⁰⁴ Octave Mirbeau: *Cézanne*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.526.

¹⁰⁵ Come testimoniano le lettere a Monet, Raffaëlli, Rodin, Mallarmé, Hervieu, etc...A quest'ultimo nell'aprile del 1889 Octave scrive di essere affetto da «aphrasie». Vedi *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.71.

Ciò che eleva l'artista al di sopra dei comuni mortali, la sua capacità di vedere oltre le apparenze sensibili, unita all'intelligenza della natura, diviene fonte di lacerazione e di inquietudine:

Ses yeux, sa pensée ont de continuel émerveillements; ils ont aussi de continuelles désespérances¹⁰⁶.

Il démon dell'arte è devastante per chi ne è abitato, poiché «va s'emparer de lui et l'étreindre tout entier, âme et chair, jusqu'à la souffrance, jusqu'à la torture»¹⁰⁷. Ne testimonia Paul Gauguin, il quale trascorre tutta la propria esistenza in un'ansiosa e disperata ricerca della purezza e della bellezza, a cui sacrifica tutto: lavoro, amici, famiglia e persino sé stesso.

La ricerca dell'ineffabile dapprima entusiasma Lucien, il pittore del romanzo *Dans le ciel* che per molti tratti rinvia a Vincent Van Gogh, il quale, galvanizzato dalla sola idea di potere creare, progetta di allestire con un letto, un tavolo, due sedie un *atelier* e finalmente mettersi al lavoro:

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...¹⁰⁸

Ma presto tale sete di infinito lo paralizza e, come Baudelaire, il personaggio passa dall'elevazione al baratro: l'ideale ispira grandezza e miseria. L'artista si innalza nel "sentire" la natura, ma si ritrova incapace di renderne lo splendore, come Lucien scrive all'amico Georges:

Je me sens, cher petit, de plus en plus dégoûté de moi-même. À mesure que je pénètre plus profond dans la nature, dans l'inexprimable et sur-naturel mystère qu'est la nature, j'éprouve

¹⁰⁶ Octave Mirbeau: *Le chemin de la croix*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.345.

¹⁰⁷ Octave Mirbeau: *Paul Gauguin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.419.

¹⁰⁸ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.107.

combien je suis faible et impuissant devant de telles beautés. 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 humaines¹⁰⁹.

La mano si rivela un mezzo inadeguato ad esprimere il complesso obiettivo prefissatosi, ed è incapace di accordarsi al disegno dell'intelletto; dilaniato da tale amara constatazione, Lucien finirà per infliggersi un'automutilazione. Quando il narratore scopre il cadavere del pittore, disteso sul pavimento, la sua attenzione va alla mano:

[...] je vis alors sa main, sa main droite, détachée du poignet, une main hachée, une main livide, où se collait encore, faussée, ébréchée, une petite égoïne¹¹⁰.

Lo sguardo del narratore si posa immediatamente sulla *main* e, menzionatola, si intuisce immediatamente quello che è successo; seguono le frasi a ritmo ternario, che approfondiscono la visione e confermano quanto intuito dal lettore, fino all'emergere nel campo visivo del narratore dell'*égoïne*, la cui comparsa è anticipata dagli aggettivi *faussée* ed *ébréchée*, che riferiscono la violenza del gesto omicida.

La rabbia dell'artista si è abbattuta sull'organo attraverso il quale il pittore iscrive la propria presenza sulla tela, medium tra il mondo interiore dell'artista ed il *tableau*. Giacchè Lucien si è reso conto che è impossibile l'immagine *rêvée* sul quadro, con tale gesto ha voluto deporre lo strumento di cui si era fino ad allora servito nella sua impossibile impresa.

Similare è la vicenda di Van Gogh, come riportato nelle pagine dei *Combats esthétiques*:

Une inquiétude mortelle - nullement métaphysique, mais toute professionnelle - était en lui.... Elle le rongait, le dévastait peu à peu... Peu à peu, morceau par morceau, il lui donnait à manger toute sa substance... Il n'étais jamais satisfait de son

¹⁰⁹ Ibidem, p.99.

¹¹⁰ Ibidem, p.130.

œuvre... Il rêvait l'impossible... Avec des colères sauvages, il s'emportait contre sa main, sa main lâche et débile, incapable d'exécuter, sur la toile, tout ce que son cerveau concevait de perfection et de génie. Il est mort de cela, un jour!...¹¹¹

L'*échec* dell'artista Mirbeau lo legge in filigrana nell'opera del pittore olandese, dilaniato da quella mania di creare che «lui faisait une vie sans halte, sans repos»¹¹², ucciso dalla propria sete di assoluto:

Évidemment, je vois, parfois, dans ces toiles, une grimace douloureuse, parfois j'y sens une impuissance consciente à réaliser, par la main, complètement, l'œuvre que le cerveau a conçue, cherchée, voulue. Et, cette grimace, je ne la vois, cette impuissance, je ne la sens, peut-être, que parce que j'ai connu tous les doutes, tous les troubles, toutes les angoisses de Vincent Van Gogh [...] ¹¹³

Il tormento della creazione, come già detto, apparenta il pittore allo scrittore, che pure conobbe momenti di angoscia esistenziale, lacerato dall'incapacità di scrivere e assillato dalla mania di fare sempre meglio; così leggiamo in una sua lettera ad Auguste Rodin:

Je me bats avec mon supide métier, qui est plus fort que moi et chaque fois me terrasse. Je suis pris d'un découragement profond; je crois que jamais je ne pourrai exprimer ce que je ressens. Ah, la dure vie que je mène, et si vous saviez mes tortures devant mon impuissance!¹¹⁴

Di questa ardua battaglia e dell'incapacità di rendere esattamente ciò che egli prova, Octave Mirbeau parla anche al pittore Jean-François Raffaëlli¹¹⁵:

¹¹¹ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.297.

¹¹² Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.442.

¹¹³ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh et Bréda*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.458.

¹¹⁴ Octave Mirbeau: *Lettre à Auguste Rodin*, fin décembre 1885, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.481.

¹¹⁵ Ne parla anche a Monet, Pissarro, Hervieu, Mallarmé. A tal proposito, vedi *Correspondance générale*, op.cit.

Je me bats, je me bats contre mon métier, et il est plus fort que moi; et chaque jour me terrasse. Oh! L'inquiétude, la torture de ne pas rendre ce qu'on ressent! Je traîne dans la banalité, dans le tout le monde, je suis découragé¹¹⁶.

Il non sentirsi soddisfatto di quanto scrive, che non esprime bene ciò che egli sente in forma confusa, lo spinge a un continuo rimaneggiamento; lo scrittore lo scrive a Camille Pissarro:

Je travaille lentement, je me désespère, je rature, je halète. C'est une torture!¹¹⁷

La stessa «maladie du toujours mieux»¹¹⁸ Mirbeau la riconosce in Monet, che rassicura per lettera circa la validità della sua arte.

Il tormento dello scrittore, all'affannosa ricerca dell'espressione giusta, è imputabile all'inadeguatezza del linguaggio, facente sì che la verbalizzazione dell'opera d'arte si riveli impossibile ed il silenzio si imponga come risposta emotiva dello spettatore:

Le mieux serait d'admirer ce qu'on est capable d'admirer, et, ensuite, de se taire... ah! Oui, de se taire¹¹⁹.

Poiché nell'immaginario degli artisti di questa fine del secolo XIX un fecondo interscambio si stabilisce tra le varie arti, le meditazioni sulla pittura investono la narrativa di Octave Mirbeau, e benché nelle pagine dei suoi *Combats esthétiques*, come anche nella sua corrispondenza, l'autore ribadisca più volte la superiorità della pittura sulla letteratura, entrambe le arti, nell'impossibilità di verbalizzare o dipingere l'ineffabile, si rivelano un'illusione.

¹¹⁶ Octave Mirbeau: *Lettre à Jean-François Raffaëlli*, 31 décembre 1885, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.482.

¹¹⁷ Octave Mirbeau: *Lettre à Camille Pissarro*, 27 octobre 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.471.

¹¹⁸ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, 10 septembre 1887, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.706.

¹¹⁹ Octave Mirbeau: *Sur M. Félix Vallotton*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.496.

Negli anni Novanta, mentre vive una grave crisi coniugale e conosce una fase di impotenza creativa, il nostro autore, imbevuto di schopenhauerismo, finisce col ridurre l'arte, alla quale eppure vota un vero e proprio culto, a «mystification»¹²⁰, incapace di cogliere la vita.

Malgrado ciò, come abbiamo sopra osservato, lasciando affiorare un sostrato romantico, non può non riconoscere all'arte una funzione consolatrice. Benché l'ideale dell'artista si riveli illusorio, benché la verità e la giustizia non sempre trionfino, l'arte, che pure traveste la realtà, è un appiglio per non sprofondare nell'angoscia metafisica; all'amico Claude Monet, Octave Mirbeau scrive:

Oui, Monet, aimons quelque chose pour ne pas mourir, pour ne pas devenir fous!¹²¹

Il credo nel valore sociale dell'arte, d'altro canto, non è mai abiurato dal nostro pugnace avversario dell'oligarchia, del conformismo, dell'ignoranza, che presagisce un suo indubbio trionfo sull'oscurantismo:

[...] l'art porte en soi une telle force d'expansion lumineuse, qu'il finit toujours par rayonner à travers les ténèbres accumulées de l'ignorance et de la sottise...¹²²

Senza mai perder di vista il proprio impegno sociale, nel 1903 Mirbeau dichiara ottimisticamente che l'arte è «un accroissement continu de l'individu»¹²³ e più tardi, nel 1910, auspica un tutt'uno arte/vita, «une conception générale du monde, où l'art et la vie ne fussent pas en antagonisme perpétuel [...], mais se mêlassent intimement, jusqu'à se confondre»¹²⁴.

¹²⁰ Octave Mirbeau: «*La vie artistique*», in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.67.

¹²¹ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, vers le 11 janvier 1892, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.519.

¹²² Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.381.

¹²³ Octave Mirbeau: *Réponse à une enquête de Maurice Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.338.

¹²⁴ Octave Mirbeau: *Sur M. Félix Vallotton*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.496.

D'altronde, l'intera sua opera può leggersi come il tentativo di effondere la pienezza di una vita, la propria, nelle proiezioni dell'arte, che della vita è emanazione, un'arte che, da spirito fortemente anarchico, intollerante alle regole ed alle costrizioni, Mirbeau non intende come forma entro la quale strutturare il proprio pensiero, ma come modo di sentire personale, appassionato, ora combattivo, ora lirico, ora indignato, ora commosso:

«La Vie! La Vie! s'écria Mirbeau, c'est l'art même¹²⁵.

¹²⁵ Octave Mirbeau: *Interview d'Octave Mirbeau par Paul Gsell*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.424.

1.6 Gli impressionisti e la loro epoca

Amico e difensore di Monet e Pissarro, scopritore del talento di Gauguin, ma anche estimatore di Renoir, Degas, Berthe Morisot, Octave Mirbeau fa parte della seconda *vague* di scrittori che appoggiarono l'Impressionismo, movimento artistico che sul finire dell'Ottocento rivoluziona il modo di fare pittura ed influenza significativamente altri ambiti dell'espressione artistica, dalla musica alla letteratura.

Prima di interrogarci sulle ragioni che inducono lo scrittore a difendere il movimento pittorico in questione, in gran parte osteggiato dall'opinione pubblica, e di analizzarne l'interpretazione fornitaci nelle righe delle proprie cronache estetiche, ci pare opportuno scorrere in breve la storia dell'Impressionismo, evocando le tappe essenziali del suo costituirsi come corrente pittorica ed il conseguente impatto che ebbero presso il pubblico.

Dando per scontato l'assunto per cui la genesi di ogni manifestazione artistica è indissociabile dall'analisi del mutamento della sensibilità estetica, non ci concentreremo soltanto sulle novità introdotte dagli impressionisti in ambito tecnico, ma, anzi, seguiremo più attentamente quella che Pierre Francastel definisce «une modification des valeurs sentimentales et poétiques»¹²⁶. In tale percorso, la critica d'arte si rivela prezioso strumento nel delineare il sistema di valori e l'orizzonte d'attesa del pubblico negli anni che ci riguardano.

Come già enunciato, nell'ultimo trentennio del secolo XIX, probabilmente grazie ad una maggiore libertà d'espressione garantita dalla terza Repubblica, si verifica una massiccia proliferazione di riviste, spesso di breve durata, fondate da giovani scrittori desiderosi di riconoscimento sociale, mossi anche dal desiderio di esercitare il proprio giudizio estetico. Fondamentale è in questi anni il ruolo della stampa nel creare le reputazioni degli artisti, sicchè, come enuncia Jacques Lethève:

¹²⁶ Pierre Francastel: *L'impressionnisme*, Paris, Denoël, 1974, p.11.

L'orchestration souvent fracassante qu'elle accorde à certaines œuvres, le silence au contraire, négligent ou concerté, dont elle voile les autres, modifient quelquefois sensiblement l'équilibre des valeurs.¹²⁷

Un nucleo primordiale del gruppo degli Impressionisti va ricercato in Manet e Pissarro, entrambi presenti al *Salon des refusés* del 1863. Se il primo è accostato dai critici di quegli anni allo spagnolo Goya¹²⁸, il secondo passa quasi inosservato.

Al *Salon* del 1864 sono ammessi, oltre a Manet e Pissarro, due nuovi esponenti della futura équipe impressionista, ovvero Berthe Morisot e Pierre-Auguste Renoir, per poi arrivare allo scandalo suscitato dall'*Olympia* di Manet, esposta al *Salon* del 1865. Impegnata a urlare il proprio choc dinnanzi al soggetto del quadro di Manet, la critica di quegli anni non si sofferma sui futuri impressionisti che pure esposero nel medesimo *Salon*, ovvero Pissarro, Berthe Morisot, Claude Monet, Edgar Degas.

Mentre la maggior parte dei critici passa sotto silenzio gli esponenti di quello che verrà definito l'impressionismo - taluni palesano l'incapacità di comprendere la nuova pittura, altri lanciano i propri strali contro Édouard Manet¹²⁹ - la voce imponente di Émile Zola tuona inaspettatamente in sua difesa nelle pagine di *L'Événement*, per poi riprendere le proprie idee in merito all'artista nella brochure *Mon Salon*, dedicato all'amico Paul Cézanne, nonché nello studio intitolato *Une nouvelle manière en peinture: M. Édouard Manet*.

Lo scrittore vede negli Impressionisti i fautori di una forma di realismo in pittura¹³⁰, le cui opere «sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et

¹²⁷ Jacques Lethève: *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p.9.

¹²⁸ Vedi gli articoli di Paul Mantz e di Paul de Saint-Victor dell'aprile 1863, ripresi in Lethève, Jacques: *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, op. cit., pp.22-23.

¹²⁹ Si ricordano Thoré, Jules Claretie, Henry Trianon, Albert Wolff.

¹³⁰ Émile Zola non manterrà negli anni questo atteggiamento entusiasta nei confronti degli Impressionisti. Già nel 1880, dietro richiesta di Cézanne pubblica ne *Le Voltaire* quattro articoli in cui manifesta un atteggiamento ambiguo, ovvero cerca di riabilitarli agli occhi del pubblico, ma nello stesso tempo riconosce che la loro formula si ritrova sparsa nelle varie opere, ma nessuno di loro è riuscito a compendiarla in un'unica. Nel 1896 lo scrittore rinnegherà nelle pagine de *Le*

qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes»¹³¹. In Manet lo scrittore scorge un «talent fait de simplicité et de justesse»¹³², un uomo volto a rappresentare la natura effondendovi la propria personalità, poiché «ce que je cherche surtout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau»¹³³.

Nel suo *Salon*¹³⁴ del 1869, Théophile Gautier riconosce l'influenza di Manet sulla pittura contemporanea, merito del gusto per il tono locale. Alla stregua di Zola, collocandolo nell'alveo del realismo, associa la sua arte a quella di Théodore Rousseau¹³⁵ e di Gustave Courbet¹³⁶.

Con l'organizzazione, il 15 aprile 1874 della prima esposizione impressionista¹³⁷ presso l'atelier del fotografo Nadar, al *boulevard des Capucines*, i tenenti della nuova pittura, a eccezione di Manet, che non prese mai parte alle esposizioni indipendenti, si impongono all'attenzione della stampa.

Questa sottolinea il desiderio d'indipendenza che accomuna il gruppo, condiviso da buona parte dei critici, tra i quali va menzionato Castagnary, indulgente verso tali artisti «persecutés, chassés, honnis, mis au ban de l'art

Figaro l'originaria adesione al movimento pittorico, accusandolo di allontanarsi dall'osservazione diretta della natura.

¹³¹ Émile Zola: «*Les actualistes*», in *Mon Salon*, 1868, citato in *Pour ou contre l'impressionnisme, textes de grands écrivains réunis et présentés par Serge Fauchereau*, Paris, Somogy, 1994, p.65.

¹³² Émile Zola: «*M. Manet* », in *Mon Salon, L'Événement*, 7 mai 1866, citato in *Pour ou contre l'impressionnisme*, op.cit., p.56

¹³³ Émile Zola: «*Adieux d'un critique d'art* », in *Mon Salon, L'Événement*, 27 avril-20 mai 1866, citato in *Pour ou contre l'impressionnisme*, op.cit., p.61.

¹³⁴ Théophile Gautier: *Le Salon*, in *L'Illustration*, mai-juin 1869, citato in *Pour ou contre l'impressionnisme*, op.cit., pp.27-33.

¹³⁵ Théodore Rousseau (1812-1867), esponente dell'*école de Barbizon*.

¹³⁶ Gustave Courbet (1819-1877), pittore realista francese. Polemico, provocatore e rivoluzionario, crede nella funzione sociale dell'arte.

¹³⁷ Ad organizzarla è la *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*.

officiel»¹³⁸. Il critico spiega in che chiave debba essere inteso il loro appellativo:

Ils sont *impressionnistes* en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage¹³⁹.

Stando a Théodore Duret¹⁴⁰ e ad Ernest Chesneau¹⁴¹, il gruppo segna un'evoluzione nella pittura *en plein air*, studiando gli effetti dell'aria e della luce. Chesneau osserva entusiasta l'effetto di reale ottenuto tramite il colore in tele quali *Le Déjeuner* di Monet, nonché la resa di aspetti fuggitivi ne *Le Boulevard des Capucines*, dello stesso pittore, che apprezza particolarmente poiché «jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité»¹⁴².

Commentando l'arte del gruppo ora definito «école des yeux»¹⁴³, ora «école du plein air»¹⁴⁴, si insiste sul termine *impression*¹⁴⁵:

Qu'est-ce qu'un peintre impressionniste? On ne nous a guère donné de définition satisfaisante, mais il nous paraît que les

¹³⁸ Jules-Antoine Castagnary: *L'exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes*, in *Le Siècle*, 29 avril 1974, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar, centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, 1974, p.264.

¹³⁹ Ibidem, p.265.

¹⁴⁰ Théodore Duret : *Les peintres impressionnistes*, in *Critique d'avant-garde*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1998, pp.49-73.

¹⁴¹ Ernest Chesneau: *À côté du Salon, Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines*, in *Paris-Journal*, 7 Mai 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar, centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, 1974, pp.268-270.

¹⁴² Ibidem, p.269.

¹⁴³ Marc de Montifaud: *Exposition du boulevard des Capucines*, in *L'Artiste*, 1 Mai 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar, centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, 1974, pp.266.

¹⁴⁴ Ernest Chesneau: *À côté du Salon, Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines*, loc.cit., p.269.

¹⁴⁵ Vedi a tal proposito l'articolo di Armand Silvestre in *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, citato in *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, op.cit., p.63 ed anche l'articolo di Jules-Antoine Castagnary citato nella nota n.138.

artistes qui se réunissent ou qu'on réunit sous cette qualification, poursuivent par divers modes d'exécution un but analogue: rendre avec sincérité absolue, sans arrangement ni atténuation, par des procédés simples et larges, l'impression éveillée en eux par les aspects de la réalité¹⁴⁶.

Pur appoggiando i presupposti che hanno ispirato l'esposizione indipendente i critici appaiono alquanto sconcertati dinanzi alla nuova maniera di dipingere; i meno benevoli verso i *devoyés* dei *Salons* si servono dello scherno per commentare le opere in questione.

A Louis Leroy, cronista del *Chirivari*, spetta la paternità del neologismo *impressionnistes*¹⁴⁷, che compare per la prima volta tra le pagine del giornale sovracitato il 25 aprile dello stesso anno.

In questo vespaio di polemiche, gli artisti che «semblaient déclarer guerre à la beauté»¹⁴⁸ hanno modo di organizzare una vendita dei loro quadri all'*Hôtel Drouot*¹⁴⁹, nonché una seconda esposizione, stavolta presso la *galerie Durand-Ruel, rue Le Peletier*, incrementando così il numero di articoli a loro consacrati.

Tra i detrattori del gruppo figurano Albert Wolff, Georges Maillard, Léon Mancino, Victor Cherbuliez, Roger Ballu; tra i difensori vanno citati Armand Silvestre, Henry Houssaye, Alexandre Pothey, Ernest d'Hervilly, Théodore Duret, Edmond Duranty.

Quest'ultimo elogia l'arte impressionista, che irrompe a sorpresa in un'epoca di scarsa creatività, che guardava ancora al passato; queste le sue parole:

¹⁴⁶ Émile Blémont: *Les impressionnistes*, in *Le Rappel*, 19 avril 1876, citato in Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, New York, Burt Franklyn, 1968.

¹⁴⁷ A ispirarlo sarebbe stato il quadro *Impressions, soleil levant* di Monet.

¹⁴⁸ Così si legge in un articolo di Jules Claretie, in *L'Indépendance belge*, 13 juin 1874, citato in *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, op.cit., p.72.

¹⁴⁹ Essa si svolse il 24 marzo 1875 e vi presero parte, tra gli altri, Renoir, Sisley, Monet e Berthe Morisot.

Un jeune rameau s'est développé sur le vieux tronc de l'art¹⁵⁰.

L'americano Henry James, che ha modo di soggiornare in Francia, scrive sul *New York Tribune* di questi «partisans de la réalité sans ornement»¹⁵¹, in nessuno dei quali riconosce un grande talento. Stando al suo parere, gli impressionisti si concentrano unicamente sul reale, non ricercano né la bellezza né i dettagli, e si preoccupano di rendere la sola impressione di un oggetto colto in un momento particolare.

L'incomprensione della stampa si volge sempre più in derisione in seguito alla terza esposizione, tenutasi nel 1877 in dei locali appositamente presi in affitto alla *rue Le Peletier*; così un certo «Baron Grimm» scrive ne *Le Figaro*:

[...] on sait que le but des Impressionnistes est de faire impression. A ce point de vue les peintres qui se sont voués à cette haute idée aussi funambulesque que peu artistique, atteignent aisément le résultat qu'ils cherchent; ils font impression mais ce n'est peut-être pas celle qu'ils ont cherchée¹⁵².

Controcorrente è il giovane giornalista Georges Rivière, il quale, volendo prendere le difese del gruppo lancia sempre nel 1877 un giornale votato ad un'effimera esistenza: *L'Impressionniste*¹⁵³. Oltre a lamentare il fatto che la stampa francese non abbia capito il valore degli impressionisti, tra i primi egli individua la grande novità apportata dai tenenti della nuova pittura, consistente a «traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même»¹⁵⁴. Nel celebrare la grandezza di Monet, anticipando le successive interpretazioni dell'arte

¹⁵⁰ Edmond Duranty: *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, éd Marcel Guérin, 1876, reimprimé Paris, L'Échoppe, 1988, p.29.

¹⁵¹ Henry James: *Les impressionnistes*, in *New York Tribune*, 13 mai 1876, citato in traduzione francese in *Pour ou contre l'impressionnisme*, op.cit., p.117.

¹⁵² Articolo comparso ne *Le Figaro* il 5 aprile 1877, citato in *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, op.cit., p.82.

¹⁵³ Per questioni finanziarie, apparvero solo quattro numeri del giornale.

¹⁵⁴ Georges Rivière: *L'impressionniste - Journal d'art*, n.1, 6 avril 1877, p.2.

impressionista, Rivière nota come il pittore colga l'anima delle cose, dotate di «une vie intense e personnelle»¹⁵⁵ e renda la natura grandiosa e «charmante»¹⁵⁶ al punto che «on n'éprouve, après le plaisir de l'admirer, que le regret de ne pouvoir vivre éternellement au milieu de la nature luxuriante qui s'épanouit dans ses tableaux»¹⁵⁷.

Gli fa eco nell'espressione di ammirazione verso quegli artisti innovatori e tanto turlupinati dalla critica, dal teatro e dalle caricature dell'epoca, Théodore Duret¹⁵⁸, il quale vede in loro il frutto di un'evoluzione dell'arte francese, riconoscendo in Corot e Courbet i loro antenati.

Manet e Renoir espongono al *Salon* del 1879, riportando un discreto successo, mentre si svolge la quarta esposizione impressionista, seguita, l'anno seguente, dalla quinta, dove del vecchio nucleo impressionista non figurano che Berthe Morisot, Degas e Pissarro. A questi pittori, che la critica più ostile vede affetti da «un trouble physique de l'œil»¹⁵⁹ si aggiungono l'americana Mary Cassatt e Paul Gauguin, mentre Monet preferisce ripresentarsi al *Salon*.

Zola, che frattanto non aveva speso molte parole sul gruppo, limitandosi a presagire un'evoluzione nell'arte dell'amico Cézanne, in un articolo ne *Le Voltaire* tratta gli impressionisti da sperimentatori, non approdati ad un'arte organica, all'opera compiuta, *faite*, incapaci di raggiungere il fine prefissatosi; queste parole suggellano il suo prender le distanze dal gruppo:

Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans leurs œuvres. La formule est là, divisée à l'infini; mais nulle part, dans aucun d'eux, on ne la trouve appliquée par un maître. Ce sont tous des précurseurs,

¹⁵⁵ Ibidem, p.5.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Théodore Duret: *Les peintres impressionnistes*, in *Critique d'avant-garde*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1998, pp.49-73.

¹⁵⁹ Si riportano le parole di Paul Mantz in un articolo pubblicato nel *Le Temps* del 14 aprile 1880, citato in *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, op.cit., p.111.

l'homme de génie n'est pas né. [...] on cherche en vain le chef-d'œuvre qui doit imposer la formule et faire courber toutes les têtes. Voilà pourquoi la lutte des impressionnistes n'a pas encore abouti; ils restent inférieurs à l'œuvre qu'ils tentent, ils bégayent sans pouvoir trouver le mot.
[...] Ils ont bien des trous, ils lâchent trop souvent leur facture, ils se satisfont trop aisément, ils se montrent incomplets, illogiques, exagérés, impuissants¹⁶⁰ [...]

A sancire la rottura definitiva con Cézanne e gli altri è la pubblicazione, nel 1886, del romanzo *L'Œuvre*, il cui protagonista, Lantier, un pittore facente parte di un gruppo di artisti rivoluzionari, non arriva a completare la tela tanto sognata e ne soffre al punto da suicidarsi; non a torto il romanzo appare a molti¹⁶¹ come un mezzo per discreditare gli impressionisti.

Paradossalmente, proprio mentre l'unità del gruppo si disgrega l'opinione pubblica sembra accordare un maggiore interesse a quei pittori tanto snobbati ai loro esordi: è il caso di Manet, che muore nel 1883, dopo aver ricevuto la *Légion d'honneur* nel 1881, e che viene rivalutato dalla stampa in seguito alla vendita delle sue opere, nel 1884.

Parallelamente, persino la critica sfavorevole tempera i toni. Si svolgono dunque la sesta¹⁶² e settima¹⁶³ esposizione nel 1881 e nel 1882, dove compare Gauguin.

Jules Laforgue¹⁶⁴ parla in quegli anni di sensibilità visiva degli impressionisti, i quali rendono la natura attraverso *vibrations colorées* ed individua una certa mobilità tanto nel paesaggio rappresentato quanto nelle impressioni del pittore, la cui sensibilità ottica è soggetta a mutamenti. A suo avviso, l'Impressionismo scardina tre principi classici: la prospettiva, il

¹⁶⁰ Émile Zola: *Le naturalisme au Salon*, in *Le Voltaire*, juin 1880.

¹⁶¹ Dapprima Mirbeau aveva apprezzato il romanzo, sicchè mette in scena il martirio dell'impotenza che gli è tanto familiare, come attesta una lettera a Zola dell'aprile 1886. In seguito, come Monet e Cézanne, vi leggerà in filigrana la portata polemica del messaggio di Zola.

¹⁶² Come la prima, essa si tenne chez Nadar.

¹⁶³ Essa si tenne chez Durand-Ruel e riunì il vecchio gruppo; accanto a Gauguin, compagno Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley.

¹⁶⁴ Jules Laforgue: *L'impressionnisme: Mélanges posthumes*, 1883, in *Laforgue, textes de critique d'art réunis et présentés par Mireille Dottin*, Presses de l'Université de Lille, 1988, pp.133-145.

disegno, la pittura in *atelier*. Per lui *plein air* significa dipingere gli esseri e le cose nella loro atmosfera.

Frattanto il nuovo linguaggio pittorico si fa conoscere nei paesi confinanti, dove gli estimatori dei maestri dell'Impressionismo non indugiano a proclamare la loro grandezza e a snocciolare delle basi teoriche che consentono di meglio comprendere la loro arte. Il belga Émile Verhaeren osserva che l'Impressionismo scaturisce dall'esigenza moderna di osservare con maggiore acutezza, ragion per cui i suoi rappresentanti decompongono l'aria e l'atmosfera¹⁶⁵. Grazie alla loro sensibilità visiva gli impressionisti tradurrebbero l'*insaisissable* ed il *fuyant* della natura, aspetti che si colgono nell'acqua, nel cielo, nell'atmosfera.

In Italia Diego Martelli¹⁶⁶ cerca di diffondere il messaggio impressionista e si fa promotore del progetto, poi fallito, di una grande mostra dei pittori impressionisti nell'ambito dell'Esposizione nazionale di Torino del 1880. Legato da rapporti di amicizia con molti esponenti del movimento, come lo testimoniano i suoi due ritratti firmati Edgar Degas, Martelli esterna agli Italiani il proprio entusiasmo nei confronti del movimento in una conferenza tenuta al circolo filologico di Livorno nel 1879¹⁶⁷. Stando al critico italiano, l'Impressionismo segna un'evoluzione nel campo del pensiero e manifesta una rivoluzione fisiologica dell'occhio umano, che percepisce in forma nuova la sensazione della luce. Egli analizza inoltre in che maniera, nelle tele impressioniste, gli oggetti diano all'occhio delle impressioni di colore, mentre il disegno assume una valenza nuova, passando dalla sensazione della vista a quella del tatto¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Émile Verhaeren: *Exposition d'œuvres impressionnistes*, in *Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885.

¹⁶⁶ Diego Martelli (1836-1896), legato agli artisti che si incontrano a Firenze al Caffè Michelangelo, fu sostenitore e teorico dei Macchiaioli. Nel corso dei suoi lunghi soggiorni parigini tra 1862 e 1879 conosce gli impressionisti.

¹⁶⁷ Il testo della conferenza livornese è reperibile in: *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di Antonio Boschetto, Firenze, Sansoni, 1952.

¹⁶⁸ Dopo Martelli, nei primi anni del Novecento, è Vittorio Pica a diffondere l'Impressionismo in Italia. Tra i fondatori della Biennale di Venezia, Pica è autore della monografia: *Gli impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908. Bisogna attendere il 1910 perché

Nel 1886, proprio mentre, con la pubblicazione del manifesto di Moréas, il simbolismo letterario conosce la consacrazione ufficiale ha luogo l'ultima esposizione degli Impressionisti, alla quale prendono parte Paul Signac e Georges Seurat, presto definiti Neo-Impressionisti.

Félix Fénéon ne *L'impressionnisme en 1886*¹⁶⁹ nota le distanze che separano l'impressionismo di Monet, Degas, Renoir dall'arte di Gauguin o dall'impressionismo scientifico di Georges Seurat. Ai suoi occhi, con Pissarro si gettano le basi del divisionismo¹⁷⁰, poi approfondito da Seurat e Signac¹⁷¹.

Nell'era del Positivismo, quando l'osservazione scientifica della realtà è il presupposto principe per approdare alla conoscenza, del processo di creazione si enfatizza l'esperienza ottica; analizzando scientificamente le sensazioni visive i seguaci di Auguste Comte teorizzano una nuova forma di sensismo, poggiante su leggi fisiologiche ed ottiche.

In ambito estetico, il Positivismo postula una rappresentazione della realtà rispettosa delle leggi ottiche: il mondo è ridotto a un fenomeno visivo, analizzabile nei dettagli. Dietro la spinta di questo approccio scientifico, i Neo-impressionisti studiano gli scritti di Chevreul, Rood, Helmholtz e cercano di applicare in pittura le loro lezioni.

Un'era si conclude: parafrasando le parole di Pierre Francastel¹⁷² possiamo affermare che l'Impressionismo cessa di essere percepito come avanguardia e diviene linguaggio pittorico del mondo contemporaneo. Da allora esso conosce

Ardengo Soffici promuova la prima mostra impressionista in Italia; nello stesso anno due sale della Biennale di Venezia sono dedicate a Renoir.

¹⁶⁹ Félix Fénéon: *L'impressionnisme en 1886*, Paris, Publication de la Vogue, 1886.

¹⁷⁰ Esso si basa sulla scomposizione di colori per ottenere la massima espressione di luce. Così l'italiano Gaetano Previati sintetizza l'estetica divisionista nella sua opera *Principi scientifici del divisionismo*: «La pittura si può definire una riduzione della realtà a linee e punti colorati».

¹⁷¹ Seurat e Signac si richiamano all'Impressionismo, al quale intendono fornire una base scientifica e sistematica. Avendo studiato Chevreul e altri fisici, applicano rigorosamente la divisione dei toni.

¹⁷² Pierre Francastel: *La fin de l'Impressionnisme: esthétique et causalité*, in *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, in *Problems of the 19th & 20th centuries - Studies in Western art - Acts of the twentieth international congress of the history of art - Volume IV*, Princeton University Press, New Jersey, 1963, pp.122-133.

varie inflessioni e si ramifica in *pointillisme*¹⁷³ e *cloisonnisme*¹⁷⁴, fino a svincolarsi dalla realtà e ad approdare tanto al Simbolismo quanto all'Espressionismo, o ad approfondire l'analisi della suggestione a oltranza ed arrivare all'arte astratta.

¹⁷³ Il *pointillisme*, tra i cui maggiori esponenti figurano Georges Seurat, Paul Signac, Henri Edmond Cross, Camille e Lucien Pissarro, Maximilien Luce, Henry Van de Velde, porta alle estreme conseguenze le ricerche sulla luce e sui colori iniziate dagli impressionisti e basate sugli studi di ottica pubblicati nella prima metà del secolo XIX. Lo stile *pointilliste* consiste nel suddividere la superficie pittorica in piccole pennellate uniformi e regolari. Da lontano l'effetto è sorprendente, e l'opera vi guadagna in movimento e profondità.

¹⁷⁴ Il *cloisonnisme*, inaugurato da Paul Gauguin e Émile Bernard, semplifica la realtà e la scompone in masse delimitate da una linea continua, simile a quella delle vetrate gotiche.

1.7 Un acceso sostenitore degli impressionisti

Come sopra accennato, è negli anni Ottanta che l'autore delle *Notes sur l'art* appoggia l'Impressionismo. Se nel gennaio del 1880, in un articolo comparso ne *Le Gaulois*, riferisce in anteprima del voltafaccia di Claude Monet, che in quell'anno preferisce ripresentarsi al *Salon* anziché partecipare all'esposizione del gruppo¹⁷⁵, e annuncia la comparsa imminente di un mensile, *Le Jour et la nuit*¹⁷⁶, organo del movimento, è solo nel 1884 che lo scrittore prende apertamente le difese degli impressionisti, turlupinati dalla critica solo perché, stando a lui, disdegnano «les courbettes officielles»¹⁷⁷. In essi egli riconosce gli anelli di una catena che lega l'arte contemporanea a quella del passato e più volte nei propri scritti estetici ribadisce il concetto di un linguaggio comune dei grandi artisti, i quali parlano attraverso i secoli.

Seguono gli articoli su Degas, Monet, Renoir, vibranti di lirismo e di ammirazione; l'uno in virtù di straordinarie capacità di sintesi e di semplificazione, l'altro con sincerità ed eloquenza, l'ultimo mediante un disegno esatto, svelano quanto si cela sotto le apparenze esterne del reale: «l'exactitude de la vie de la chair sous la vie de l'étoffe»¹⁷⁸, «l'impalpable, l'insaisissable de la nature»¹⁷⁹, «la forme d'âme, et ce qui de la femme ce dégage de musicalité intérieure et de mystère captivant»¹⁸⁰.

Se a Claude Monet e a Camille Pissarro lo lega un rapporto di amicizia¹⁸¹, come testimonia l'intenso scambio epistolare, e se a loro dedica ampi articoli,

¹⁷⁵ Trattasi dell'articolo *Impressions d'un impressioniste*, in *Premières chroniques esthétiques*, op.cit., p.252.

¹⁷⁶ Il giornale sarebbe dovuto comparire in occasione della quinta esposizione e avrebbe dovuto contenere delle stampe. Il progetto, ideato da Degas, non vide mai la luce per mancanza di fondi.

¹⁷⁷ Octave Mirbeau: *Le pillage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tome I, p.69.

¹⁷⁸ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Degas*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.80.

¹⁷⁹ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.83.

¹⁸⁰ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Renoir*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.88.

¹⁸¹ Mirbeau conosce anche Degas, presentatogli da Durand-Ruel nel 1884, e Renoir, che incontra ai *dîners des Bons Cosaques*, ma tra loro non si stabiliscono rapporti di amicizia. Il catalogo della

non per questo l'ammirazione dello scrittore e giornalista non va ugualmente ad altri esponenti del movimento.

Di Edgar Degas e Auguste Renoir, che conosce grazie a Durand-Ruel, Mirbeau scrive nel 1884: il primo, definito un grande artista proprio per il suo amore per l'arte, non si propone di compiacere il gusto borghese tramite delle virtuosità, ma con uno straordinario potere di sintesi riesce a infondere vita alle forme, tanto che le sue *Danseuses* non sono dei semplici quadri, ma «des méditations sur la danse»¹⁸²; il secondo, sul quale l'autore torna a scrivere nel 1913, è definito «peintre de la femme»¹⁸³ e ritenuto capace di dipingere non solo le forme plastiche del corpo e le tonalità delle giovani carnagioni, ma anche «la forme d'âme»¹⁸⁴.

Berthe Morisot¹⁸⁵ è definita «troublante»¹⁸⁶, in virtù di un'arte che, tramite semplici indicazioni sommarie, commuove e fa sognare; Mirbeau loda la grazia delle sue donne, i suoi fiori, i suoi giardini, le sue serre, i suoi corsi d'acqua, dipinti «en pleine sensibilité suraiguë et comme à pointe de nerfs»¹⁸⁷.

Alfred Sisley è apprezzato per i suoi paesaggi luminosi; nel *Salon* del 1885 l'autore loda la freschezza e la poesia della sua arte¹⁸⁸.

vendita delle opere della collezione privata di Octave Mirbeau segnala un Degas e quattro Renoir. Lo scrittore possedeva anche il quadro *Danseuses à la barre* di Degas, venduto nel 1901 a Durand-Ruel, e delle litografie dello stesso pittore che non compaiono nel catalogo della vendita.

¹⁸² Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Degas*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.77.

¹⁸³ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Renoir*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.88.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Berthe Morisot (1841-1895), pittrice francese, cognata di Manet. Prende parte alle esposizioni degli impressionisti e si contraddistingue per la pittura di scene intime e familiari, come il celebre *Le Berceau*. La collezione di Mirbeau conteneva due opere della pittrice.

¹⁸⁶ Octave Mirbeau: *Exposition de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.277.

¹⁸⁷ Octave Mirbeau: *Préface du Catalogue du Salon d'Automne 1909*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.486.

¹⁸⁸ Anche se in un articolo comparso ne *Le Figaro* il 25 maggio 1892, Mirbeau si dichiara deluso dalle recenti esposizioni di Sisley; il pittore, a sua volta, si lamenterà del contenuto dell'articolo. Vedi *Le Salon du Champ de Mars*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, pp.487-492.

L'arte di Cézanne¹⁸⁹, stando al nostro autore, si contraddistingue per semplicità, limpidezza ed armonia. In un articolo si lamenta la non ammissione, da parte del jury, di un suo tableau *all'Exposition Universelle de Saint-Louis*, nel 1904; in questa occasione è definito «prodigieux renouveleur d'idéal, inventeur logique d'harmonies par tout ce qu'il a senti et réalisé d'impressions nouvelles»¹⁹⁰. In un'intervista del 1907 a Paul Gsell, Mirbeau loda la fluidità dei suoi paesaggi.

Agli impressionisti spetta il merito di aver saputo rendere la natura in tutta la sua potenza vitale, «dans son frémissement, dans son rêve d'initiale lumière»¹⁹¹, tanto da generare inizialmente una sorta di vertigine nello spettatore, accecato dal bagliore dei loro paesaggi in quanto abituato a vedere una natura «opaque et lourde, à travers les tableaux de musée»¹⁹².

Eredi di Delacroix, che per primo capì l'importanza del *plein air*, ebbe «le sentiment des contours noyés»¹⁹³, intuì il ruolo dell'atmosfera ed osservò le deformazioni luminose, gli impressionisti risentirebbero anche dell'influenza dell'inglese Turner¹⁹⁴.

In tali artisti «personnels, très chercheurs, modestes, inquiets et passionnants jusque dans leurs avortements et leurs erreurs»¹⁹⁵ Mirbeau, che tanto detesta le teorie e le etichette, vede una riunione di personalità libere, e non una scuola, ed insieme una forma di opposizione all'arte "ufficiale" per le novità apportate in campo pittorico nonché per il loro organizzare delle esposizioni indipendenti.

¹⁸⁹ A lungo ignorato, Paul Cézanne fu conosciuto da Mirbeau a casa di Monet, a Giverny, nel 1894. Dallo stesso anno il suo nome compare nei suoi scritti di cronaca estetica. La collezione privata dell'autore comprendeva 15 Cézanne.

¹⁹⁰ Octave Mirbeau: *L'art, l'institut et l'état*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.408.

¹⁹¹ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.414.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Octave Mirbeau: *Eugène Delacroix*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.407.

¹⁹⁴ Joseph Mallord William Turner, pittore inglese, autore di numerose marine.

¹⁹⁵ Octave Mirbeau: *Exposition de peinture (I, Rue Laffitte)*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.275.

Rifiutandosi di copiare un modello immutabile di bellezza eterna e accordando interesse alla nozione di *tempérement*, gli Impressionisti operano quella che egli definisce una vera e propria rivoluzione dello sguardo.

Onde ringraziarlo dell'appassionato articolo comparso ne *La France* del 21 novembre 1884, a lui dedicato, Claude Monet¹⁹⁶ invia in regalo a Mirbeau un'*étude*, *La cabane du Douanier*; la lettera di ringraziamento che lo scrittore gli indirizza, lusingato dal dono, è l'occasione per proclamarsi risoluto ad intraprendere una battaglia in favore della vera arte:

Mille fois merci pour la très belle étude que vous m'avez envoyée. Je l'accepte avec une vive reconnaissance. Ce que j'ai fait ne valait pas, hélas! Tant de remerciements, et vous êtes le plus charmant et le plus indulgent des hommes pour m'avoir récompensé de la sorte.

J'ai l'ambition de mieux faire, je vous assure, et au moment du Salon je commencerai une véritable bataille. Croyez bien aussi que je ne laisserai jamais échapper une occasion de proclamer toute ma foi artistique, et toute mon admiration pour ceux-là, qui comme vous, la défendent à coup de chefs-d'œuvre¹⁹⁷.

A Claude Monet va un'ammirazione incondizionata ed ardente da parte di Mirbeau, che lo induce a dirgli più di una volta per lettera di aver dotato la pittura di ciò che le mancava. Profondo osservatore della natura, con la quale stabilisce un contatto profondo, e che riesce ad esprimere nelle sue infinite modulazioni, Monet iscrive nelle proprie opere «même l'insaisissable, même l'inexprimable»¹⁹⁸. Grazie alla propria «éloquence magnifique»¹⁹⁹ ed al suo

¹⁹⁶ Il pittore era legato a Octave Mirbeau da profonda stima ed amicizia. Entrambi *dreyfusards* ed amanti del giardinaggio, si conoscono per il tramite di Durand-Ruel e si frequentano con una certa assiduità, oltre a mantenersi in contatto per lettera.

¹⁹⁷ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, 30 décembre 1884, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.361.

¹⁹⁸ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.357.

¹⁹⁹ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Bastien-Lepage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.141

«lyrisme vibrant»²⁰⁰ il pittore rende gli aspetti fuggitivi della natura, fino darci «l'illusion complète de la vie»²⁰¹.

Più avanti Mirbeau scrive su Camille Pissarro, che conosce e col quale frequenta la cerchia di Jean Grave. Lo scambio epistolare con il pittore, nella cui arte Mirbeau scorge l'espressione di un'armonia cosmica, testimonia di una sincera amicizia e ci informa del progetto di Mirbeau, invero mai realizzato, di scrivere un volume sull'opera dell'amico. Nel ringraziarlo per avergli inviato una tela, ovvero *La Gardeuse d'oies*, in una lettera del 18 ottobre 1891 Mirbeau scrive al pittore di scorgere nelle sue tele «de la vie universelle, de la vie planétaire».²⁰²

Negli anni Novanta Mirbeau si accosta all'arte di due personalità complesse e tormentate, ovvero Paul Gauguin e Vincent Van Gogh. Per il primo, che espone con gli impressionisti, ma che in seguito se ne distanzia, promuove una campagna mediatica in occasione dell'*exposition-vente* delle sue tele, precedente il viaggio per Tahiti. Nell'arte del secondo Mirbeau, strenuo sostenitore del soggettivismo dell'espressione, vede l'incarnazione delle proprie idee in ambito estetico: l'amore appassionato per la natura, lo slancio verso l'infinito, la volontà di deformare il reale per imprimervi l'impronta della propria personalità.

Nel 1910, «au lendemain des victoires de l'impressionnisme»²⁰³, il critico individua in Félix Vallotton²⁰⁴, pittore post-impressionista, un temperamento originale, dotato di una grande sensibilità. Tra i neo-impressionisti apprezza anche Georges Seurat e Félix Pissarro, nei quali ripone le proprie speranze per l'avvenire.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.358.

²⁰² Octave Mirbeau: *Lettre à Camille Pissarro*, 18 ottobre 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.465.

²⁰³ Octave Mirbeau: *Sur M.Félix Vallotton*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.494.

²⁰⁴ Félix Vallotton (1865-1925), pittore, scultore, disegnatore e incisore svizzero. Espone coi Nabis e frequenta la cerchia di Mallarmé. Esegue un ritratto di Octave Mirbeau, oggi al *musée de Grenoble*; è anche critico d'arte e autore di un romanzo.

Pierre Bonnard, K.X Roussel e Édouard Vuillard sono da lui considerati degni eredi degli impressionisti sicchè non hanno alcuna preoccupazione estranea alla pittura. Per costoro la natura è fonte di sensazioni, ma essa è trasfigurata dal loro genio; la loro arte agisce sui sensi e sull'immaginazione.

Da strenuo sostenitore del dogma impressionista della fedeltà alla natura, Octave Mirbeau condanna tanto i pre-raffaelliti quanto i simbolisti, i quali si allontanano dalla natura per rifugiarsi nell'immaginazione e nel simbolo. Più volte nelle pagine dei *Combats esthétiques* viene criticata la loro artificiosità, la mistificazione della loro arte, la loro «supercherie»²⁰⁵.

Attraverso l'esempio di Monet, che stabilisce una forma di ascolto intimo ed intenso con la natura fino a coglierne il mistero che la abita, Octave Mirbeau dimostra che si può perseguire lo stesso intento dei pre-raffaelliti e dei simbolisti, cioè svelare l'invisibile, senza pertanto allontanarsi dalla natura, e dunque dalla vita.

²⁰⁵ Octave Mirbeau: *Ceux du Champ de Mars: Constantin Meunier*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.30.

1.8 Il valore plastico della luce e le sensazioni visive

Di Monet, Pissarro, Cézanne ed altri, Mirbeau loda la capacità di domare la luce e di captare il movimento. Con la loro «fièvre de lumière»²⁰⁶ gli Impressionisti rivoluzionano la maniera di vedere la natura e squarciano le tenebre in cui versava la pittura:

Il est évident que c'est à Manet, à Degas et à Monet que nous devons ce retour à la lumière [...]. Cette école, qui est en germe encore, a rendu ce service à la peinture de chasser la nuit des ateliers et la tristesse du cerveau embrumé de la peinture bitumineuse²⁰⁷.

Se di certo gli Impressionisti non sono i primi a concentrarsi sulla luce, a loro spetta il merito di averla intesa come elemento dinamico e fluido che abbraccia gli oggetti e li unifica nel proprio movimento. Stando al nostro autore, il primo ad aver compreso e ad aver saputo rendere in chiave nuova la luce e ad averne colto il valore plastico è Camille Pissarro, che concepì il paesaggio come «l'enveloppement des formes dans la lumière»²⁰⁸.

Bagnati dalla «lumière fluidique»²⁰⁹, gli elementi naturali si caricano di energia vitale e testimoniano di una vita sotterranea:

[...] sous les buées qui errent, prismatiques et changeantes, parmi les herbes, au ras du sol, se voient, se sentent, s'entendent les organes de vie, la nature puissante, la vascularité où bouillonnent les sèves, où s'accumulent les énergies des fécondations mystérieuses²¹⁰.

²⁰⁶ Georges Lecomte: *L'impressionnisme*, in *L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892, p.15.

²⁰⁷ Octave Mirbeau: *Le Salon (I)- Coup d'œil général*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.165.

²⁰⁸ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.413.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.415.

²¹⁰ *Ibidem*.

Da qui la *hantise* degli impressionisti per gli elementi fluidi: acqua, aria e vapori, ricettacoli di luce.

Per esprimere il potere avvolgente della luce, la stessa è associata metaforicamente ad una coltre o ad una sciarpa. La scorrevolezza, sua prerogativa, è enfatizzata dal ricorso a tali immagini:

[...] le jour qui vient de la fenêtre tombe en nappe et noie bien tous les objets dans la vapeur claire²¹¹.

[...] la lumière est fondue, répandue comme une eau qui coulerait, comme une vapeur qui flotterait²¹² [...]

Là, la lumière, comme une écharpe verte²¹³ [...]

L'irrompere della luminosità è evocato come movimento fluido, a sua volta fluidificante gli oggetti, fino alla volatilizzazione della materia e alla loro unificazione in un fascio vaporoso.

A proposito di Pissarro Mirbeau parla di «féerie de lumière»²¹⁴ ed in riguardo a Monet di «féérique rêve de lumière»²¹⁵, sicchè la luce immerge tutti gli esseri viventi in un'atmosfera d'incanto e conferisce «la vie charmante des couleurs»²¹⁶ anche agli oggetti inerti. E ancora, la luce incanta poiché agisce sulla sensibilità dello spettatore e, attraverso le varie degradazioni o decomposizioni, delinea l'ampia casistica delle sfumature delle emozioni che suscita.

Nei suoi articoli sull'arte Mirbeau si sofferma su un'altra prerogativa degli impressionisti, ovvero quella di aver saputo veicolare attraverso l'immagine

²¹¹ Octave Mirbeau: *Le Salon (VI)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.195.

²¹² Octave Mirbeau: *Le Salon (II)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.169.

²¹³ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.355.

²¹⁴ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.347.

²¹⁵ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.356.

²¹⁶ Ibidem.

visiva sensazioni attinenti ad altre sfere sensoriali. Ancora una volta è Monet, il quale, capace di trasmettere vita e sensibilità in tutto ciò che dipinge, dei fiori ha saputo rendere pure «cette chose vivante et inexprimable qui est en elles - le parfum - et qui désespère l'artiste»²¹⁷. Non è da meno Camille Pissarro, il quale «rend l'odeur, à la fois reposante et puissante, de la terre»²¹⁸.

Sensazioni uditive sono evocate dalle tele di Monet:

[...] des souffles de brises marines nous apportent aux oreilles ces orchestres hurlants du large ou la chanson apaisée des criques²¹⁹ [...]

La pittura riesce ad evocare anche sensazioni termiche:

[...] il nous arrive des bouffes d'air chaud²²⁰ [...]

A suo parere, agli impressionisti va il merito di avere colto la poeticità e l'essenza del reale e di aver saputo fissare ciò che è fuggitivo, instabile; pur partendo dalla natura, essi non la ritraggono nella sua fissità, nella sua permanenza quanto piuttosto nelle sue sfumature, nella sua indeterminatezza.

Di conseguenza, le descrizioni mirbelliane dei quadri impressionisti non fissano delle immagini, ma seguono dei mutamenti paesaggistici, sono mimetiche della successione delle variazioni atmosferiche. Dal momento in cui il quadro non si propone di rappresentare un soggetto definito, la descrizione si confronta con l'infinito della pittura.

²¹⁷ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.85.

²¹⁸ Octave Mirbeau: *L'exposition internationale de la rue de Sèze (II)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.335.

²¹⁹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.358.

²²⁰ Octave Mirbeau: *Exposition internationale de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.186.

1.9 Un'estetica del fluido

Nel secolo XX René Huyghe individua nella pittura impressionista la dissoluzione della materia in quanto massa, peso, solidità, sotto la spinta di un'estetica del fluido; così scrive il critico:

Un sens nouveau de la nature apparaît alors: tout ce qui en elle évoquait l'immobilité, la stabilité s'efface; elle est sollicitée de plus en plus par le fluide et l'impalpable; elle perd ses qualités de poids, de densité, de fermeté; à la fois son contenu, sa forme et sa tangibilité pour se dissoudre en une apparence impondérable²²¹.

Già nel 1885, commentando l'opera di Monet, del quale decanta la mirabile eloquenza nell'interpretazione della natura, Octave Mirbeau scorge nei suoi paesaggi la dissoluzione dei contorni e l'*estompage* delle forme; i referenti reali, ovvero cieli, colline e pianure, i villaggi coi loro campanili sono immersi in un'atmosfera vaporosa ed evanescente, la natura palpita di vita, una vita che la luce infonde e riverbera:

Les cieux se voilent de nuages, les collines sortent de l'ombre matinale, les plaines s'étirent, réveillées par l'ardent soleil qui dissipe leurs rêves en brouillards lumineux. Des végétations énormes, avec la force des sèves qui montent, tordent leurs branches vigoureuses et emmêlent leurs âcres et puissantes chevelures. Les mers vibrent, comme des cordes tendues par un arc invisible. Les villages et leur clocher léger, vapoureux, apparaissent dans la brume ensoleillée des jeunes matins; les pelouses s'étalent, les prairies s'étendent avec mollesse, les fleurs vivantes respirent, remuent, boivent la lumière²²².

Tutta la natura si desta all'affacciarsi del sole, la cui luce avvolge il paesaggio e polverizza la materia, tanto da ridurla alla consistenza immateriale di *brouillards lumineux*; la natura è animata ed esprime vigore, vitalità, energia; il mare, con il suo movimento vibrante, evoca un invisibile; i fiori presentano le funzioni vitali degli esseri viventi.

²²¹ René Huyghe: *La relève du réel: impressionisme, symbolisme*, Paris, Flammarion, 1974, p.16.

²²² Octave Mirbeau: *Exposition internationale de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.186.

Ora la materia si sgretola, fin quasi al punto da evaporare; avvolta da un fascio di luce, l'atmosfera si scalda e decolora gli elementi del paesaggio; i colori hanno un effetto straniante:

Ce sont des coteaux en plein soleil, couverts d'oliviers, d'un gris délicieux, et de pins d'un bleu qui va se décolorant dans l'air surchauffé, pulvérulent. C'est une rue de Bordighera, avec ses palmiers, ses légumes argentées, ses fleurs, ses maisons roses, son brouillard de lumière qui l'enveloppe²²³.

Ora gli alberi perdono la loro sostanza corporea, «barbus de givre»²²⁴, e persino i boschi partecipano a siffatta dissoluzione, sicchè «les brindilles roses montent dans le ciel bleu»²²⁵.

Quando attacca l'*école de paysage*²²⁶, l'autore condanna il loro non sapere cogliere gli effetti dell'atmosfera sugli oggetti, ragion per cui essa conferisce solidità ad elementi aerei quali gli alberi, il cielo, gli orizzonti; senza riconoscere la vita che si cela nella terra, «elle l'immobilise, la fige dans sa pâte opaque»²²⁷.

Sempre ne *La relève du réel*²²⁸, René Huyghe osserva come la scienza nella seconda metà dell'Ottocento concepisca la materia come energia, la quale rivela la propria presenza nel movimento. Se negli elementi solidi l'energia esiste in forma contratta, negli elementi fluidi essa si presenta libera. Partendo da tale assunto - afferma Huyghe - , gli impressionisti comprendono che si può rendere conto dell'energia dissolvendo la forma. Dunque l'attenzione alla luce di Monet non è un fine, ma un mezzo per rivelare la forza del reale; ne

²²³ Octave Mirbeau: *L'exposition internationale de la rue de Sèze (I)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.331.

²²⁴ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.84.

²²⁵ Ibidem, p.85.

²²⁶ Si riferisce, come lui stesso esplicita, a Français, Pointelin, Rapin, Harpignies, Jules Breton.

²²⁷ Octave Mirbeau: *Le Salon (V)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.286.

²²⁸ op.cit.

consegue che tutti gli elementi fluidi sono attraversati da energia e pertanto animati.

In contemporanea a Mirbeau, Émile Verhaeren²²⁹ analizza come all'acutezza visiva degli impressionisti corrisponda l'esigenza di tradurre l'*insaisissable*, il *fuyant* della natura, ragion per cui Monet si accanisce a studiare l'acqua, il cielo, l'aria, elementi che sovente nei suoi paesaggi si fondono e si compenetrano. Queste le parole di Verhaeren:

La plupart des paysages de Monet sont des coins de mer, où l'eau, le ciel et l'air sont traités et pour ainsi dire combinés, s'influçant, s'attirant, se compénétrant. C'est dans ces paysages-là qu'il donne surtout la sensation de l'étendue, de l'immensité, de l'infini²³⁰.

In numerose descrizioni mirbelliane di *tableaux* impressionisti assistiamo ad una fusione degli elementi, anch'essa rinviante all'estetica della fluidità e veicolante l'idea di energia in movimento. Quando il nostro autore commenta *Étretat, soleil couchant* di Monet, a fondersi sono l'acqua, il vapore e la luce :

Une brume monte de la mer, une brume épaisse que la lune rose, d'un rose sourd, colore faiblement²³¹.

Si delinea in questo passo un unico movimento ascendente, che dal mare va alla luna, e che trascina i tre elementi verso un *unicum* indistinto.

Ora l'elemento acquatico, liquido, passa allo stato gassoso:

[...] les flots se brisent en vapeurs bluâtres²³² [...]

²²⁹ Émile Verhaeren: *Exposition d'œuvres impressionnistes*, op.cit.

²³⁰ Ibidem, p.364.

²³¹ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.84.

²³² Octave Mirbeau: *Exposition internationale de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.185.

E mentre il movimento delle acque si perde nell'orizzonte, linea di separazione tra visibile ed invisibile, mare e cielo si fondono:

[...] les vagues s'enfoncent avec leurs nuances changeantes au fond des horizons maritimes où, dans la poussière du soleil, la mer et le ciel se confondent²³³.

In una delle tele che Monet consacra al Parlamento inglese, luce ed acqua si incontrano e danno vita ad una vegetazione d'incanto:

[...] le soleil le frappant, l'eau éclate tout à coup en jardin féérique, balançant à sa surface des fleurs d'or et des fleurs rouges [...]²³⁴

È nel dinamismo delle immagini, nell'immenso fluire della durata che si colgono «les battements de la vie»²³⁵. A tali immagini possiamo applicare la definizione di Gilbert Durand di «istantanee del divenire»²³⁶, ovvero «essenza concreta dell'eternità ritrovata»²³⁷.

Il movimento si fa allora un epifenomeno della vita segreta e misteriosa della natura; ed è attraverso il movimento che Auguste Rodin fluidifica la massa inerte del marmo, del bronzo, della terra e la fa «palpiter de vie grandiose et forte»²³⁸ infondendo «un soufflé chaud et haletant»²³⁹.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.355.

²³⁵ Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.376.

²³⁶ Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, trad. italiana, Bari, edizioni Dedalo, 1972, p.426.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Octave Mirbeau: *Auguste Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.119.

²³⁹ Ibidem.

La stessa natura è definita «fluidique»²⁴⁰ in quanto soggetta alle variazioni della durata, sicchè abitata da un eterno movimento, che, partendo dal suo interno, investe la sua esteriorità: «parmi les sensualités caressantes, le rêve est là»²⁴¹.

Ancor prima di imporsi come *thuriféraire* degli impressionisti, nel 1876 Mirbeau, commentando una pittura di marina del pittore provenzale Jean-Baptiste Olive, osserva in che modo contro la solidità degli scogli si urti l'acqua, elemento fluido, il cui movimento impetuoso sembra far risuonare gli strati sotterranei del mare; così leggiamo:

La partie gauche de sa composition est occupée par des rochers, de vrais rochers sauvages, solides à briser les monitors les plus cuirassés. Les vagues soulevées se précipitent, en ondulant comme des serpents, sur ces masses immobiles; elles ont la couleur des colères de la mer, cette couleur glauque, verdâtre, qui fascine, charme et épouvante; elles sont à demi transparentes, comme du cristal teinté d'un vert sombre; il semble qu'on aperçoive les couches inférieures s'agiter, et ces vagues, en venant se briser sur les roches, se couronnent, sous la lumière, d'une mousse blanche, opaque et frissonnante²⁴².

All'immobilità delle masse rocciose si contrappongono i movimenti ondulatori del mare, le cui acque, incontrando la luce, assumono una consistenza più vaporosa. L'aggettivo *frissonnante* evoca il crepitio delle onde, ma anche la risonanza interiore che siffatto paesaggio marino provoca nello spettatore, venuto in contatto con «un coin de l'Océan, puissant, plein de grandeur et d'enchantement»²⁴³.

Laforgue in *Mélanges posthumes*²⁴⁴, pubblicati nel 1903, ma da lui scritti nel 1882, a proposito dell'arte impressionista parla di mobilità del paesaggio e delle impressioni del pittore, la cui sensibilità ottica è soggetta a mutamenti.

²⁴⁰ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit, tomo I, p.431.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Octave Mirbeau: *Le Salon - VII*, in *Premières chroniques esthétiques*, op.cit., p.187.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ op.cit.

Dai mutamenti che intervengono tanto nel soggetto quanto nell'oggetto deriva una sostanziale instabilità dell'essere, di cui vogliono rendere conto le *séries*.

Meules, Cathédrales, Eaux fleuries, Peupliers, Nymphéas: ogni minuto che scorre apporta una leggera modifica al paesaggio, mai uguale a sé stesso. Nelle sue celebri *séries* Claude Monet, volendo fare delle «instantanés de lumière»²⁴⁵ ora avvolge le masse architettoniche in un'onda di vapore luminoso, ora dematerializza le barche, facendole «raser comme des fumées»²⁴⁶, ora dissolve i contorni di Londra. Frattanto che la luce discende dall'alto della torre del Parlamento e si prolunga nel fiume tramite i riflessi «la ville se perd, s'évanouit, se meurt, dans une obscurité faite de tous les tons nuancés et fondus du rose, du jaune, du vert et du bleu»²⁴⁷.

Secondo Levine l'istantaneità è per Monet un modo per approdare ad una rappresentazione fedele della natura, espressione «of deliberate artistic harmony»²⁴⁸. Mirbeau, dal canto suo, commentando la *série Londres* afferma che il pittore ha espresso la capitale inglese «dans son essence propre, dans son caractère, dans sa lumière»²⁴⁹. Monet sarebbe stato attratto dalla nebbia londinese perché elemento mutevole ed inafferrabile, trasfigurante la realtà e permettente una ricomposizione fantastica della stessa:

Tout ce qui s'y mêle de leurs sorde ou vives, de reflets aériens, de presque invisibles influences, transforme, déforme jusq'au fantastique, les objets, les reculant ou les approchant selon des lois cosmiques inflexibles [...]²⁵⁰

Le *séries* permetterebbero allora il moltiplicarsi delle sensazioni e l'espansione dell'esperienza estetica.

²⁴⁵ Jean Robiquet: *Monet peintre de la lumière* in *L'impressionnisme vécu*, Paris, Julliard, 1948, p.129.

²⁴⁶ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.355.

²⁴⁷ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.355.

²⁴⁸ Steven Levine: *Monet and his critics*, New York, Garland, 1976, p.106

²⁴⁹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.355.

²⁵⁰ Ibidem, pp.355-356.

Sempre René Huyghes sottolinea come sul finire dell'Ottocento in tutti i campi del sapere il *mouvant* si sostituisca al *fixe*, l'instabile prenda il posto dell'immobile. Precursore di tale tendenza ci appare Charles Baudelaire, il quale nel *Salon* del 1859, illustrando le «beautés météorologiques»²⁵¹ di Boudin²⁵² scorge un'intensa profondità in elementi aerei e mutevoli, abitati da un segreto movimento, quali «ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses»²⁵³, «ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres»²⁵⁴, «ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré»²⁵⁵. L'acutezza descrittiva di Boudin è talmente pregnante che Baudelaire si dichiara stordito dinnanzi a tali «magies liquides ou aériennes»²⁵⁶.

In ambito speculativo, alla fine del secolo XIX la filosofia di Bergson cancella la categoria di sostanza, poiché, in virtù del movimento perpetuo in cui sono immersi tutti gli esseri, si ammettono solo dei modi di essere. Negando l'esistenza dell'essere, viene scardinato anche il principio d'identità; al tempo della fisica viene contrapposto il tempo della coscienza, inteso come durata, un continuum di stati interiori in cui presente, passato e futuro non sono separabili, ma si compenetrano reciprocamente.

Le tele impressioniste renderebbero conto di un universo dinamico, fluido, instabile, che si coglie nella durata; esse sarebbero «la forme imagée et visible de cette nouvelle représentation du monde qui se constitue de toutes parts»²⁵⁷.

²⁵¹ Charles Baudelaire: *Salon de 1859*, citato in Fauchereau, Serges *Pour ou contre l'impressionnisme*, textes de grands écrivains réunis et présentés par Serge Fauchereau, Paris, Somogy, 1994, pp.35-37.

²⁵² Eugène Boudin (1824-1898), pittore francese. È considerato tra gli immediati predecessori degli impressionisti, coi quali espone nel 1874 *chez Nadar*.

²⁵³ Charles Baudelaire: *Salon de 1859*, loc.cit., p.36.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ René Huyghes: *La relève du réel*, op.cit., p.16.

1.10 Un fondo di idealismo: la nozione di «rêve»

Sappiamo da Ernst Gombrich²⁵⁸ che la rappresentazione in arte è strettamente connessa con la psicologia della percezione; pertanto, analizzando alcuni passi dei *Combats esthétiques*, ci soffermeremo sulle nozioni di sensazione, temperamento, ragione, elementi coinvolti tanto nell'attività percettiva quanto nella rappresentazione. Contrariamente a Jules Laforgue²⁵⁹, il quale per spiegare l'arte impressionista si rifà alla teoria dell'*œil innocent*, in base alla quale l'occhio registra lungi dal condizionamento del pensiero ed il pittore dipinge ciò che vede, Mirbeau delucida tra le sue pagine il ruolo dell'intelletto nella percezione e nella rappresentazione della realtà. Quando parla di rivoluzione dello sguardo operata dagli Impressionisti, egli intende il loro disancorarsi dalla tradizione, dalle teorie e la loro volontà di gettare uno sguardo nuovo sulla natura.

Riprendendo la nozione zoliana di *tempérament*²⁶⁰, Mirbeau definisce lo stesso come la capacità personale di concepire ed esprimere la natura, facente sì che ogni rappresentazione che ne forniscono i vari artisti sia differente. Se la nozione di temperamento rinvia alla personalità del pittore, un altro fattore entra in gioco nel processo di creazione artistica, ovvero la ragione, che sottende la composizione generale di un'opera. Non a caso, in una lettera a Claude Monet, parlando di Gauguin, che in compagnia di Charles Morice era andato a trovarlo, Mirbeau afferma riconoscere nella sua natura «un côté cérébral très intéressant»²⁶¹.

Nei *Combats esthétiques*, in riferimento all'arte di Claude Monet, lo scrittore afferma:

²⁵⁸ Ernst H. Gombrich: *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965.

²⁵⁹ Jules Laforgue: *L'impressionnisme: Mélanges posthumes*, op.cit.

²⁶⁰ Ricordiamo che Émile Zola aveva definito l'arte «un coin de la création vu à travers un tempérament» (*Mes haines*, éd. Charpentier, 1879, p.229).

²⁶¹ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, 22 janvier 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.329.

[...] chaque coup, chaque lèche de son pinceau sont le produit d'une pensée réfléchie, d'une comparaison, d'une analyse, d'une volonté sachant ce qu'elle veut, ce qu'elle fait, où elle va²⁶².

Ed a proposito di Camille Pissarro:

M. Pissarro peint, mais il sait pourquoi il peint: et ce qu'il peint, il en raisonne en technicien et en philosophe²⁶³.

Parimenti, in Degas la tecnica è al servizio della ragione:

Rien n'y est laissé au hasard, au mauvais conseil de l'inspiration, au *chic*. Chaque ligne, chaque forme est le résultat d'une étude approfondie [...] ²⁶⁴

Come teorizzato da Gombrich, è impossibile separare il *voir* dal *savoir*; *Arte e illusione*²⁶⁵ si conclude ribadendo che l'egizio che è in noi non può essere totalmente sconfitto, dove l'egizio incarna il *savoir* e sta a significare, in ultima analisi, lo spirito attivo, la ricerca del significato.

L'intelletto opererebbe in armonia col temperamento, poiché immagazzina le rappresentazioni che gli sono state trasmesse per interpretarle, e l'accordo tra i due elementi costituirebbe l'anima dell'artista: così si legge in un passo:

La nature n'existe réellement que dans le cerveau de l'homme, elle ne vit que par l'interprétation qu'il en tire. C'est pourquoi elle est si différente, et toujours si plausible avec Turner, Corot, Pissarro, Claude Monet. C'est leur âme que nous voyons en elle, c'est l'expression de leur sensibilité²⁶⁶.

²⁶² Octave Mirbeau: *L'exposition Monet-Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.379.

²⁶³ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, tomo I, pp.412-413.

²⁶⁴ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Degas*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, pp.79-80.

²⁶⁵ Op.cit.

²⁶⁶ Octave Mirbeau: *Le Salon du Champ de Mars (IV) - Le paysage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.488.

In quest'ottica, l'arte non si limita ad essere una fotografia del reale²⁶⁷, ma in quanto riflesso del temperamento e del pensiero di colui che la produce è «une combinaison harmonique des sons, des couleurs, des formes et des pensées»²⁶⁸. È il pensiero che sistema, armonizza, coordina; trattasi dello stesso assunto di Gombrich, quando lo stesso, della rappresentazione artistica, dice che:

Non si tratta della fedele documentazione di una esperienza visiva, ma della fedele costruzione di un modello relazionale²⁶⁹.

In riferimento al processo di creazione artistica Mirbeau impiega sistematicamente il termine *rêve*, che sembrerebbe costituire il motore interno dell'attività estetica, la tensione ideale verso l'affermazione della propria soggettività. Rivelando un fondo di idealismo, il nostro autore lo intende come idea, con le sue potenzialità, regolate da una logica interna; in tal senso, l'arte si configura come la ricerca di una forma sensibile atta ad esprimere il proprio *rêve*. La necessità interiore che motiva la creazione si fa la *ratio* che sottende la composizione, operante in modo che i singoli gesti pittorici si richiamino l'un l'altro, si coordinino, si armonizzino secondo una «logique implacable»²⁷⁰. Secondo tale logica, in Degas la composizione prende forma a partire dalla prima linea o dalla prima figura, da lì scaturisce con rigore e armonia, «mathématiquement, musicalement»²⁷¹.

È il proprio *rêve* interiore a dirigere ogni artista, a spronarlo a creare, affiorando come «un bouillonnement d'idées encore confuses... mais impérieuses... et qui demandent à sortir de lui, et qu'il n'est plus le maître de

²⁶⁷ Nella prefazione a *Arte e illusione*, Gombrich espone come il secolo XX sia cosciente del fatto che l'eccellenza artistica non corrisponda alla fedeltà fotografica. In tal senso, ma anche per molte altre delle sue intuizioni, Mirbeau ci appare un precursore.

²⁶⁸ Octave Mirbeau: *J.F. Raffaëlli*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.368.

²⁶⁹ Ernst H. Gombrich: *Arte e illusione*, op.cit., p.111.

²⁷⁰ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art - Degas*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.78.

²⁷¹ Ibidem.

comprimer en lui...»²⁷²; obbedendo a tale fermento costante, a questa *libido*, Monet concepisce le proprie tele:

Le besoin de créer, de donner à ses émotions incessantes et qui vont s'accumulant, la forme choisie et la couleur rare, augmente de jour en jour, bouillonne, déborde, tourne à l'exaspération de la conquête, à la rage de la possession. On sent gronder en lui les impatiences de la fécondité, s'agiter le désir mâle et féroce de tout embrasser, de tout étreindre, de tout soumettre à la domination de son génie²⁷³.

Un artista sapiente come Manzana²⁷⁴ è alla ricerca di un mestiere che gli consenta di trovare un equilibrio tra natura e *rêve*, «où la splendeur de la nature s'associât intimement à la splendeur imaginative de ce que, faute d'expression adéquate, nous appelons improprement: le rêve»²⁷⁵.

Il *rêve* guida la mano dell'artista, ma prima ancora regge l'orchestrazione generale dell'opera; questo scrive Mirbeau a proposito di Gauguin:

Le rêve le conduit, dans la majesté des contours, à la synthèse spirituelle, à l'expression éloquente et profonde²⁷⁶.

Ragione e *rêve*, allora, operano in sinergia; così si legge nei *Combats esthétiques* a proposito di Puvis de Chavannes:

[...] personne n'a mieux plié le dessin à l'analyse, n'a contraint la ligne, avec plus de bonheur, à s'adapter à son rêve²⁷⁷.

²⁷² Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.295.

²⁷³ Octave Mirbeau: *L'exposition Monet-Rodin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.380.

²⁷⁴ Georges Pissarro-Manzana, terzogenito di Camille Pissarro, pittore e decoratore neo-impressionista. All'inizio del secolo XX espone regolarmente le proprie opere al *Salon d'automne*, al *Salon des Indépendants*, nonché alla *galerie Durand-Ruel* e alla *galerie Eugène Druet*. Nel 1907 espone delle opere decorative presso Vollard, mercante di quadri della rue Laffitte, successivamente editore.

²⁷⁵ Octave Mirbeau: *Préface au catalogue des œuvres de Manzana-Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.432.

²⁷⁶ Octave Mirbeau: *Paul Gauguin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.421.

²⁷⁷ Octave Mirbeau: *Le Salon (III)*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.177

In base a quanto osservato, l'arte si configura non più come trasposizione del sensibile, ma come prodotto dell'interiorità individuale, garante della verità dell'espressione artistica.

Sulle motivazioni interne dell'espressione artistica citiamo le parole di Charles Morice:

Notre expression est le symbole de notre rêve, notre rêve est le symbole de notre pensée: tout vient, tout rayonne d'elle²⁷⁸.

In conformità col Simbolismo emergente - è del 1886 il celebre manifesto di Moréas - , Octave Mirbeau considera ogni forma di espressione artistica come la proiezione di una verità interiore, a sua volta indissociabile dal pensiero.

²⁷⁸ Charles Morice : *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p.276.

1.11 Oltre l'apparenza sensibile della natura: l'impalpabile

Come più volte ribadito da Octave Mirbeau nei *Combats esthétiques*, i grandi artisti, quali Monet, Rodin, Pissarro, etc non si sono limitati alla rappresentazione del visibile, ma sono andati oltre, fino a proporsi la resa dell'impalpabile, ovvero ciò che si cela dietro l'apparenza tangibile delle cose, «la vie qui se continue à travers la vastitude cosmique»²⁷⁹.

Oltre al *rêve* che ossessiona l'artista, si può enucleare nell'estetica mirbelliana la presenza di un *rêve* che governa la natura, ergo i suoi movimenti, la cui presenza l'artista esplora e fa affiorare nelle sue realizzazioni; ne è un esempio Monet, «qui enchanta notre rêve de tout le rêve mystérieusement enclos dans la nature, de tout le rêve mystérieusement épars dans la divine lumière»²⁸⁰.

L'artista coglie tale mistero della natura grazie alla propria sensibilità, che potremmo definire “espansiva”, in quanto percepisce in profondità i fenomeni naturali. Uno degli artisti ai quali va la più profonda ammirazione da parte dello scrittore, ovvero Aristide Maillol, si prefigge di comprendere «le mécanisme intérieur de cette nature prodigieuse»²⁸¹ ascoltando «les battements de vie»²⁸².

Secondo Claude Herzfeld²⁸³ il mistero della natura si confonde con la femminilità di Gorgone, la medusa mortale che domina l'immaginario mirbelliano, poiché affascina ed inquieta.

Quando descrive l'affiorare della vita «qui chante dans la sonorité de ses lointains, [...] éclate en nappes chaudes de soleil, se voile dans l'effacement

²⁷⁹ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.415.

²⁸⁰ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.429.

²⁸¹ Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.376.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Claude Herzfeld: *Le monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau-Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2001.

mystérieux des brumes»²⁸⁴, Octave Mirbeau impiega il termine *drame*, derivante dal greco δράμα, ossia azione, dal momento che tutti i mutamenti paesaggistici sono riconducibili ad un'unica azione primordiale che li sottende e che costituisce il nucleo a partire dal quale si snodano i singoli movimenti.

Col *drame* si intende allora l'estrinsecazione del *rêve*, la forma tangibile che esso assume dispiegandosi nel mondo esterno; così l'azione della luce è denotata come «drame de lumière»²⁸⁵ e la germinazione in Pissarro come «drame de la terre»²⁸⁶.

Il *drame* obbedirebbe ad una necessità implacabile, quella che Antoine Artaud ne *Le théâtre et son double* chiamerà *cruauté*, e proprio per sottolineare la sua ineluttabilità - nota Herzfeld - esso è connotato come *terrible*. Leggiamo infatti nell'articolo su Monet che nelle pitture di *Belle-Ile* si rende il mistero della natura attraverso «des rythmes larges et terribles de l'Océan»²⁸⁷; quanto alla produzione di Paul Gauguin a Tahiti, sottesa da un'imperiosa necessità, essa è definita «œuvre de grâce suprême, de terreur profonde»²⁸⁸.

Ora col termine *drame* si richiama alla mente l'interazione dei colori:

[...] il ne dit pas qu'il y a des champs, des arbres, des maisons, des montagnes... mais du jaune et du bleu, du rouge et du vert... et le drame de leur rapport entre eux...²⁸⁹

Monet con le sue *séries*, raffigurando lo stesso motivo in momenti successivi, ciascuno dei quali è portatore di un leggero cambiamento nell'*éclairage*, «en renouvelle le drame»²⁹⁰, vale a dire traspone di volta in

²⁸⁴ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.358.

²⁸⁵ Octave Mirbeau: *L'Exposition Monet-Rodin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.377.

²⁸⁶ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.414.

²⁸⁷ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.430.

²⁸⁸ Octave Mirbeau: *Retour de Tahiti*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.47.

²⁸⁹ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.297.

²⁹⁰ Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.379.

volta nelle proprie tele l'azione della luce e dell'atmosfera seguendo lo scorrere del tempo, e così facendo opera un'estensione dell'esperienza estetica. Ripetendo il *drame* in forma leggermente differente e quindi rinnovata, il *rêve*, che del *drame* è il centro d'irradiazione, viene dilatato, moltiplicato.

In una lettera a Claude Monet, infatti, Mirbeau cita le sue *Meules*²⁹¹, in cui «le rêve blond semblait s'amplifier, s'approfondir jusqu'à l'infini»²⁹². Sempre a proposito delle *séries* di Monet, si legge in un articolo sull'esposizione Monet-Rodin che «le drame est combiné scientifiquement»²⁹³, ovvero i singoli cambiamenti e le impercettibili variazioni luminose obbediscono ad una logica rigorosa e rivelano una profonda intelligenza dei fenomeni naturali. Quindi il *drame*, il dispiegarsi di tali fenomeni, è rappresentato tenendo conto delle leggi atmosferiche e delle leggi dei fenomeni terrestri e celesti.

Sulla base di quanto analizzato, ne consegue che il *rêve* dell'artista, motore dell'attività creatrice, si riflette nelle sue opere ed il *rêve* della natura, che l'artista sa cogliere, si manifesta a livello sensibile attraverso il *drame*, che è azione, eterno movimento.

L'arte raggiunge il proprio zenith quando il *rêve* dell'artista si armonizza col *rêve* della natura, traguardo che ancora una volta Monet raggiunge, lui che «laisa courir, vagabonder son rêve sur le léger, le féérique rêve de lumière qui enveloppe toutes les choses vivantes»²⁹⁴.

Possiamo dunque affermare l'equivalenza *rêve* e mistero della natura, intendendo con entrambi i termini un ineffabile che si intravede negli «aspects féériques de la nature»²⁹⁵, ovvero nei sottili mutamenti atmosferici, nelle fluttuazioni della durata, nelle variazioni di luminosità, nel *miroitement* delle acque:

²⁹¹ Trattasi della prima delle *séries* di Monet.

²⁹² Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, vers le 10 février 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.343.

²⁹³ Octave Mirbeau: *L'Exposition Monet-Rodin*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.379.

²⁹⁴ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.356.

²⁹⁵ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.297.

[...] en cette nature passionnée, remuante, fluïdique, où, parmi les sensualités caressantes, le rêve es là, à chaque pas, qui vous saisit et vous entraîne à la fête mystérieuse, profonde et toujours neuve des Heures²⁹⁶.

Nei passi in cui si evince una coincidenza tra artista e natura, *rêve* dell'uomo e *rêve* della natura si fondono nel «*rêve de la vie*»²⁹⁷.

Ergendosi a cantore dell'Impressionismo, da lui inteso come arte che, pur rimanendo fedele al reale, dissolve la materia e ne propone un'immagine fluida, Octave Mirbeau afferma l'esigenza di un'arte che, evitando l'aridità del realismo, parta dall'osservazione della natura per accedere ad un senso nascosto. A tal proposito, citiamo le parole di Samuel Lair:

L'art doit, du figuratif, accéder à l'intelligible et au sens [...].
L'inspiration de la nature n'est là qu'à titre de tremplin
permettano l'élévation vers une signification en rien
contingente²⁹⁸.

Rifuggendo il Simbolismo, che si propone di accedere all'essenza delle cose astraendosi dalla natura e rifugiandosi nell'immaginazione, Mirbeau non cessa di proclamare la sua fedeltà alla natura e la sua sincerità dinnanzi alla vita, come si legge in un articolo del 1913 consacrato a Renoir:

[...] on atteint un peu de la signification, du mystère et de l'âme
des choses que si l'on est attentif à leurs apparences²⁹⁹

²⁹⁶ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.431.

²⁹⁷ Octave Mirbeau: *Eugène Delacroix*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.407

²⁹⁸ Samuel Lair: *Le mythe de la nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographié, Université de Brest, juin 2002, p.310.

²⁹⁹ Octave Mirbeau: *Renoir*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo II, p.521.

1.12 Sensazione/ragione/immaginazione

Essendosi accostato al pensiero di Schopenhauer³⁰⁰ verso gli anni Ottanta, Mirbeau vede il mondo come rappresentazione del soggetto, per cui afferma che la bellezza non risiede nell'oggetto, ma nella rappresentazione che di quell'oggetto ci facciamo:

[...] elle est, tout entière, dans l'impression que l'objet fait en nous, par conséquent, elle est en nous³⁰¹.

Più volte, come abbiamo osservato, nelle pagine dei *Combats esthétiques* è ribadito il concetto per cui la natura acquisisce dignità ontologica passando attraverso l'artista, capace di osservarla, sentirla, comprenderla e dunque renderla. La stessa sensazione che scaturisce dinnanzi agli spettacoli della natura non è passività, mera risposta a stimoli esterni, o "affezione dell'io" come la intendevano i cartesiani, ma, in quanto «expression de la personnalité»³⁰², prevede una risposta del *tempérament* dell'artista e dunque una filtrazione del mondo esterno attraverso la soggettività dell'istanza ricettrice e creatrice.

Anticipando in un certo senso le teorizzazioni di Merleau-Ponty³⁰³, Mirbeau individua nell'attività percettiva una comunicazione tra soggetto ed oggetto, il luogo di un ineliminabile rapporto tra uomo e mondo³⁰⁴.

Come sopra esposto, il "sentir" è per Mirbeau il presupposto per il "comprendre" la natura, laddove il comprendere non vuol dire fare esperienza dell'oggetto in quanto alterità, ma, proprio in forza di un precedente scavare

³⁰⁰ Il filosofo tedesco pubblica nel 1819 la sua opera principale, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*.

³⁰¹ Octave Mirbeau: *Aristide Maillol*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.386.

³⁰² Octave Mirbeau: *La nature et l'art*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.305.

³⁰³ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filosofo francese che interpretò in maniera originale i principi della fenomenologia di Husserl. Nel dopoguerra fondò con Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir la rivista *Les temps modernes*.

³⁰⁴ Nella sua opera *Phénoménologie de la perception*³⁰⁴ il filosofo parlerà di "valeur sacramentelle" della sensazione.

nella sensazione fino ad ampliarla, indica una conquista, un possesso dell'oggetto, ovvero della realtà sensibile.

Nella sua critica d'arte si sottolinea come l'artista, servendosi della propria sensibilità, superiore rispetto a quella dell'uomo comune, qui definita "espansiva" per il suo approfondire e dilatare la sensazione, stabilisca un contatto intimo ed immediato con la natura, fino a fondersi con la stessa. Citiamo a tal proposito un estratto dell'articolo su Van Gogh comparso ne l'*Écho de Paris* il 31 marzo 1891:

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 [...]³⁰⁵

Il pittore "sente" la natura in maniera così profonda da annetterla al proprio essere, al punto da possederla ed accordarla al proprio pensiero. La sensibilità, in quanto ricettività, gli permette di "accogliere" la natura; in quanto intuitività, gli permette di "acquisirla" immediatamente e totalmente, fino ad adeguarla al proprio essere. Lo stesso pittore olandese scrive nel 1888 a Émile Bernard:

Je mange de la nature³⁰⁶.

Il genio creatore "ingloba" il mondo esterno e dalla fusione dell'artista con la natura si origina il *tableau*, che non trascrive la realtà, ma presenta le caratteristiche dell'autoriflessività e dell'autoreferenzialità; più avanti, nello stesso articolo di Mirbeau sopra citato leggiamo:

Et tout, sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui et qui est lui³⁰⁷.

³⁰⁵ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.442.

³⁰⁶ Vincent Van Gogh: *Lettre à Émile Bernard*, octobre 1888, in *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, enrichie de tous les dessins originaux, introduction de Georges Charensol, Paris, Gallimard-Grasset, 1960, tomo III, p.346.

³⁰⁷ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.443.

L'idea di una percezione intesa come fusione tra soggetto ed oggetto è in linea con la speculazione del tempo; nel 1897, infatti, Henri Bergson pubblica il suo *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dove dichiara che l'intuizione immediata della realtà sensibile coincide con la realtà stessa, pur mantenendo la dualità soggetto conoscente/oggetto conosciuto. Nei *Mélanges posthumes* di Jules Laforgue si legge:

Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est le propre du génie³⁰⁸.

Agli inizi del secolo XX Fernand Caussy, affermando che gli impressionisti ricercano l'impressione più immediata, individua nella stessa l'assenza di intermediari tra soggetto e oggetto, il presupposto per una conoscenza "pura" ed essenziale del mondo esterno:

[...] les impressionnistes ont voulu fixer l'aspect générale et caractéristique qu'offrent les choses au premier regard, soit, pour employer leur terme excellent, fixer l'impression qu'elles nous causent. L'œil, en effet, rempli des objets à leur premier contact, ne saisit que leurs traits principaux et essentiels³⁰⁹.

Nello stesso articolo citato Caussy parla di «réalisme émotionnel»³¹⁰ degli impressionisti, i quali, onde esprimere e condividere l'emozione provata dinnanzi agli spettacoli della natura, irradiano di tale emozione gli oggetti, deformandoli, così approdando ad una forma di idealismo. L'interpretazione della realtà fornitaci sarebbe meno fedele al modello che al sentimento umano; una sensibilità «ruinée»³¹¹ che si esalta della propria rovina porterebbe l'artista ad esprimere le corrispondenze e gli stati d'animo sollecitatigli da un determinato paesaggio.

³⁰⁸ Jules Laforgue: *Mélanges posthumes*, op.cit., p.167

³⁰⁹ Fernand Caussy: *Psychologie de l'impressionnisme*, in *Mercure de France* n.52, décembre 1904, p.628.

³¹⁰ Ibidem, p.631.

³¹¹ Ibidem, p.634.

Mentre Mirbeau, nel descrivere il potere della sensibilità impressionista, non perde di vista il ruolo svolto dal pensiero, come abbiamo avanti enunciato, per Caussy l'impressionista trarrebbe ispirazione da una sensibilità «*énervée, impressionnable*»³¹², che annulla il controllo cosciente della ragione.

Nella concezione del nostro autore l'intelligenza sottende il processo creativo e, come già osservato, permette una *maîtrise* del materiale informe e proliferante fornitogli dalla sensibilità evitando all'artista l'eventuale *vertige* derivante da un totale abbandono alla sensazione. Invero l'artista scandaglia la sensazione, la attraversa, la “lavora” col controllo cosciente del pensiero.

Mentre Bergson dichiara «qu'un être parfait est celui qui connaît toutes choses intuitivement, sans avoir à passer par le raisonnement, l'abstraction et la généralisation»³¹³, portando avanti la tesi per cui affinando le facoltà percettive si eviterebbe l'interferenza del pensiero, Octave Mirbeau invita alla selezione e alla sintesi, senza mai rinunciare alla “lucidità”³¹⁴.

Torniamo ora ai prodromi dell'attività creativa secondo il nostro autore, ovvero il “*voir*”, quell'osservazione della natura che è presupposto fondamentale dell'arte. Come leggiamo in una lettera che lo scrittore indirizza a Claude Monet, sono le sensazioni visive comunicate dai fenomeni sensibili a coinvolgere il pensiero:

[...] en peinture, c'est par les yeux que la pensée doit être excitée. Il faut d'abord que les yeux soient charmés, émus³¹⁵.

Se l'arte si origina a partire da un'emozione, da un *frisson*, come si passa dalla sensazione alla creazione? La risposta ci viene fornita da Ruth Moser:

³¹² Ibidem, p.645.

³¹³ Henri Bergson: *La perception du changement*, conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911, in *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.1368.

³¹⁴ Vedi a tal proposito il testo di Pierre Michel *Lucidité, désespoir et écriture*, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

³¹⁵ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, vers le 10 février 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.343.

Sur l'expérience mystique [de la sensation] vient se greffer celle de la création, inconnue au mystique pur. C'est la réalisation de toutes les puissances mises en éveil par le contact avec le réel, c'es leur passage à l'acte³¹⁶.

Riferendosi all'arte impressionista, che si fonda su un vero e proprio culto della sensazione, lo studioso fa notare come la natura, attraverso le sensazioni veicolate, stimoli l'immaginazione dell'artista, il cui subcosciente affiora nel processo creativo. La creazione, tanto per gli impressionisti quanto per i simbolisti, si configura - è lo studioso Richard Shiff ad esporlo in un suo saggio - , come «la manifestation d'un désir, et non comme la simple exécution d'une tâche de représentation»³¹⁷. Venendo meno il riferirsi del prodotto artistico ad una realtà extra pittorica, la pittura si riduce ad un fatto di visione. Richard Brettel³¹⁸ osserva a tal proposito come la pittura impressionista sostituisca ad una realtà fisica e tridimensionale una realtà ottica e bidimensionale.

A sua volta, la visione è sì la percezione del mondo esterno attraverso gli organi della vista, ma è nello stesso tempo rappresentazione, elaborazione del soggetto, e può spingersi fino all'allucinazione, come accade nelle *séries* di Monet, in cui ci troviamo dinnanzi a «du cauchemar, du rêve, du mystère, de l'incendie, de la fournaise, du chaos, des jardins flottants, de l'invisible, de l'irréel, de la nature»³¹⁹.

Versione soggettiva dell'universo, organizzato secondo le regole della visione e le predisposizioni mentali dell'artista, il *tableau* impressionista restituisce l'oggetto attraverso le risonanze sensoriali e psicologiche che esso

³¹⁶ Ruth Moser: *L'impressionnisme français: Peinture, littérature, musique*, Genève, Droz, 1951, p.240.

³¹⁷ Richard Shiff: *Il faut que les yeux soient émus: impressionnisme et symbolisme en 1891*, in *Revue de l'art* n.96, 1992, p.24.

³¹⁸ Richard Brettel: *Impressions: peindre dans l'instant*, Paris, Hazan, 2000.

³¹⁹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.354.

ha sul soggetto; questo intuisce per primo Jules Castagnary quando, all'emergere del fenomeno impressionismo nel dibattito culturale afferma:

Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage³²⁰.

Proprio per questo svincolarsi dalla realtà oggettiva, stando a Castagnary³²¹, gli impressionisti «sortent de la réalité et entrent en plein idéalisme»³²². Al critico spetta senza alcun dubbio il merito di aver appreso l'arte impressionista come trasposizione di fatti interiori e soggettivi.

Pierre Francastel³²³, che confuta la tesi di John Rewald³²⁴ quando limita l'Impressionismo ad un'arte dell'osservazione della luce e dei suoi cambiamenti, osserva come l'arte impressionista si configuri come una problematica dell'immaginario e operi «un transfert de l'évidence figurative du champ de l'univers au champ de la conscience»³²⁵.

Secondo tale logica, se non esiste realtà pittorica precedente l'osservazione dell'artista, l'immagine si impone e prende forma attraverso l'esecuzione della tela.

Richard Shiff³²⁶ sostiene che le pennellate impressioniste non abbiano una valenza figurativa, ma obbediscano a stimoli interni e servano a stimolare le emozioni. Il dipingere per gli impressionisti è un'attività incessante ed ossessiva, senza fine e votata all'incompletezza, generata dal bisogno ossessivo

³²⁰ Jules Castagnary: *L'exposition du boulevard des Capucines*, op.cit., p.265.

³²¹ Nello stesso articolo Castagnary individua i rischi di un Impressionismo spinto a oltranza e afferma che «d'idéalisation en idéalisation, ils aboutiront à ce degré de romantisme sans frein, où la nature n'est plus qu'un prétexte à rêveries, et où l'imagination devient impuissante à formuler autre chose que des fantaisies personnelles, subjectives, sans écho dans la raison générale, parce qu'elles sont sans contrôle et sans vérification possible dans la réalité».

³²² Jules-Antoine Castagnary: *L'exposition du boulevard des Capucines*, op.cit., p.265.

³²³ Pierre Francastel: *La fin de l'impressionnisme: esthétique et causalité*, loc.cit.

³²⁴ John Rewald: *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955.

³²⁵ Pierre Francastel: *La fin de l'impressionnisme: esthétique et causalité*, loc.cit., p.132.

³²⁶ Richard Shiff: *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995.

di creare, espressione di angosce ed ossessioni individuali. Nei colpi di pennello, sempre secondo Shiff, sarebbe leggibile l'investimento fisico e psicologico dell'artista, la cui presenza si iscrive appunto nel gesto pittorico. E Richard Brettel³²⁷ scorge nel movimento e nell'orientazione delle *touches* il movimento del pittore, l'imprimersi del suo gesto.

Esempio di pittura performativa in quanto esibisce il processo pitturale, «le tableau devient autoréférentiel et auto-expressif; en renvoyant à lui-même, il représente le moi qui l'a produit»³²⁸.

Inoltre Shiff, nell'intendere l'espressione artistica come sollecitata da motivazioni interiori, ritiene la stessa «quasiment impossible à distinguer de l'existence même»³²⁹. L'artista dunque, mosso da una pulsione istintiva e irrazionale a creare, proietterebbe nel prodotto artistico, con le proprie *hantises* e i propri desideri inconsci, la sua personalità, o meglio troverebbe nell'arte un mezzo per inverarla. Mirbeau sembra far propria questa tesi quando, sempre a proposito di Van Gogh scrive:

Il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait³³⁰.

Per il nostro appassionato critico d'arte la pittura è più di un'introspezione sensoriale: riflettendo la personalità dell'artista essa gli permette di “scoprirsì” e di approdare alla sua vera arte. Ne testimonia Gauguin, il quale al ritorno dalla Martinica porta con sé «une suite d'éblouissantes et sévères toiles où il a conquis, enfin, toute sa personnalité, et qui marquent un progrès énorme, un acheminement rapide vers l'art espéré»³³¹.

³²⁷ Richard Brettel: *Impressions: peindre dans l'instant*, op.cit.

³²⁸ Richard Shiff: *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995, p.8.

³²⁹ Richard Shiff: *Il faut que les yeux soient émus: impressionnisme et symbolisme en 1891*, loc.cit., p.24.

³³⁰ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.442.

³³¹ Octave Mirbeau: *Paul Gauguin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.421.

L'arte permette dunque una liberazione della personalità. Dipingere, scolpire o scrivere come affermazione di vita: «Renoir peint comme on respire»³³².

Essa si configura come ricerca della propria essenza, della propria autenticità; Claude Herzfeld parla a tal proposito di «esthétique qui se veut éloignée du naturalisme: l'art s'allie à l'instinct pour créer la vision»³³³.

Attraverso il percorso tracciato abbiamo dedotto, tramite le interpretazioni forniteci dai critici citati, come l'arte impressionista si apra alla ricchezza del subcosciente, ai segreti movimenti dell'essere.

Per agire sullo spettatore si serve dello stesso *medium* dal quale si è mossa, quella sensazione all'interno della quale il pittore ha scavato per ampliarla, approfondirla, espanderla. Ergo la materialità del quadro, deliberatamente esibita, *rudesse* che lascia attonito il pubblico tradizionalista, si fa *conditio sine qua non* del senso di una tela, ed il colore, svincolato dalla forma e dal disegno, assurge a modo di significazione semantica.

Stando a Gombrich³³⁴, la novità dell'Impressionismo consiste nell'andamento delle pennellate, le quali non costituiscono un modo per decifrare delle forme. Senza supporto delle strutture formali, l'osservatore può mobilitare la propria memoria e proiettare immagini; l'immagine, a sua volta, non ha più alcun solido ancoraggio sulla tela, ma viene "suscitata" nella mente di chi osserva il dipinto. Gombrich osserva a tal proposito come l'artista impressionista convochi lo spettatore e lo faccia "partecipare" alla creazione.

Come teorizzerà Nelson Goodman nella seconda metà del secolo XX, il sentire estetico non è riconducibile a semplice percezione; la *aisthesis*, cioè, non è un qualcosa di meramente sensoriale, poichè le emozioni funzionano cognitivamente:

³³² Octave Mirbeau: *Renoir*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomoII, p.520.

³³³ Claude Herzfeld: *Premier approche de l'imaginaire mirbellien à travers sa critique littéraire*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, 1994, pp.104-113.

³³⁴ Vedi *Arte e illusione*, op.cit.

[...] le emozioni funzionano cognitivamente non come elementi separati, ma in combinazione tra loro e con altri strumenti di conoscenza³³⁵.

Anche per Goodman, la rappresentazione non si fonda sull'imitazione, ma è «un sottile e intricato problema di traduzione»³³⁶ e «ritrarre fedelmente è render l'idea»³³⁷; pertanto, l'opacità dell'opera custodisce dei sensi che la nostra comprensione è chiamata ad attivare. Lo sguardo dello spettatore fa emergere dall'opera d'arte qualcosa di non riducibile soltanto alla sua dimensione materiale, un senso profondo che attraversa la materialità dell'opera ed attiva il suo sentire estetico. Anche per lo spettatore, *c'est par les yeux que la pensée doit être excitée*: come esposto da Goodman, l'esperienza estetica si muove dallo stimolo sensibile e rivela un carattere fondamentalmente cognitivo.

Colui che osserva un quadro impressionista è proiettato in un universo momentaneo, soggettivo, dinamico, fluido: sta a lui orientarsi nella microstruttura delle *touches*, mettendo in atto saperi ed operazioni individuali. Ancora una volta è questione di relazione, di “incontro” tra due alterità, lo spettatore e il quadro, divenuto un “*en soi*”: soggetto e oggetto si fondono nell'infinito del senso.

³³⁵ Nelson Goodman: *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p.215.

³³⁶ *Ibidem*, p.25.

³³⁷ *Ibidem*.

1.13 «Voir, sentir, comprendre» il prodotto artistico: tratti di un'estetica della ricezione

L'ammirazione senza riserve che Octave Mirbeau dimostra nei suoi scritti sull'arte per due personalità assai dissimili tra loro, ossia quelle di Claude Monet e di Vincent Van-Gogh, lirica la prima, impetuosa l'altra, per gli amanti delle categorie uno corifeo dell'Impressionismo, l'altro incarnazione del pittore simbolista, attesta ancora una volta la ferma volontà dell'*imprécauteur au cœur fidèle*³³⁸ di non aderire a nessun movimento. Tra l'altro, le ragioni della sua difesa dell'arte impressionista vanno ben oltre il semplice apprezzamento delle tecniche pittoriche proprie al movimento o dei valori sentimentali e poetici veicolati dallo stesso³³⁹; come lo enuncia il critico Denys Riout:

La peinture impressioniste est pour Mirbeau non seulement un inépuisable objet de délectation, mais aussi la confirmation d'une éthique de la création artistique qu'il revendique pleinement pour lui-même. L'impressionniste refuse de se soumettre à la routine des procédés éprouvés. Inventeur de neuf, il ose émanciper son regard afin de se confronter en toute liberté avec la nature dont il cherche à saisir la fraîcheur native, afin d'entrer en communion avec sa puissance vitale³⁴⁰.

Estranei all'idea di scuola quanto alle teorizzazioni, gli impressionisti fanno proprio l'ideale mirbelliano di adesione completa alla natura, unica maestra per l'artista e, come abbiamo esposto commentando alcuni articoli contenuti nei *Combats esthétiques*, cogliendo gli elementi fuggitivi ed ineffabili delle trasformazioni paesaggistiche, essi entrano in contatto con l'anima cosmica, da Riout definita *puissance vitale*.

L'amore per la natura è dunque il *leitmotiv* che accomuna Monet e Van Gogh e che va oltre la contemplazione entusiastica dei suoi spettacoli, dei suoi

³³⁸ L'espressione fa da sottotitolo alla biografia di Pierre Michel e di Jean-François Nivet.

³³⁹ Pierre Francastel porta avanti la tesi per cui l'Impressionismo ci informa anzitutto sulla vita spirituale dell'epoca, per cui è riduttivo guardare solo alle innovazioni tecniche che esso introdusse. Vedi a tal proposito la sua opera *L'impressionnisme*, Paris, Denoël, 1974.

³⁴⁰ Denys Riout: «*Mirbeau critique d'art*», in *Un moderne: Octave Mirbeau*, J&S éditeurs, Eurédit, 2004, p.254.

dramas - diremmo noi - . Fonte inesauribile di sensazioni, come già esposto, la natura non esaurisce il proprio potere nel momento in cui “ispira” l’artista: l’emozione che gli dà domanda di essere rivissuta, quindi moltiplicata ed intensificata, per poi permettergli di “ricreare” la natura cristallizzandovi la propria soggettività. Dall’emozione primigenia si snodano una serie di immagini dalla forte carica emotiva che prolungano le sensazioni, e che nel loro concatenarsi e richiamarsi l’un l’altra tessono un movimento a spirale attraverso il quale si dispiega l’infinito estetico.

A sua volta, il critico d’arte è emozionalmente coinvolto dall’opera alla quale si accosta, si lascia invadere dal suo fascino e nella sua lettura proietta la propria maniera di sentire le emozioni; a Félix Régamey³⁴¹ Mirbeau scrive:

Il faut regarder les œuvres d’art, comme on regarde un paysage,
avec du rêve, avec son rêve à soi³⁴².

Come enunciato, col termine *rêve* si intende la cifra spirituale di un’artista, l’ideale che trova oggettivazione nella sua opera; ricreando l’opera mediante il commento, il critico a sua volta vi proietta la propria personalità e spiega l’effetto che l’opera ha avuto su di lui. Questo pensano Pierre-Henry Frangne e Jean-Marc Poinot³⁴³ quando dichiarano che la descrizione di un quadro è la rappresentazione di una rappresentazione, ossia la rappresentazione di ciò che si è percepito di un quadro.

Sicchè per Mirbeau è l’emozione provata al contatto con l’arte che il critico comunica nella propria parafrasi, ne deriva che nella ricezione di un prodotto artistico è mobilitata la sensibilità dello spettatore. Partendo dal presupposto

³⁴¹ Félix Régamey (1844-1907), autore di disegni, incisioni ed acquerelli, non menzionato negli articoli di critica artistica.

³⁴² Octave Mirbeau Goodman: *Lettre à Félix Régamey*, 14 février 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.347.

³⁴³ Pierre-Henry Frangne e Jean-Marc Poinot: *Histoire de l’art et critique d’art pour une histoire critique de l’art*, préface a A.A.V.V: *L’invention de la critique d’art*, Actes du colloque de Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp.9-16.

che bisogna superare la «dispotica dicotomia tra cognitivo ed emotivo»³⁴⁴, Goodman afferma che il sentire estetico è sensazione, sentimento e cognizione.

Un commento estetico non è solo assiologico per Mirbeau, sicchè oltre al sistema di valori di un giornalista vi trova espressione la risposta emotiva del critico, la risonanza interiore che un'opera ha destato in lui.

È questa la ragione per cui gli articoli di critica d'arte dell'autore studiato non si limitano ad un inventario delle peculiarità tecniche di un capolavoro, ma sono un caleidoscopio di sensazioni che si fanno immagine, dove si condensa l'emozione dello scrittore ed artista e la proiezione del suo immaginario. Mirbeau si impegna a far comprendere ai propri lettori ciò che un *tableau* gli suggerisce e per farlo «nous entraîne dans ses fièvres esthétiques, dans ses emportements passionnés»³⁴⁵. Sia per il pittore che ha concepito la tela che per il critico d'arte, l'esteriorità è ridotta a «un support où s'appuie sa subjectivité»³⁴⁶. Citiamo per dimostrarlo la descrizione mirbelliana della tela *En Canon sur l'Epte* di Monet:

Dans une yole, au repos sur l'eau presque noire, sur l'eau profonde d'une rivière ombragée, dont on ne voit pas la berge que le cadre coupe, deux jeunes filles en robes claires, charmantes de grâce et de souple abandon, sont assises. Le courant est rapide; il fait trembler, parmi les paillettes de soleil et les verts mouvants des feuilles reflétées, les mauves et les roses reflets des robes. Mais le drame n'est pas là. Au premier plan du tableau qui est d'eau tout entier, surface brillante, miroitante, courante, l'œil, peu à peu enfonce dans cette fraîcheur d'onde, et découvre à travers les transparences liquides, jusqu'au lit de sable d'or, toute une vie floreal interlacustre, d'extraordinaires végétations submergées, de longues algues filamenteuses, fauves, verdâtres, pourpréses, qui, sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent, molles et bizarres chevelures; et puis ondulent, serpentent, se replient, s'allongent, pareilles à

³⁴⁴ Nelson Goodman: *I linguaggi dell'arte*, op.cit., p.213.

³⁴⁵ Laurence Tartreau-Zeller: *Van Gogh, l'idéal de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, mars 1994, p.76.

³⁴⁶ Samuel Lair: *L'impressionnisme et ses apôtres: Mirbeau et Zola, divergence des approches critiques*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, mars 1994, p.50.

d'étranges poissons, à de fantastiques tentacules de mostres marins³⁴⁷.

Nella frase iniziale la posposizione del soggetto *deux jeunes filles* catalizza l'attenzione sul decoro a discapito delle figure umane, la cui presenza è evocata quasi di sfuggita ed evocata non in quanto fisicità, ma per l'ide di grazia e di abbandono che le due ragazze veicolano, il che equivale a «traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même»³⁴⁸. Sembrerebbe che le stesse siano ridotte quasi a un "pretesto" per introdurre il riflesso delle loro vesti sull'acqua del fiume, tremante per via della corrente.

Come nella scrittura artista dei Goncourt³⁴⁹, la sostantivazione degli aggettivi di colore, nonché l'anteposizione, sempre degli aggettivi di colore con funzione di epiteto, serve a suggerire la sensazione pittorica della materia colorata. D'altro canto, l'anacoluto *les mauves et les roses reflets des robes*, mette in primo piano la sensazione di colore.

Tutto ciò è colto di sfuggita, perché immediatamente dopo lo sguardo si volge al primo piano del quadro, occupato dall'acqua, e sprofonda nell'elemento liquido. Fino a questo punto le sensazioni evocate sono di luminosità (*surface brillante*), di iridescenza (*miroitante*), di fluidità (*courante*), di freschezza (*fraîcheur d'onde*). Allo sprofondare dello sguardo nell'acqua corrisponde il sorgere di immagini attinenti la flora marina, che fanno affiorare la sensazione di viscidità (*longues algues filamenteuses*). Al ritmo ternario suggerente l'idea di proliferazione (*toute une vie floreale interlacustre/d'extraordinaires végétations submergées/ de longues algues*

³⁴⁷ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.432.

³⁴⁸ Georges Rivière: *L'impressionniste – Journal d'art*, loc.cit., p.7.

³⁴⁹ Mirbeau è amico di Édmond de Goncourt, malgrado la divergenza di idee in ambito politico, essendo l'autore del celebre *Journal* tradizionalista e contrario alla Comune. Dello scrittore apprezza la prosa e lo stile e lo difende strenuamente quando, all'occasione della rappresentazione di *Germinie Lacerteux* all'*Odeon*, nel 1888, l'opinione pubblica si pronuncia in termini molto critici. Mirbeau pubblica nel 1890 il romanzo *Sébastien Roch* con la seguente dedica: «Au maître vénérable et fastueux du livre moderne, à Édmond de Goncourt ces pages sont respectueusement dédiées». In una lettera precedente a Édmond, Octave scrive: «Je rêve un livre dont le sujet est beau. Je rêve aussi de le parer de votre nom, et de mettre, dans une préface, toutes mes tendresses, tous mes enthousiasmes pour vous, qui nous avez ouvert les yeux à la vie de la sensation, qui est toute la vie» (lettera dell'aprile 1888, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.782).

filamenteuses), subentra l'accumulazione di aggettivi di colore (*fauves, verdâtres, pourprées*), che rende l'immagine particolarmente espressiva per la sovrapposizione di *nuances* indeterminate; segue la successione di verbi il cui semantismo veicola l'idea di movimento (*s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent*), fino ad essere metaforicamente associati alle *chevelures* di baudeleriana memoria; si riapre allora la serie accumulativa di verbi (*ondulent, serpentent, se replient, s'allongent*) e, laddove il movimento precedente evocato era nervoso, quello ora suggerito si fa più morbido e fa sorgere la comparazione con la fauna marina (*pareilles à d'étranges poissons*), che immediatamente dopo evolve nell'immagine di mostri (*à de fantastiques tentacules de mostre marins*).

È come se lo sguardo, andando oltre la superficie dell'acqua *presque noire*, sprofondasse negli abissi della terra e vi scorgesse un'esistenza brulicante. La mistione di acqua ed erbe sollecita l'idea di una vita acquatica *interlacustre*, misteriosa e traboccante di energia, che si presta all'assimilazione con la vita animale, poiché «le fourmillement, “image fugitive, mais première”, est l'une des manifestations primitives de l'animalisation»³⁵⁰.

Il movimento della vegetazione acquatica richiama la femminilità attraverso l'immagine di *molles et bizarre chevelures*, che affascinano e terrorizzano, proprio come Gorgone, la medusa mortale che stando a Claude Herzfeld ossessionerebbe l'immaginario mirbelliano. Nel suo percorso di lettura mitica delle immagini ricorrenti nelle descrizioni del nostro autore, anche l'acqua scura richiama la femminilità:

C'est le sang menstruel qui permet de relier l'onde et son symbole pileux à la féminité³⁵¹.

Eau noire, dunque, come emanazione metonimica della donna, che in Mirbeau è portatrice di mistero e di terrore³⁵². E difatti l'acqua scura fa da

³⁵⁰ Claude Herzfeld: *La figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Paris, Nizet, 1992, p.16.

³⁵¹ Ibidem, p.30.

habitat a delle creature che si apparentano a dei mostri dotati di tentacoli, la cui esistenza organica è evocata tramite l'enumerazione di una serie di verbi che trasmettano l'immagine di turbinìo vorticoso, essendo mimetici di un andamento centripeto (*se tordent, s'échevèlent*); è indotta anche la sensazione di viscosità, tramite la seconda serie accumulativa che mima stavolta un andamento più lento, scorrevole (*ondulent, serpentent, se replient, s'allongent*). Dalla visione si passa alla trasfigurazione e la flora marina sembra metamorfizzarsi in mostri dall'*allure* immaginativa (*étranges poissons/fantastiques tentacules*).

Dal formicolìo della vita sottomarina si passa dunque al caos delle forze primordiali e infine al terrore, manifestazione dell'angoscia esistenziale di chi non sa affrontare i "mostri" che assediano la coscienza.

Una critica d'arte soggettivistica trova materiale favorevole ai propri "slanci" nell'interpretazione del movimento impressionista come modo di sentire personale ed intimistico. A Zola si deve il malinteso per cui ai suoi esordi l'Impressionismo fu inquadrato come una forma di realismo, ovvero l'equivalente del Naturalismo letterario in pittura, «c'est grâce à Zola et à ses premières offensives heureuses que les campagnes pour le Naturalisme et pour l'Impressionnisme se confondent»³⁵³.

Invero, l'arte impressionista, fin dai suoi esordi, non è per buona parte dei critici intesa come riproduzione fedele della realtà; ricordiamo che già nel 1874 Jules Castagnary parla di idealismo degli impressionisti³⁵⁴. Octave Mirbeau è tra questi, lui che non considera l'Impressionismo come una banale e piatta fotografia della realtà, e che del Naturalismo non condanna soltanto la teoria, ma anche l'assenza di ideale e l'attenzione parossistica al dettaglio:

³⁵² Vedi a tal proposito la figura di Clara ne *Le Jardin des supplices*.

³⁵³ Léon Deffoux: *Les Goncourt, Zola et l'impressionnisme*, in *Revue mondiale*, décembre 1928, p.244.

³⁵⁴ Jules-Antoine Castagnary: *L'exposition du boulevard des Capucines, Les Impressionnistes*, loc. cit.

[...] la recherche du vrai, quand elle n'est pas soutenue par l'idéal, absorbe trop, tourmente et stérilise. [...] Le réalisme qui compte les boutons d'un habit, les crins d'un cheval et les brins d'herbe d'une prairie, tue l'art [...]³⁵⁵.

Lui che, degli artisti che osanna, evidenzia il soggettivismo, l'interpretazione personale della natura, la deformazione della stessa in forza della proiezione della loro personalità, e che definisce il pittore ideale «un poète qui interprète la nature et la vie avec une pensée d'au-delà, qui les imbellit de ses rêves, et donne aux êtres et aux choses les sonorités et les formes qui ne sont, en réalité, que des ressouvenirs d'idéal, des imaginations de voyant»³⁵⁶.

Attaccare il Naturalismo tanto in letteratura quanto in pittura, definendolo «un rapetissant qui réduit toutes choses et tous êtres à de pauvres constatations»³⁵⁷, fa del soggettivismo la condizione essenziale perché ci sia arte, o meglio, il fondamento dell'arte stessa, come si evince dalle righe indirizzate a Rémy de Gourmont:

Non, voyez-vous, il faut qu'un peintre trouve en lui-même, c'est-à-dire dans la nature, son art: Et dans la nature, il n'y a rien de méprisable; tout y est d'une beauté diverse, d'une beauté infinie; seulement il faut savoir voir, et savoir sentir. Devant la nature, il n'y a pas de sujet; il n'y a que des âmes d'artistes³⁵⁸.

Il soggettivismo Mirbeau lo riscontra nell'arte impressionista, così di Monet sottolinea la capacità di conquistare, domare e ricreare la natura, dove proietta il proprio rêve:

³⁵⁵ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art: Bastien - Lepage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.93.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Octave Mirbeau: *Notes sur l'art: Bastien-Lepage*, in *Combats esthétiques*, op. cit., tomo I, p.143.

³⁵⁸ Octave Mirbeau: *Lettre à Rémy de Gourmont*, 1 avril 1892, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.573.

[...] nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante, conquise et domptée par ce miraculeux peintre. Et, dans cette nature, recrée avec son mécanisme cosmique, dans cette vie soumise aux lois des mouvements planétaires, le rêve, avec ses chaudes haleines d'amour et ses spasmes de joie, bat de l'aile, chante et s'enchanté³⁵⁹.

Stando a Steven Levine Octave Mirbeau avrebbe compreso che Monet era guidato soltanto dalla propria esperienza della natura; così scrive il critico:

Mirbeau acknowledged that Monet's goal was not to reduce art to a record of nature, but to elevate his perceptions of nature to the level of art by means of a new style [...] . Color and design were equally important in this effort of translation of a perception into a painting³⁶⁰.

Lo stesso Claude Monet ammette il carattere personale della propria arte; queste le sue parole in una lettera a Gustave Geffroy in cui parla dell'esecuzione delle *séries*:

[...] plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche: «l'instantanéité», surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout, et plus que jamais les choses faciles venues d'un jet me déçoivent. Enfin, je suis de plus en plus enragé du besoin de rendre ce que j'éprouve et fais des vœux pour vivre encore pas trop impotent, parce qu'il me semble que je ferai des progrès³⁶¹.

D'altro canto, negli anni Novanta, sembra che il Naturalismo, inteso come riproduzione esatta della natura, sia morto tanto in letteratura³⁶² quanto in pittura.

L'espressione della propria interiorità è data per scontata da Jules Laforgue quando afferma:

³⁵⁹ Octave Mirbeau: *L'exposition Monet – Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.380.

³⁶⁰ Steven Levine : *Monet and his critics*, Garland, New York, 1976, p.104.

³⁶¹ Lettera di Claude Monet a Gustave Geffroy del 7 ottobre 1890, in Daniel Wildenstein: *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, vol III.

³⁶² Nell'aprile del 1890 Alfred Valette scrive nel *Mercure de France*: «Le Naturalisme se meurt, le Naturalisme è mort!».

Chaque homme est selon son moment dans le temps, son milieu de race et de condition sociale, son moment d'évolution individuelle, un certain clavier sur lequel le monde extérieur joue d'une certaine façon. Mon clavier est perpétuellement changeant et il n'y en a pas un autre identique au mien. Tous les claviers sont légitimes³⁶³.

Anche per Georges Lecomte, il fine di ogni artista è di rendere la propria “visione”; degli impressionisti scrive:

Émus par la joie calme et la poésie des champs, ils comprirent que le but de tout artiste était de rendre avec sincérité des impressions personnellement reçues, et, s'affranchissant de tout protocole académique pour entrer en relations avec la nature, ils l'étudièrent chacun avec sa vision³⁶⁴.

Octave Mirbeau, rapito dall'arte di Claude Monet, tanto da divenire «effusive»³⁶⁵ nell'espressione di ammirazione per l'autore delle *séries*, scorge nella sua arte il timbro di un'anima superiore, «cette âme d'élu qui frémit à toutes les beautés de la vie panthéiste et cet œil miraculeux qui dompte le soleil, qui va jusque dans l'inexploré et dans l'invisible, conquérir les formes inapprises et les nouveaux verbes de lumière»³⁶⁶. Vincent Van Gogh, che impregna tutta la sua opera della propria personalità, che costringe la natura «à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations caractéristiques»³⁶⁷ incarna «le fleuron de son esthétique»³⁶⁸.

Come comuni denominatori tra i due pittori, oltre all'amore per la natura e all'espressione personale, Richard Shiff ne individua altri, per poi concludere

³⁶³ Jules Laforgue: *Mélanges posthumes*, op.cit., pp.172-173.

³⁶⁴ Georges Lecomte: *L'impressionnisme*, in *L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892, p.27.

³⁶⁵ Steven Levine : *Monet and his critics*, op.cit., p.98.

³⁶⁶ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.431.

³⁶⁷ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.440.

³⁶⁸ Laurence Tartreau - Zeller: *Van Gogh, l'idéal de Mirbeau*, loc.cit, p.76.

asserendo che i due artisti tanto ammirati incarnano due aspetti della personalità mirbelliana:

Malgré les différences entre les deux artistes, Mirbeau plaque sur Van Gogh et sur Monet le même syndrome créatif: une alliance de volonté opiniâtre, d'hypersensibilité, de visées irréalisables et de production obsessionnelle. Ce faisant, il fait passer Monet pour un équivalent plus modéré, maîtrisé, de Van Gogh [...] Considérés ensemble, les portraits de Van Gogh et de Monet brossés par Mirbeau - l'un maudit, l'autre adulé, travaillant tous deux avec une extraordinaire intensité de sensations et d'émotions, poussant leur entreprise créatrice au-delà du possible - pourraient bien représenter des aspects du tempérament personnel de l'auteur, du moins tel qu'il le perçoit³⁶⁹.

Il nostro intento sarà di mostrare come Monet e Van Gogh, più che incarnare due tendenze contraddittorie dello spirito dello scrittore, rappresentino due forme di sensibilità estetica da lui non percepite come contraddittorie, quella impressionista e quella simbolista. Osserveremo anche come, per alcuni protagonisti dell'epoca, intorno al 1890 Impressionismo e Simbolismo non fossero percepiti come movimenti antitetici³⁷⁰.

³⁶⁹ Richard Shiff: «*Il faut que les yeux soient émus*»: *impressionnisme et symbolisme vers 1891*, in *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*, op.cit., p.196.

³⁷⁰ La tesi è sostenuta da Richard Shiff nell'opera *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995.

1.14 Verso una conquista ed un'interiorizzazione della natura

Nel 1892 Georges Lecomte scrive che gli impressionisti, pittori del *plein air*, all'inizio perseguivano la «*beauté décorative*»³⁷¹ attraverso l'accordo dei toni; più tardi vollero ordinare i colori in vista non solo della descrizione dell'effetto, ma anche dell'espressione delle «*harmonies totales*»³⁷². Essi operavano una selezione tra gli aspetti della natura da rendere, pur mantenendosi sotto la sua egida; lentamente si sarebbero astratti dalla realtà sensibile.

Il riferimento alla natura, lo abbiamo abbondantemente esposto, è il fondamento dell'estetica di Mirbeau, il quale, come Lecomte, ritiene che a partire dalla natura ciascun pittore costruisca la propria "visione". Come nella teorizzazione di Georges Lecomte, è possibile tracciare negli scritti d'arte del critico e romanziere un'evoluzione dell'arte impressionista verso nuove forme espressive, prevedenti un maggiore grado di "personalizzazione" dell'oggetto.

In un primo tempo Mirbeau loda la mirabile capacità di "ascolto" di Claude Monet, al quale «*pas un frisson de la nature ne lui est inconnu*»³⁷³, facoltà, questa, implicante un'attitudine "ricettiva" da parte dell'artista, proiettata all'individuazione della «*vie intime*»³⁷⁴ che si cela nei fenomeni più sottili. Mammano, l'idea di un assorbimento nella natura, garante di un'illuminazione, poiché l'abbandono del pittore nella natura ha come corollario la *saisie* dell'impalpabile, è superata a vantaggio di un'interpretazione della natura.

Se dunque, inaugurando le proprie interpretazioni dell'Impressionismo³⁷⁵, Mirbeau mette in evidenza la prossimità sensoriale che l'artista instaura con la

³⁷¹ Georges Lecomte: *Des tendances de la peinture moderne* in *L'Art moderne* 12, Bruxelles, 21 février 1892, p.58.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.83.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ricordiamo che Mirbeau comincia a scrivere sugli impressionisti nel 1884.

natura, pur non prevedendo un eclissarsi della ragione, che, come abbiamo osservato, opera attraverso la selezione e la sintesi, gradualmente il pittore impressionista anziché lasciarsi “impregnare” dalla natura, appare piuttosto “riflettere” sulla stessa. Citiamo a tal proposito quello che si legge in merito a Claude Monet in un articolo del 1885:

Jamais peut-être un œil humain n’a mieux réfléchi la splendide nature; c’est un lyrique pour qui tout est poème: la mer, l’arbre, la fleur, le coteau, le nuage, tout éclate avec un débordement de vie énorme. [...] Jamais je n’ai vu la nature interprétée avec une pareille éloquence³⁷⁶.

A un Monet che “sorprende”³⁷⁷ e “ascolta” la natura, subentra un Monet che si fa “poeta” nella traduzione degli elementi naturali, a un Monet “sensitivo” segue un Monet “lirico”, capace non solo di sentire «la vie des choses»³⁷⁸, ma di renderla in maniera profonda ed originale. Non che precedentemente non si trattasse di esprimere la natura, ossia veicolarne l’immagine ricevuta, solo che gradualmente l’espressione si inclina verso un’interiorizzazione dell’immagine.

In tale processo di maturazione dell’arte impressionista, il paesaggio tende a farsi uno stato d’animo; ora la resa degli abissi marini da parte di Monet evoca l’angoscia, ora i suoi paesaggi assoluti veicolano l’idea di calma ed armonia:

À côté de ces mers terribiles, dont le vert sinistre et le bleu tragique indiquent les mystérieuses profondeurs, M. Claude Monet expose des paysages du Midi, d’une vibration, d’une chaleur, d’une gaieté de couleur incomparable³⁷⁹.

Il pittore si fa demiurgo, capace di “modellare” gli elementi naturali calandovisi dentro :

³⁷⁶ Octave Mirbeau: *Exposition internationale de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.185.

³⁷⁷ Nell’articolo su Monet comparso ne *La France* il 21 novembre 1884, Octave Mirbeau scrive: «Il lui a tâté le pouls, il l’a auscultée [...] Il l’a surprise à toutes les heures [...]».

³⁷⁸ Octave Mirbeau: *Exposition internationale de peinture*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.186.

³⁷⁹ Octave Mirbeau: *L’exposition internationale de la rue de Sèze (I)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.331.

[...] on peut dire de lui qu'il a véritablement inventé la mer, car il est le seul qui l'ait comprise ainsi et rendue, avec ses changeants aspects, ses rythmes énormes, son mouvement, ses reflets infinis et sans cesse renouvelés, son odeur.³⁸⁰

Ugualmente, «l'âme d'un grand artiste»³⁸¹ risuona nelle *Baigneuses* di Pierre Auguste Renoir, laddove il motivo è interpretato in maniera magistralmente personale:

[...] nous sommes en présence d'une œuvre profondément méditée et d'un art tout exceptionnel qu'on pourrait appeler, pour en caractériser la nature très particulière, de la quintessence d'art, de l'extrait d'art. Ici, rien n'est laissé au hasard, tout accuse la recherche savante et l'effort génial vers quelque chose de nouveau [...]³⁸²

L'artista non si limita a rendere le proprie percezioni della natura, ma si insedia in essa e armonizza la propria tensione interiore verso l'infinito, quello che sopra abbiamo definito il *rêve* dell'artista, con i cosiddetti *drames*, ovvero quei movimenti impalpabili e pregnanti retti da una logica interna; di Monet, nel 1889, Mirbeau scrive:

[...] il vécut en elle, ébloui par l'inépuisable magie de ses formes changeantes, de ses musiques inattendues, et il laissa courir, vagabonder son rêve sur le léger, le féérique rêve de lumière qui enveloppe toutes les choses vivantes [...]³⁸³

Il pittore vive nella natura e fa propri i suoi movimenti nascosti, i suoi ritmi, la sua potenza vitale, e orchestra il proprio lavoro in maniera così metodica e razionale da darci «l'illusion complète de la vie»³⁸⁴. Mirbeau stesso

³⁸⁰ Ibidem, pp.330-331.

³⁸¹ Ibidem, p.333.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.356.

³⁸⁴ Ibidem, p.358.

sottolinea come Monet evolva nella sua arte «par une communication encore plus intime et plus abstraite avec la nature»³⁸⁵.

Dunque, a misura che l'artista entra in comunione empatica con l'*alma mater*, la interiorizza e ne fornisce un'interpretazione in cui i due *rêves*, il proprio e quello della sua ispiratrice, suonano all'unisono.

Il Monet maturo perfeziona così il proprio metodo: «il parvint à n'avoir plus qu'un parti pris, celui de la nature, qu'une passion, celle de la vie»³⁸⁶; “padroneggia” i fenomeni naturali cosicchè «nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante, conquise et domptée par ce miraculeux peintre»³⁸⁷.

Tale conquista è marcata dall'anteposizione dell'aggettivo possessivo ai referenti naturali, laddove il “*ses*” sta a indicare che tutti gli elementi del paesaggio, prima di essere rappresentati dall'artista, sono passati per la sua interiorità. Il pittore, “domando” il mondo naturale, vi ha infuso il proprio sè:

On sent gronder en lui les impatiences de la fécondité, s'agiter le désir mâle et féroce de tout embrasser, de tout étreindre, de tout soumettre à la domination de son génie. Nous voyons paraître successivement ses bords de Vétheuil, [...] ses cultures chargées [...] ses terrains d'hiver [...] ses givres [...] ses arbres fleuris [...] ses débâcles de fleuves [...] ses dindons blancs [...]

Se precedentemente il contatto con la natura era sotto il segno del lento accostarsi alla stessa, ora il desiderio di impadronirsene obbedisce «à l'exaspération de la conquête, à la rage de la possession»³⁸⁹.

Nel febbraio 1891, circa quattro mesi prima della comparsa dell'articolo sull'esposizione Monet-Rodin nel *Gil Blas*, a Claude Monet Mirbeau scrive di cogliere un'evoluzione nella sua arte:

³⁸⁵ Ibidem, p.357.

³⁸⁶ Octave Mirbeau: *L'exposition Monet - Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.379.

³⁸⁷ Ibidem, p.380.

³⁸⁸ Ibidem, pp.380-381.

³⁸⁹ Ibidem.

Vous avez découvert des choses nouvelles. Votre art s'est élargi; il a embrassé ce qui est possible. Vous êtes, de ce temps, le seul artiste qui ayez doté la peinture de quelque chose qu'elle n'avait pas. Et votre vision s'élargit encore. Vous êtes en pleine puissance de vous-même. Le plus fort et le plus subtil aussi; celui qui laissera après soi le plus d'influence. [...] Il y a encore plus de profondeur, plus de pénétration, plus d'exécution³⁹⁰.

Con le *séries* Monet si incammina verso l'astrattismo: i suoi paesaggi si fanno «l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées»³⁹¹.

Nell'interpretazione dell'arte di Paul Gauguin, nel celebre articolo comparso su *l'Écho de Paris* nel febbraio 1891, che poi il pittore sceglie come prefazione al catalogo dell'*exposition-vente* delle sue opere prima del viaggio per Tahiti, la conquista della natura coincide con la liberazione della personalità artistica. Inoltre, l'arte si incammina verso l'espressionismo, recando in sé l'impronta di chi l'ha concepita:

Les formes ne s'y montrent plus seulement dans leur extérieure apparence; elles révèlent l'état d'esprit de celui qui les a comprises et exprimées ainsi³⁹².

Non siamo più nella fase in cui l'artista si compenetra nella natura, ora la sua personalità si impone, piega la natura al proprio *rêve* e ci fornisce un' «œuvre étrangement cérébrale, passionnante, inégale encore, mais jusque dans ses inégalités poignante et superbe»³⁹³.

Con Vincent Van Gogh ci troviamo dinnanzi ad un artista che “assorbe” la natura e la deforma, imponendole di adattarsi alla sua personalità. Anche nel

³⁹⁰ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, fin janvier ou début février 1893, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, pp.726-727.

³⁹¹ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.431.

³⁹² Octave Mirbeau: *Paul Gauguin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.421.

³⁹³ Ibidem.

caso della sua arte, l'interpretazione fornitaci da Mirbeau coglie un intento espressionista:

Il se dépense tout entier au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs, qu'il gonfle de la surprenante sève de son être³⁹⁴.

Benchè Vincent Van Gogh non faccia parte del movimento impressionista, abbiamo citato il suo caso, poiché l'autore dei *Tournesols* incarna l'ideale estetico di Octave Mirbeau³⁹⁵.

Citando alcuni passaggi esemplari abbiamo individuato un'evoluzione dell'impressionismo verso un più intenso soggettivismo, che sembra tendere verso la simbolizzazione e l'astrattismo. D'altronde, nel corso degli anni anche la concezione estetica dell'autore evolve, fino ad incamminarsi verso il riconoscimento di un'arte a tendenza espressionista.

³⁹⁴ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.443.

³⁹⁵ Ricordiamo che nel 1891 Mirbeau acquista dal père Tanguy le celebri tele di Van Gogh *Ler Iris* e *Les Tournesols*.

1.15 Il Simbolismo di Aurier: «une supercherie»³⁹⁶

Nella valutazione dell'estetica di Vincent Van Gogh, Octave Mirbeau diverge da Albert Aurier³⁹⁷, che al pittore olandese dedica un articolo comparso nel primo numero del *Mercure de France* nel gennaio del 1890, intitolato *Les Isolés: Vincent Van Gogh*³⁹⁸.

Siamo negli anni Novanta, quando i giovani poeti simbolisti, rincorrendo la celebrità, fanno della critica d'arte un laboratorio in cui si elabora la loro poetica. Sono gli anni in cui vengono fondate *La Plume*, *La Revue blanche*, il *Mercure de France*, quelle che Rémy de Gourmont definisce le “petites revues³⁹⁹”. In siffatto contesto il giovane Albert Aurier, ammiratore di Jean Moréas, che il 18 settembre del 1886 aveva pubblicato ne *Le Figaro* il celebre manifesto del Simbolismo, consigliato da Émile Bernard, incontra Vincent Van Gogh. Dall'ammirazione delle sue opere nella galleria del père Tanguy ne consegue il celebre articolo nel *Mercure de France*.

Qui Aurier riconosce nel pittore una natura “eccessiva”, che dà vita a «des œuvres étranges, intensives et fiévreuses»⁴⁰⁰. Malgrado la propria sincerità e l'amore per la natura, questo «cerveau en ébullition»⁴⁰¹, nell'interpretazione che ne dà Aurier, concepisce la materia «comme une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'Idée»⁴⁰², per cui:

³⁹⁶ Octave Mirbeau: *Ceux du Champ - de - Mars: Constantin Meunier*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.30.

³⁹⁷ Critico d'arte scomparso prematuramente, autore di una raccolta di poesie, *L'œuvre maudite*. Lancia Van Gogh, Gauguin e i Nabis. Nel 1891 scrive sul *Mercure de France* un articolo su Paul Gauguin, che vede come l'iniziatore del Simbolismo in pittura.

³⁹⁸ Trattasi dell'unico articolo dedicato al pittore olandese pubblicato durante la sua esistenza; Van Gogh muore infatti il 27 luglio 1890.

³⁹⁹ Rémy de Gourmont: *Les petites revues, essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900.

⁴⁰⁰ Albert Aurier: *Les isolés: Vincent Van Gogh*, in *Mercure de France* n.1, janvier 1890, p.25.

⁴⁰¹ Ibidem, p.26.

⁴⁰² Ibidem, p.27.

C'est, presque toujours, un symboliste. [...] un symboliste sentant la continuelle nécessité de revêtir ses idées de formes précises, pondérables, tangibles, d'enveloppes intensément charnelles et matérielles. Dans presque toutes ses toiles, sous cette enveloppe morphique, sous cette chair très chair, sous cette matière très matière, git, pour l'esprit qui sait l'y voir, une pensée, une Idée, et cette Idée, essentiel substratum de l'œuvre, en est, en même temps, la cause efficiente et finale. Quant aux brillantes et éclatantes symphonies de couleurs et de lignes, quelle que soit leur importance pour le peintre, elles ne sont dans son travail que de simples *morens* expressifs, que de simples *procédés* de symbolisation⁴⁰³.

Sarebbe l'idea a sottendere e a dare forma alla sua arte, a insignirla di quella superiorità in forza della quale essa accede all'essenza; Aurier conclude dicendo:

Vincent Van Gogh, en effet, n'est pas seulement un grand peintre, enthousiaste de son art, de sa palette et de la nature, c'est encore un rêveur, un croyant exalté, un dévoreur de belles utopies, vivant d'idées et de songes⁴⁰⁴.

Nel successivo articolo comparso sul *Mercur de France* nel marzo 1891, intitolato *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, Aurier teorizza il Simbolismo pittorico, ponendo cinque principi di base: l'opera d'arte dovrà essere «idéiste, symboliste, synthétique, subjective, décorative»⁴⁰⁵ e dovrà esprimere un'emozione superiore.

L'opera d'arte, inoltre, si fa un essere vivente, dotato di un'anima che è sintesi di due anime, quella dell'artista e quella della natura.

Nell'articolo *Les peintres symbolistes*, comparso ne la *Revue encyclopédique* nell'aprile del 1892, Aurier asserisce che l'impressionismo altro non è se non una forma di realismo «affiné, spiritualisé»⁴⁰⁶, poiché si propone l'imitazione della materia. A suo avviso, essendo il Naturalismo

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ibidem, p.28.

⁴⁰⁵ Albert Aurier: *Le symbolisme en peinture*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, L'Échoppe, Caen, 1991, p.26.

⁴⁰⁶ Ibidem, p.18.

agonizzante tanto in letteratura quanto nelle arti plastiche, si assiste ad una reazione idealista e mistica; si augura dunque che i nuovi pittori incarnanti tale tendenza abbiano un nuovo appellativo:

Donc, qu'on invente un nouveau vocable en iste (il y en a tant déjà qu'il n'y paraîtra point!) pour les nouveaux venus, à la tête desquels marche Gauguin: synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira, mais surtout qu'on renonce à cette inepte appellation générale d'impressionnistes et qu'on réserve strictement ce titre aux peintres pour lesquels l'art n'est qu'une traduction des sensations et des impressions de l'artiste⁴⁰⁷.

Nella storia dell'arte Aurier individua due tendenze, una realista, incarnante «l'âme de l'ouvrier»⁴⁰⁸, l'altra ideista, più pura ed elevata, «de toute la pureté et de toute l'élévation qui sépare la matière de l'idée»⁴⁰⁹. A suo avviso la pittura non deve aspirare alla riproduzione degli oggetti, ma all'espressione, tramite un linguaggio specifico, delle idee; gli oggetti non hanno alcun valore di per sé, essi sono dei segni «ce sont les lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie seul sait épeler»⁴¹⁰.

Aurier conclude affermando che non ci può essere vera arte senza simbolismo.

La valutazione "simbolista" di Van Gogh è vivamente confutata da Octave Mirbeau; in effetti, il Naturalismo non è il solo bersaglio delle sue invettive, molte delle quali sono lanciate al Simbolismo, come movimento teorico, poiché l'autore fustiga i pregiudizi propri delle scuole e delle dottrine. Del Simbolismo critica l'astrattezza dell'ideale perseguito:

Le propre de l'idéal est de n'évoquer jamais que des formes vagues qui peuvent être aussi bien des lacs magiques que des éléphants sacrés, des fleurs extraterrestres, aussi bien que des épingles de cravate, à moins qu'elles ne soient rien du tout⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Ibidem, p.20.

⁴⁰⁸ Ibidem, p.21.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Ibidem, p.23.

⁴¹¹ Octave Mirbeau: *L'art et la nature*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.246.

Nelle teorie di Moréas e Aurier egli vede la negazione dell'arte, inoltre riscontra l'assenza di vita nelle tele di coloro i quali definisce «les mystiques, les symbolistes, les larvistes, les occultistes, les néopedérastes... les peintres de l'âme, enfin... tous ces pauvres jobards ou ces pauvres farceurs»⁴¹², ragion per cui nell'articolo comparso ne *Le Journal* il 17 marzo 1901 lamenta il fatto che costoro annettano Van Gogh al loro movimento:

[...] ils ont voulu revendiquer Van Gogh pour un des leurs...
Voilà une étrange prétention... une incompréhensible folie!...
Pourquoi Van Gogh, plutôt que Monet ou Cézanne?⁴¹³

Critico nei confronti del Simbolismo dottrinario, da spirito libero refrattario a qualunque scuola, dottrina o teoria, le *justicier des arts*⁴¹⁴ ammette pertanto un fondo di simbolismo tanto in Monet quanto in Van Gogh, come osserviamo in due passi dei *Combats esthétiques*:

Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées⁴¹⁵.

Dans le *Semeur*, de Millet, rendu si surhumainement beau par Van Gogh, le mouvement s'accroît, la vision s'élargit, la ligne s'amplifie jusqu'à la signification du symbole⁴¹⁶.

A ciò si aggiunga che Octave Mirbeau apprezza Rémy de Gourmont, Marcel Schwob, Paul Adam, Maeterlinck ed altri esponenti del Simbolismo letterario. Perché allora prendere le distanze dal Simbolismo teorizzato da Albert Aurier? Primo, come più volte ripetuto, *le grand démystificateur* detesta

⁴¹² Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.296.

⁴¹³ Ibidem, p.297.

⁴¹⁴ Definizione, questa, di Pierre Michel, autore - tra i tanti studi - dell'articolo *Octave Mirbeau le justicier*, in *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

⁴¹⁵ Octave Mirbeau: *Claude Monet*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.431.

⁴¹⁶ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.442.

le teorie, che reputa «la revanche des impuissants, des vaniteux et des sots»⁴¹⁷. Secondariamente, stando a Mirbeau, i pittori simbolisti quali Odilon Redon⁴¹⁸, Gustave Moreau⁴¹⁹ ed altri non trarrebbero le loro immagini dalla natura, ma dalla loro immaginazione, riducendosi in tal modo a degli «esthètes de malheur»⁴²⁰, sicchè le loro ricerche sono votate all'impotenza. Ne testimonia Kariste, pittore simbolista immaginario, col quale il narratore si trova a discutere di arte visitando le esposizioni di quei pittori alla ricerca «des sensations rares et des intellectualités supérieures»⁴²¹. Il pittore, dall'aspetto malsano e dal vestiario denotante una profonda miseria, finisce col riconoscere la “malattia” che lo corrode, come grida al narratore del racconto:

Vois-tu, en art, il n'y a qu'une chose belle et grande: la santé! Moi, je suis un malade, et ma maladie est terrible, parce que, maintenant, je suis trop vieux pour m'en guérir. C'est l'ignorance! Oui, je ne sais pas un mot de mon métier, et jamais, jamais je n'en saurai un mot! Je ne suis pas un fou, comme tu pourrais croire. Je suis un impuissant, ce qui est bien différent. [...] C'est parce que je suis incapable de rendre le simple! Parce que je ne sais pas dessiner, et parce que je ne sais pas ce que c'est une *valeur*! Alors, je remplace ça par des fioritures, des arabesques, par un tas de perversions de formes qui ne donnent de l'illusion qu'aux imbéciles⁴²².

Ai simbolisti Mirbeau rimprovera di allontanarsi dalla natura, che è vita, per rifugiarsi dietro un ideale astratto:

N'avoir pas senti, une seule minute, que l'on est tout petit, tout petit, tout bête, tout bête, devant les beautés immortellement

⁴¹⁷ Octave Mirbeau: *Sur M. Félix Vallotton*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.497.

⁴¹⁸ Odilon Redon (1840-1916), pittore visionario, amico di Mallarmé. Aderisce in maniera personale ed originale alle tematiche simboliste. Rimasti orfani di Paul Gauguin quando questi parte per Tahiti, i Nabis riconoscono in lui un maestro e un ispiratore.

⁴¹⁹ Gustave Moreau (1826-1898), pittore visionario, che ricorre a temi allegorici e simbolici nelle proprie opere, tra le quali menzioniamo *Jacob et l'ange*.

⁴²⁰ Octave Mirbeau: «*Des lys! Des lys*», in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.83.

⁴²¹ Octave Mirbeau: *Ibidem*, p.82.

⁴²² Octave Mirbeau: *Ibidem*, pp.82-83.

écrasantes de la nature! Ne pas comprendre qu'il y a autour de soi de la vie, de la vie vivante, de la vie inépuisable qui contient toutes les formes, toutes les poesies, toutes les harmonies! Et se dire un artiste!⁴²³

L'attacco di Mirbeau va dunque a «toutes ces théories empoisonnées qui corrodent l'air spirituel que nous respirons»⁴²⁴, benché la sua concezione estetica comporti un certo idealismo, come abbiamo tra l'altro osservato analizzando la nozione di *rêve*.

Quello che Mirbeau mette alla berlina è il Simbolismo come movimento che si va teorizzando in quegli anni, dove, come è messo in evidenza da Pierre Michel⁴²⁵, vi individua il dogmatismo, l'allontanamento dalla natura e la diserzione dal dovere sociale. A Camille Pissarro scrive nel 1891 di aver incontrato Albert Aurier al quale avrebbe rivolto le seguenti parole: «le commencement de la compréhension en peinture, c'est la haine de la peinture symboliste»⁴²⁶.

A differenza di Albert Arier, la critica d'arte, a suo avviso, non è finalizzata all'induzione di un precetto attinente ad una teoria nell'opera degli autori che si commentano ed alla dimostrazione della sua validità, né tantomeno alla formulazione di giudizi sulla base di principi dottrinari, ma serve all'espressione dell'ammirazione per gli artisti che generano in lui emozione.

Con slancio e fervore egli si rivolge agli artisti che celebra, dimostrando un amore mistico per l'arte, tanto da far dire a Francis Jourdain:

Combien les élans du sceptique Mirbeau sont plus proches d'une foi agissante que la foi sans élan du croyant Huysmans!⁴²⁷

⁴²³ Octave Mirbeau: *Les artistes de l'âme*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, pp.133-134.

⁴²⁴ Octave Mirbeau: «*Des lys! Des lys!*», in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.83.

⁴²⁵ Pierre Michel: *Mirbeau et le symbolisme*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.2, 1995.

⁴²⁶ Octave Mirbeau : *Lettre à Camille Pissarro*, 14 Décembre 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.507

⁴²⁷ Francis Jourdain: «*Mon cher Mirbeau*», in *Né en 76*, éditions du Pavillon, Paris, 1951.

L'autore de *Le jardin des supplices*, che si dichiara ateo, sente un anelito religioso dinnanzi all'arte, dove, nelle vesti del *rêve*, vibra l'afflato divino; questo scrive a Camille Pissarro in merito alla tela *Vachère*:

Je pense à votre Vachère et à sa vache; et au vitrail qui est derrière. Le projet m'avait donné une sensation religieuse... de cette religion que nous aimons, et où Dieu se remplace par la matière Éternelle et splendide, et par l'infini!⁴²⁸

Mirbeau ateo, realista e materialista che in contemplazione estatica dell'arte fa esperienza di una sorta di elevazione spirituale. Merito questo di una perenne contraddittorietà insita nel suo pensiero? No, come Claude Herzfeld pensiamo piuttosto che «le matérialisme, opposé à l'idéalisme, n'interdit pas l'idéal»⁴²⁹.

⁴²⁸ Octave Mirbeau: *Lettre à Camille Pissarro*, 25 novembre 1891, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.488.

⁴²⁹ Claude Herzfeld: *Le monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, op.cit., p.50.

1.16 Due tendenze «en fusion ardente»

Nel 1892, a proposito delle esposizioni indipendenti, Rémy de Gourmont scrive che si tratta di «un véritable effort vers le nouveau, vers un art synthétique, idéaliste, symétrique, vers un art de signification et de volonté»⁴³⁰. Lo scrittore simbolista aggiunge che tale movimento si è andato definendo lontano dalle scuole e dai *Salons* autorizzati e che ha un'origine letteraria. Inoltre lo stesso scorge che, così come la letteratura naturalista, la pittura che mira all'imitazione della natura «se meurt dans l'indifférence des générations nouvelles»⁴³¹. Pertanto, sempre per Rémy de Gourmont, due scuole sopravvivono⁴³²: quella impressionista e quella simbolista, arti che «se joignent et se complètent, - car il faut au symboliste un fond d'impressionnisme, et l'impressionniste qui ne chercherait qu'à emmener des nuances en captivité serait le plus vain des détresseurs de paysages»⁴³³.

Da ciò si evince come all'epoca Impressionismo e Simbolismo non fossero intesi come movimenti antitetici e come, contrariamente ai critici moderni, quelli dell'epoca non scorgessero una frattura nel passaggio da un movimento all'altro, ma piuttosto una graduale evoluzione.

Abbiamo osservato che dei critici quali Mirbeau, Laforgue, Lecomte intorno agli anni Novanta notano che gli impressionisti si astraggono dalla natura per esprimere la loro sensibilità. Quando Octave Mirbeau scrive a Rémy de Gourmont che davanti alla natura non vi è altro se non delle anime di artisti, non sembra divergere dal destinatario della lettera, il quale ne *Le livre des masques*⁴³⁴ afferma che il simbolismo è espressione di individualismo in arte.

⁴³⁰ Rémy de Gourmont: *Les premiers Salons*, in *Mercure de France*, mai 1892, p.60.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Dal 1891 al 1897 i simbolisti organizzano 15 esposizioni al *Barc de Boutteville*; accanto a loro espongono impressionisti e neo-impressionisti. Vedi a tal proposito l'articolo di Albert Aurier, *Choses d'art* in *Mercure de France* n.4, février 1892, pp.185-186.

⁴³³ Rémy de Gourmont: *Les premiers Salons*, loc.cit., p.61.

⁴³⁴ op.cit.

Il Simbolismo, lo sappiamo, è una reazione delle forze spirituali ed immaginative dell'uomo contro l'invasione delle scienze fisiche in ogni ambito del sapere, ma tale cammino è già stato intrapreso dai predecessori impressionisti⁴³⁵.

Gli impressionisti scoprono il soggettivismo dell'espressione, i simbolisti lo amplificano: i primi cercano di fare propri gli assunti del positivismo analizzando le sensazioni visive, i secondi vi si ribellano, sicchè il positivismo propugna l'antispiritualismo e l'antimetafisicismo, e sembra coincidere col materialismo⁴³⁶. I "pionieri" della libertà in arte fanno affiorare la ricchezza della vita interiore, i loro successori sentono la stessa "soffocare" dinnanzi alla minaccia del materialismo e riabilitano l'immaginazione:

Quitte à se casser le cou, comme l'ancêtre Icare, on veut quitter le sol boueux où patauge la sottile présomption du siècle, se baigner un peu dans l'éther, explorer le ciel des idées, les sphères des Symboles⁴³⁷.

Cantore dell'Impressionismo, Octave Mirbeau lo intende come un'arte che parte dalla natura per accedere all'essenza, che non si limita alla traduzione del sensibile, ma che iscrive nella rappresentazione del reale il mistero.

Abbiamo percorso alcuni passi dei suoi scritti sull'arte e dedotto che l'autore ammettesse un fondo di idealismo nell'arte di Claude Monet, coriféo dell'Impressionismo, la cui arte, *mélange* di realtà e sogno sembra operare una sorta di *coincidentia oppositorum*. A tal proposito così scrive Pierre Michel:

Aux yeux de son thuriféraire, le peintre réalise la synthèse, quasiment «miraculeuse», de contraires considérés comme incompatibles: le réalisme, respectueux de l'apparence des choses, et le «rêve», qui permet d'atteindre leur essence;

⁴³⁵ Lo stesso Albert Aurier parla dell'influsso che l'Impressionismo ebbe sul Simbolismo, mentre per Camille Mauclair i due movimenti sarebbero assai distanti: la spontaneità dell'uno si contrapporrebbe all'intellettualismo dell'altro. Vedi a tal proposito il libro di Camille Mauclair *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Baranger, 1904.

⁴³⁶ In effetti, per i Positivisti l'artista non deve "registrare" scientificamente dei fatti, ma idealizzare ciò che osserva.

⁴³⁷ Albert Aurier: *Les peintres symbolistes*, loc.cit., pp.96-97.

l'immutabilité de l'œuvre d'art et «le frisson de la vie»; l'objectivité de l'homme de science, qui ausculte la nature, et la subjectivité de l'artiste, qui la filtre à travers son «tempérament»; la spontanéité du regard qui cherche à capter l'instant, et le travail, constamment remis sur le métier, d'un artisan toujours insatisfait⁴³⁸.

Si aggiunga che anche un impressionista come Edgar Degas, per l'autore de *L'Abbé Jules*, non si limita a trascrivere il reale, ma ne rappresenta l'essenza; dicasi lo stesso per Camille Pissarro e Pierre-Auguste Renoir. Quando Mirbeau parla di *débordement de la personnalité* nell'arte di Van Gogh, la sua interpretazione si apparenta alla definizione che Rémy de Gourmont, simbolista, dà dell'opera di uno scrittore come «réflet grossi de sa personnalité»⁴³⁹.

Mentre Albert Aurier nell'articolo *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, già menzionato, indica due tendenze in arte, quella realista e quella idealista, e come Zola vede nell'Impressionismo una forma di realismo, il movimento rappresentato da Monet, Renoir, Degas, Sisley, Morisot ed altri non è inserito da Octave Mirbeau in alcuna categoria riduttrice, ma piuttosto inteso come arte libera, che, ispirandosi alla natura, intensifica il proprio "sentire" e lo utilizza come mezzo per accedere all'indicibile, all'impalpabile, a quel mistero che nelle tele di Monet sembra echeggiare dietro la linea dell'orizzonte.

L'arte di Paul Gauguin e di Vincent Van Gogh sembra porsi al crocevia di più tendenze; Mirbeau è affascinato dalla loro personalità tormentata di infinito che fa "esplodere" la materia, la deforma, la plasma con la linfa del proprio essere. *Visionnaire*⁴⁴⁰, presagisce gli sviluppi dell'arte moderna, individuando il *penchant* espressionista dei due pittori dall'esistenza irrequieta.

Tra l'altro, oltre che dalla lettura dei suoi scritti sull'arte tale tendenza è esplicitata in un'intervista: annunciando l'espressionismo Octave Mirbeau

⁴³⁸ Pierre Michel: *Octave Mirbeau et les impressionnistes*, in *Vivre en Val d'Oise* n.25, avril 1994.

⁴³⁹ Rémy de Gourmont: *Le livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1921, édition originale 1896-1898, p.13.

⁴⁴⁰ Così lo definiscono Pierre Michel et Jean-François Nivet. Vedi a tal proposito l'introduzione ai *Combats esthétiques*, op.cit., pp.9-33

dichiara nel 1907 nell'intervista a Paul Gsell⁴⁴¹ che adoperando il proprio temperamento è possibile accentuare e quindi deformare alcuni tratti della natura per meglio esprimere un determinato senso⁴⁴².

Torniamo agli anni Novanta e all'esigenza di un'arte "sintetica". In una lettera del febbraio 1890 Vincent Van Gogh scrive ad Albert Aurier:

Mettons que les deux toiles de tournesols qui actuellement sont aux vintistes aient de certaines qualités de couleurs et puis aussi que ça exprime une idée symbolisant «la gratitude». Est-ce autre chose que tant de tableaux de fleurs plus habilement peints et qu'on n'apprécie pas encore assez, les «Roses premières», les «Iris jaunes» du père Quost? Les magnifiques bouquets de pivoinies dont est prodigue Jeannin? Voyez-vous, il me semble si difficile de faire la séparation entre impressionnisme et autre chose; je ne vois pas l'utilité d'autant d'esprit sectaire que nous en avons vu ces dernières années, mais *j'en redoute le ridicule*⁴⁴³.

La pittura di Vincent Van Gogh, sintesi dell'anima dell'artista e di quella della natura stando ad Aurier, in fondo fa proprio il programma degli impressionisti: veicolare una sensazione che si fa immagine.

I protagonisti dell'epoca non parlano di morte dell'Impressionismo, ma di sinossi di modi espressivi. Nel 1891 Paul Gauguin indirizza a Octave Mirbeau le seguenti righe:

Voilà de quoi impressionner (sic) le public, juste au moment où le naturalisme, le Parnasse et le Symbolisme sont en fusion ardente⁴⁴⁴.

La sensibilità dell'epoca, come illustrato, non ammette la fissità della materia: gli impressionisti la dissolvono ed i simbolisti la destituiscono di

⁴⁴¹ In *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, pp.418-429.

⁴⁴² In una lettera a Paul Hervieu del 25 gennaio 1890 Mirbeau, parlando del suo romanzo *Sébastien Roch*, vi riconosce «le débordement de ma personnalité», che invero contraddistingue tutta la sua opera.

⁴⁴³ Lettre de Van Gogh à Aurier, citata in *Le symbolisme en peinture*, op.cit., p.45.

⁴⁴⁴ Lettre de Gauguin à Mirbeau, vers le 10 février 1891, in *Lettres de Paul Gauguin à Octave Mirbeau*, Reims, À l'Écart, 1992, p.16.

dignità ontologica riducendola ad un pretesto atto ad esprimere un'idea. Tuttavia, lo ripetiamo, il passaggio dall'uno all'altro non è che un'evoluzione spontanea e quasi “necessaria”, «a vital continuation»⁴⁴⁵.

L'Impressionismo, allora, contiene *in nuce* i presupposti per un suo superamento. Come nota il critico Robert Goldwater, il Neo-impressionismo di Pissarro altro non è se non un avanzare dell'Impressionismo in parallelo alla scienza; Monet evolve con le *séries*: nella ricerca di un'oggettività scientifica, affina una teoria dell'osservazione che comporta un maggiore soggettivismo.

Le “derive” simboliste, d'altro canto, non emergono *ex abrupto*, ma si originano dall'approfondimento dei procedimenti impressionisti. Questo nota Robert Goldwater:

[...] by a most unexpected route the extremity of Impressionist analysis, so sharp that it retained no traces of usual, pedestrian vision, has arrived at the Mallarméan (Symbolist) principle of suggestion by infinite nuance alone⁴⁴⁶.

Sempre secondo lo stesso critico, con Seurat, Van Gogh e Gauguin, volendo andare oltre la rappresentazione, il soggetto rappresentato assume un valore simbolico, decorativo.

Il punto di partenza delle varie strade aperte dall'Impressionismo è dunque il suo disancorarsi dall'esatta immagine della natura. Negli anni, l'immagine rappresentata si va sempre più allontanando dal referente esterno, per farsi, come già detto, un “*en soi*”, «something which, paradoxically, through becoming in intention more momentarily accurate, has become less temporal, suggesting a duration beyond the moment that gave it birth»⁴⁴⁷.

Impressionismo e Simbolismo condividerebbero dunque lo stesso tessuto connettivo, costituito dai valori sentimentali e morali di un'epoca. Così scrive

⁴⁴⁵ Abraham-Marie Hammacher: *The changing values of light-space-form between 1876 and 1890, in The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, op.cit., p.110.

⁴⁴⁶ Robert Goldwater: *Symbolic form: symbolic content*, in *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, op.cit., p.116.

⁴⁴⁷ Ibidem, p.115.

Pierre Michel nell'introduzione delle *Lettres de Paul Gauguin à Octave Mirbeau*:

Les cinq lettres de Gauguin à Mirbeau, qui ponctuent ce bref épisode, témoignent de ce moment, si important dans l'histoire de l'art et de la littérature, où l'on a pu croire à un dépassement des frontières entre des créateurs issus de deux courants trop souvent présentés comme antagonistes: celui du réalisme, avec ses variantes que sont le naturalisme et l'impressionnisme strictu sensu, et celui de l'idéalisme, auquel se rattachent le décadentisme et les diverses branches du symbolisme. Chacun à sa manière, Mirbeau et Gauguin ont tenté d'abattre les barrières absurdes et improductives qui séparent des artistes à la recherche de voies nouvelles pour exprimer un commun sentiment d'angoisse devant le mystère de l'humaine condition⁴⁴⁸.

Poco importa in questa fase se l'Impressionismo si ferma alla resa di un'immagine soggettiva del reale, mentre il Simbolismo, come osserva Rémy de Gourmont⁴⁴⁹, vuole oggettivare il soggettivo per rendere l'immagine universale, e quindi fa un'opera di relativo assoluto.

Siamo in un momento in cui l'arte amplia le proprie regioni e le proprie frontiere e sfugge alle delimitazioni, ai criteri di definizione: essa si interroga per trarre l'ispirazione, non per lasciarsi "incapsulare" in una teoria.

⁴⁴⁸ Pierre Michel: introduction à *Lettres de Paul Gauguin à Octave Mirbeau*, op.cit., p.10.

⁴⁴⁹ Vedi a tal proposito il suo articolo *Le Symbolisme*, in *La revue blanche* n.2, 25 juin 1892, pp.321-325.

CAPITOLO II

Octave Mirbeau romanziere “impressionista”

2.1 “Puisqu’Impressionnisme il y a”?

Avendo evocato le tappe principali dell’evoluzione della pittura impressionista, possiamo dedurre l’impossibilità di una definizione statica del movimento, oltre alla difficoltà nella delimitazione del gruppo.

Édouard Manet getta le basi della rivoluzione impressionista pur non avendo mai preso parte alle esposizioni indipendenti, Edgar Degas non dipinge *en plein air*, Pierre-Auguste Renoir non abbandona la linea, al lirismo di Claude Monet si contrappone il metodo di Paul Cézanne: i legami tra gli esponenti dell’Impressionismo appaiono piuttosto labili.

«À se demander si l’impressionnisme existe», così Pascal Bonafoux chiosa il suo intervento sui malintesi a cui diede adito l’Impressionismo nel corso del convegno *Impressionnisme et littérature*⁴⁵⁰.

Non solo il nuovo indirizzo pittorico è ostile alle teorizzazioni, ma in virtù di una “mobilità” intrinseca sembra sfuggire ai tentativi di classificazione, di riordino delle sue intuizioni, ad ogni pretesa di riduzione semplicistica a movimento unitario.

In tal modo, il termine impressionismo starebbe a designare «une nébuleuse d’œuvres et de pratiques, associées par des liens analogiques lâches»⁴⁵¹ e proprio a ragione di tale indeterminatezza si è prestato a molti malintesi. Il primo, come osservato, deriva da Zola, che inizialmente lo interpretò come l’equivalente del Naturalismo; un altro, fra i tanti, è quello evidenziato da

⁴⁵⁰ Colloque *Impressionnisme et littérature*, organisé par le CEREdI dans le cadre du festival *Normandie Impressionniste*, tenutosi a Rouen il 9,10, 11 giugno 2010. Gli atti del convegno sono in corso di stampa.

⁴⁵¹ Denys Riout: «*Diversité des impressionnismes*», introduction à *Les écrivains devant l’impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p.16.

Pierre Francastel nel suo *L'Impressionnisme*⁴⁵², ossia il limitare il movimento all'esaltazione della luce e del colore, considerando solo gli aspetti tecnici ed escludendo il fatto che esso fu anzitutto un «état d'âme»⁴⁵³. A differenza di altri⁴⁵⁴, Francastel insiste sui legami solidali tra gli esponenti del movimento pittorico, che definisce una scuola; benché ciascun pittore elabori un'arte personale, il punto di partenza dei vari artisti è per il critico identico e consiste nella concezione di un'arte «qui substituerait à un ordre linéaire et perspectif un ordre coloré où l'essentiel serait non la description de ce que l'on voit, mais la notation de ce que l'on sent»⁴⁵⁵.

Pur non riconoscendo dei forti legami tra i vari pittori impressionisti, René Huyghe, qualche decennio prima, parla dell'impressionismo come di una tendenza spirituale, che accomunerebbe i vari artisti e che caratterizzerebbe l'epoca; così esordisce nell'articolo *L'impressionnisme et la pensée de son temps*⁴⁵⁶:

Qu'est-ce que l'impressionnisme? C'est Manet, c'est Degas, c'est Renoir, Pissarro, Monet ou Cézanne, la réunion aux liens lâches de ces unités isolées livrées chacune à sa hantise propre, se coudoyant sur une route commune sans rien perdre de leur sonnambulisme personnel, mais c'est encore, et tout aussi justement (parce que si nous ne savons *penser* qu'une chose à la fois, la vie, elle sait *être* tout simultanément) *une attitude de l'esprit commune* à un groupe d'artistes, et qui, par delà le

⁴⁵² Pierre Francastel: *L'impressionnisme*, op.cit.

⁴⁵³ Ibidem, p.42.

⁴⁵⁴ Lionello Venturi, ad esempio, la cui tesi è confutata da Francastel, limita l'Impressionismo ad una moda, un accordo di gusto tra alcuni artisti negli anni tra 1870 e 1880. Stando a lui, morto Manet, ogni artista avrebbe intrapreso una propria strada. Menzioniamo inoltre il punto di vista di Camille Mauclair, esposto in *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Baranger, 1904: «Comment qualifier d'école une réunion d'hommes dont le principe est de n'en reconnaître aucune, ni parmi eux ni au dehors? L'impressionnisme est une protestation, un symptôme psychologique, mais non pas une école; la très précise révolution technique à laquelle son nom reste attaché n'a préoccupé qu'une partie de tous les artistes qui s'agrègèrent à la révolution d'idées qu'il représentait» (p.23).

⁴⁵⁵ Pierre Francastel: *L'impressionnisme*, op.cit., p.62.

⁴⁵⁶ René Huyghe: *L'impressionnisme et la pensée de son temps*, in *Prométhée* n.1, février 1939, pp.7-16.

mode d'expression plastique qui leur est propre, rejoint l'âme
d'un temps, d'une époque⁴⁵⁷.

Esplicitati tali presupposti, facciamo nostra l'idea di un comune sentire che si origina dalla crisi dello scientismo positivista e che concepisce il reale in termini di *continuum*, di fluidità. È la stessa atmosfera in cui si muove il pensiero di Henri Bergson, che avverte l'esigenza di un evolucionismo non più meccanicistico e capace di rendere conto anche dello svolgersi di eventi della coscienza. Già nei suoi primi scritti il filosofo francese espone come la nostra coscienza testimoni di una vita interiore che è flusso continuo, ed elabora in tal modo una filosofia spiritualistica, mistica e tendenzialmente irrazionalistica, decisamente opposta all'intellettualismo scientifico.

La stessa esigenza di superare il pensiero matematico, rigido, meccanicistico, perché inadeguato a rendere la complessità ed il significato poetico della durata, conduce i pittori alla frammentazione delle *touches* ed alla decomposizione dei colori, sino ad arrivare alla dissoluzione della forma. Così come la filosofia bergsoniana sottrae la nozione di tempo a considerazioni di tipo matematico, opponendogli la nozione di durata, che rende conto dello svolgimento temporale nel suo fluire, la pittura impressionista svincola il colore dal disegno e dal contorno, per ridurlo a vibrazioni. Non si tratta di fissare gli oggetti nella loro permanenza, nella loro immutabilità: tutto è un flusso continuo, vibrante, privo di consistenza, e l'Impressionismo ce ne fornisce una visione «poétique, vibrante, tourbillonnante et séduisante»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Ibidem, p.7.

⁴⁵⁸ Ruth Moser: *L'impressionnisme français*, op.cit., p.71.

2.2 Impressionismo e modalità di scrittura

Partendo dal punto di vista di Pierre Francastel, ovvero che la novità apportata dall'Impressionismo consiste nella scoperta «de nouvelles attitudes psychologiques et esthétiques plutôt que dans l'invention d'on ne sait quelle mystérieuse recette»⁴⁵⁹, ci resta da definire il suo legame con un'altra forma di espressione di idee e sensibilità: la letteratura.

Non si tratta, così come vuole far intendere Ferdinand Brunetière⁴⁶⁰, di analizzare una trasposizione di pratiche da un sistema ad un altro, ma di stabilire in che termini la sensibilità propria del XIX secolo morente si rispecchia nel campo pittorico e letterario.

Prima di enucleare quegli aspetti della poetica di Octave Mirbeau che si collegano a quel particolare clima psicologico in cui il reale è inteso come un *continuum* fluido e non come un tutto ordinato e stabile, ci sembra opportuno chiarire in che senso definiamo “impressionisti” alcuni aspetti della sua scrittura romanzesca, e pertanto procediamo anzitutto con il delucidare la nozione di impressionismo letterario.

Nella nostra *démarche* il punto di partenza è la tesi di Bernard Vouilloux esposta nell'articolo *L'«impressionnisme littéraire»: une révision*⁴⁶¹, laddove è confutata l'ipotesi di Brunetière di «une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire»⁴⁶². Stando a Vouilloux, la nozione di impressionismo letterario, emersa intorno al 1880, altro non è se non un artefatto di ordine critico, derivante da un'errata interpretazione dell'impressionismo pittorico, poggiante a sua volta sul mito de *l'œil innocent*, la cui versione dotta è fornita

⁴⁵⁹ Pierre Francastel: *L'impressionnisme*, op.cit., p.133.

⁴⁶⁰ Ferdinand Brunetière è il primo a parlare di impressionismo letterario nell'articolo *L'impressionnisme dans le roman* [1879], in *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.

⁴⁶¹ Bernard Vouilloux: *L'«impressionnisme littéraire»: une révision*, in *Poétique* n.121, Paris, éditions du Seuil, pp.61-92.

⁴⁶² Ferdinand Brunetière: *L'impressionnisme dans le roman*, loc.cit., p.88.

dalla teoria filosofica dell'associazionismo⁴⁶³. Sarebbe a dire che la caratterizzazione dell'impressionismo letterario è rimasta fedele alle analisi della pittura impressionista fornite agli esordi della sua interpretazione, analisi poggianti su teorie della percezione oggi superate.

Sappiamo infatti che la comprensione dell'Impressionismo è stata multiforme ed ha destato numerosi malintesi; uno dei tanti consiste nel credere che il pittore impressionista dipinga ciò che egli vede; teoria, questa, che non ci dice nulla sul processo di strutturazione del *tableau*. Rivedendo tale ipotesi, i critici moderni hanno operato «un glissement du pôle *perceptif* au pôle *artistique*»⁴⁶⁴: laddove Duret, Castagnary, Ephrussi, Rivière, Burty, Duranty, Laforgue vedevano nell'arte impressionista una trasposizione della percezione primigenia della realtà, garante della spontaneità e dell'immediatezza delle sensazioni visive, gli storici dell'arte moderni mettono l'accento sull'economia interna di un *tableau*, in quanto sistema di segni. In tal modo, i presupposti che Vouilloux definisce *phénocentriste* (il pittore dipinge ciò che egli vede) e *perceptiviste* (il pittore vede ciò che egli sente) sono scardinati dalla Gestalttheorie⁴⁶⁵ e dalle successive teorie percettive.

Tra l'altro, Vouilloux osserva ancora come il mito dell'*œil innocent*, confondendo la visione con la sensazione visiva, escluda l'intervento dei meccanismi cognitivi; la qual cosa è inammissibile per la teoria associazionista, di cui esso si serve come base teorica.

Lo stesso critico fa notare come le teorie contrastanti di un'influenza diretta della pittura impressionista sulla letteratura e di un'impregnazione comune di artisti e scrittori, i quali condividerebbero preoccupazioni e predisposizioni dello stesso periodo, sono superate dagli studi di Charles Bally e dei suoi allievi, per i quali «les principaux traits stylistiques que concentre

⁴⁶³ Indirizzo filosofico e psicologico che spiega mediante l'associazione delle idee tutte le operazioni intellettuali, tutti i principi della ragione e in sostanza tutto l'insieme della vita mentale. Esso risolve ogni fatto psichico in elementi semplici che si collegano l'un l'altro meccanicamente.

⁴⁶⁴ Bernard Vouilloux: *L'«impressionnisme littéraire»: une révision*, loc.cit., p.66.

⁴⁶⁵ La teoria della Gestalt o della forma si fonda sull'idea della percezione come struttura autonoma e non come sintesi di elementi sensoriali.

l'impressionnisme littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle n'en constituaient pas moins des constantes discursives transhistoriques liées à une tendance psychologique permanente»⁴⁶⁶.

Poiché derivante da una tendenza psicologica svincolata dal fattore temporale, si può definire “impressionista” la scrittura dei Goncourt, che non ebbero alcun legame coi pittori impressionisti, anzi furono critici nei loro confronti, come si evince dalla lettura del loro *Journal*:

Ah! Les bons impressionnistes! Il n'y a qu'eux d'artistes! De drôles d'artistes qui n'ont jamais pu réaliser quoi que ça soit... Or la difficulté de l'art, c'est la réalisation: l'œuvre poussée à ce degré de fini qui la sort de la croquade, de l'esquisse, et en fait un tableau... Oui, des esquisseurs, des faiseurs de tâches [...] Et l'amusant d'entendre un Degas déclarer que toute la littérature actuelle est inspirée par la peinture⁴⁶⁷ [...]

Talora i fratelli si mostrano del tutto indifferenti alla nuova pittura: basti pensare che nel loro *Journal* non menzionano né *L'Olympia* né *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, che tanto scalpore destano al loro apparire. La loro volontà di «trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse»⁴⁶⁸, senza dubbio ispirata dal loro amore per le arti plastiche⁴⁶⁹, è una predisposizione mentale tendente a destituire il linguaggio della sua funzione di *outil de communication*:

Le style Goncourt a d'abord été un des avatars de la préciosité éternelle qui renaît dans tous les siècles; ensuite la vraie révolte de l'individu contre ce que le langage a essentiellement de collectif, de transmissible⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ Bernard Vouilloux: *L'«impressionnisme littéraire»: une révision*, loc.cit., p.62.

⁴⁶⁷ Edmond de Goncourt: *Journal*, éditions Robert Ricatte, Paris, Laffont, 1989, tomo III, pp.121-122.

⁴⁶⁸ Edmond de Goncourt: *Journal*, tomo XII (1879-1883), Monaco, édition de l'Imprimerie Nationale, 1957, p.163.

⁴⁶⁹ Ricordiamo che i Goncourt praticano la *gravure* e sono dei collezionisti.

⁴⁷⁰ André Thérive: *Du siècle romantique: le bilan des Goncourt*, Paris, 1927, citato in Deffoux, Léon: *Les Goncourt, Zola et l'impressionnisme*, op.cit., p.239.

Sempre partendo dal presupposto di una costruzione mentale svincolata dalle coordinate temporali, uno scrittore come Paul Verlaine è qualificato impressionista, pur non avendo avuto alcun contatto con gli esponenti del movimento pittorico, nei confronti del quale si dimostra del tutto indifferente. E benché Marcel Cressot⁴⁷¹ individui nella scrittura di Joris-Karl Huysmans una serie di procedimenti propri dello stile artista, quali le costruzioni impersonali, le frequenti *hypallages*, le costruzioni pronominali dei verbi, i numerosi imperfetti ed i participi presenti, le metafore e le giustapposizioni, tutto ciò obbedisce all'esigenza di cogliere il fenomeno nella sua immediatezza e non deriva certo da una contaminazione del pittorico sul letterario. D'altro canto, il rapporto che lo scrittore ebbe con la pittura impressionista fu controverso, poiché l'autore di *À rebours* passa dall'ammirazione per Pissarro, Degas, Monet all'ammissione di numerose riserve nei loro confronti, fino ad affermare che alcuni pittori sarebbero affetti da disturbi della retina⁴⁷².

A tal punto, dando per scontato che alcuni procedimenti propri della scrittura impressionista o artista, quali la sostantivazione dell'aggettivo, l'impiego di termini rari e di neologismi, l'anteposizione dell'articolo indeterminativo ai sostantivi astratti, l'impiego dei sostantivi astratti al plurale, le accumulazioni sintagmatiche, rinviano ad uno stile trans-storico, fatto proprio da taluni scrittori del tutto estranei all'impressionismo pittorico, manteniamo tuttavia l'idea di un orientamento dello spirito che accomuna pittori e letterati viventi alla fine dell'Ottocento.

In virtù di tale comune "sentire", possiamo dedurre delle analogie tra l'essenza della pittura impressionista e l'orientamento di una scrittura che tende a rendere la realtà attraverso il filtro della percezione del narratore o del personaggio. Non si tratta, lo ribadiamo, di trovare un *analogon* dei

⁴⁷¹ Marcel Cressot: *La phrase et le vocabulaire de J-K Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XX^{ème} siècle*, Genève, Droz, 1938

⁴⁷² Huysmans commenta per la prima volta l'arte impressionista nell'articolo *La Nana de Manet*, comparso nella rivista *L'Artiste* nel maggio 1877. Qui scrive: «Ainsi que j'ai dit plus haut, Manet est loin d'être un peintre irréprochable, mais sa Nana est incontestablement l'une des meilleures toiles qu'il ait jamais signées». Nel suo *compte rendu de L'exposition des Indépendants en 1880*, comparso ne *La Réforme économique del primo luglio 1880*, lo scrittore si mostra alquanto reticente nei confronti delle tele di Pissarro, Monet e Sisley.

procedimenti tecnici impressionisti in ambito scritturale, ma di interrogare la scrittura romanzesca di Octave Mirbeau alla luce del suo *engouement* per l'Impressionismo e di valutare in che termini, tanto l'esperienza della critica d'arte quanto la condivisione di alcuni postulati estetici, informino la sua scrittura.

Ad un impressionismo letterario da tempo riconosciuto in quanto scrittura mirante alla resa della sensazione e portato a mettere in atto dei procedimenti che fanno del linguaggio non uno strumento di *mimésis*, ma espressione di una "unicità" del sentire, sostituiamo l'idea di un impressionismo che si estrinseca in letteratura prima ancora che attraverso dei tratti stilistici mediante la "regia" affidata al soggetto, entità mobile e proteiforme che invade persino la struttura del romanzo. Nella nostra analisi, impressionismo pittorico e letterario condividono lo stesso sostrato sentimentale ed emotivo e, lungi dal ridursi a meri procedimenti tecnici o stilistici, esibiscono la volontà di suggerire, più che di fissare, un'immagine del mondo.

2.3 Sulla via di un abbattimento delle regole formali

Il nostro percorso verte a definire l'impressionismo di Octave Mirbeau, misurando l'influenza che l'esperienza della critica dell'arte impressionista riveste nella sua poetica e nella sua scelta di determinate modalità descrittive.

Dopo esserci soffermati sui rapporti, ora intensi, ora superficiali che Octave Mirbeau ebbe coi pittori impressionisti e dopo avere abbondantemente discusso della valenza ideologica e sentimentale che la difesa del movimento impressionista riveste nei suoi scritti sull'arte, osserviamo in un primo tempo quei tratti della sua poetica che gli valgono la denominazione di scrittore impressionista.

Anzitutto notiamo che le libertà prese ai riguardi delle *contraintes* formali della costruzione romanzesca attestano l'intento di fare della scrittura un'espressione di libertà ed individualità. Attraverso i suoi romanzi, l'autore rivoluzionario mette in opera una decostruzione del genere e testimonia della contestazione della forma romanzesca, inadeguata a render conto della complessità del reale e pertanto, come osserva Marcel Raimond, ormai in crisi⁴⁷³.

L'importanza del soggettivismo in arte, ribadita tanto nei suoi articoli quanto nella sua corrispondenza, regge l'orchestrazione della materia narrativa; come mette in evidenza Pierre Michel nell'introduzione *all'Œuvre romanesque* di Octave Mirbeau, quasi tutti i racconti, le novelle ed i romanzi dell'autore sono scritti alla prima persona, procedimento principe per fornire un'immagine soggettiva del mondo.

Proprio in forza di siffatto rilievo accordato al soggettivismo dell'espressione, Pierre Michel colloca lo scrittore tra Impressionismo ed Espressionismo: il mondo è rappresentato attraverso il filtro percettivo del narratore o del personaggio, ma le impressioni non vengono rese per quello che sono, in quanto vengono deformate dalla sensibilità del creatore, che le trafigura in vista di imprimervi il sigillo della propria personalità.

⁴⁷³ Michel Raimond: *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, Corti, 1996.

Nei suoi romanzi i procedimenti impressionisti abbondano: le descrizioni ci forniscono l'angolo di percezione del personaggio, in un determinato momento e sotto l'influsso di un determinato umore, e «nous révèlent de surcroît l'instabilité et l'éparpillement des choses, perçues à travers le prisme d'une sensibilité»⁴⁷⁴; come i Goncourt⁴⁷⁵, Mirbeau si serve di alcuni dei procedimenti tipici del cosiddetto stile artista e, nell'intento di «rendre sensible tout à la fois l'unicité des sensations évoquées, et la complexité indéchiffrable du monde»⁴⁷⁶, fa ricorso a numerose immagini ed ai punti di sospensione, che fanno confinare la scrittura col silenzio e suggeriscono il mistero.

Sempre nell'introduzione all'*Œuvre romanesque* Pierre Michel fa notare come la forma romanzesca tradizionale sia contestata dal nostro *démystificateur*, che la trasgredisce ripetutamente, fino a liberarsene nelle sue ultime opere. Il reale ci è presentato così come esso viene percepito da una coscienza, senza alcuna garanzia di autenticità; non si ammette il finalismo del romanzo e la verosimiglianza non è sempre rispettata.

Nei romanzi autobiografici, ovvero *Le Calvaire* (1886), *l'Abbé Jules* (1888), *Sébastien Roch* (1890) «Mirbeau essaie d'amener le lecteur à voir tout à travers le prisme déformant de la sensibilité du narrateur ou du personnage centrale et élabore, ce faisant, une espèce d'impressionnisme littéraire»⁴⁷⁷.

Il lettore è proiettato in un universo soggettivo e momentaneo, le immagini sorgono inattese, la mobilità e la discontinuità sono esposte al fine di negare l'esistenza di una realtà univoca. L'atmosfera si fa allucinata, spesso acquisisce una *allure* fantastica, in chiara rottura col Naturalismo di Zola.

Il romanziere non è onnisciente e, come fa osservare Pierre Michel, influenzato dalla lettura di Dostoïevski, Mirbeau delinea una *psychologie des profondeurs*, che preserva il mistero degli esseri, in netto contrasto col

⁴⁷⁴ Pierre Michel: *Octave Mirbeau romancier*, introduzione all'*Œuvre romanesque*, op.cit., p.54.

⁴⁷⁵ Octave Mirbeau è amico di Edmond, del quale apprezza lo stile ed al quale dedica il romanzo *Sébastien Roch*.

⁴⁷⁶ Pierre Michel: *Octave Mirbeau romancier*, introduzione all'*Œuvre romanesque*, op.cit., pp.54-55.

⁴⁷⁷ Ibidem, p.71.

determinismo psicologico di Zola. La vita psichica è resa in tutta la sua complessità, con le proprie fluttuazioni e contraddizioni; la psicologia dei protagonisti non è analizzata, ma mostrata attraverso il loro agire. Il lettore non ha davanti a sé un personaggio integro psicologicamente, omogeneo, emissario fedele delle intenzioni dell'autore, ma un soggetto disperso e discontinuo.

Con *Le Journal d'une femme de chambre*, *Dans le ciel* e *Le jardin des suppliques*, scritti negli anni Novanta, il divario con le convenzioni del romanzo tradizionale si fa ancora più ampio e nello stesso tempo si definisce ancor meglio anche in ambito romanzesco la volontà di abbattere le teorie precostituite ed i dogmi. Mirbeau trasgredisce la logica del romanzo assemblando episodi slegati tra loro, inserisce articoli e *récits* già pubblicati, non rispetta il canone della *bienséance* costellando la narrazione di *Le Jardin des suppliques* di immagini evocanti la mostruosità e la putrefazione.

La narrazione di *Dans le ciel*, romanzo *inachevé*, non obbedisce né alla logica né alla cronologia; ne *Le Jardin* vari toni e vari stili coesistono dando vita a quella che Pierre Michel definisce una *monstruosité littéraire*; ne *Le Journal* lo scrittore evoca la tragicità della condizione umana, attraverso la narrazione di una cameriera, che mette a nudo l'ipocrisia e le ingiustizie della società borghese: *l'imprécauteur* porta avanti anche in ambito romanzesco la propria opera di demistificazione.

Per finire, le sue ultime opere narrative, ovvero *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901), *La 628-E8* (1907) e *Dingo* (1913) infliggono un altro colpo mortale al romanzo ed affermano il diritto ad una libertà totale da parte del romanziere. Mirbeau rifiuta la trama ed ogni *souci* di composizione per meglio dispiegare le ali della propria fantasia.

Il primo è un *collage* di una cinquantina di *contes cruels* pubblicati tra 1887 e 1901, il secondo è la narrazione di un viaggio in auto tra Belgio, Olanda e Germania, il terzo ha come protagonista un cane.

Partecipando ad un rinnovo della forma romanzesca, Octave Mirbeau trasferisce nella scrittura narrativa lo stesso intento che abbiamo scorto nella sua critica d'arte, ovvero quello di superare le opposizioni tra le varie tendenze

ed esprimere i fermenti di un'epoca che costruisce sulla pluralità di indirizzi la propria ricchezza; così scrive a tal proposito Pierre Michel:

La totale subjectivité, la discontinuité logique et chronologique, le refus de l'intrigue et des arrangements à des fins de dramatisation, la priorité accordée aux impressions et aux états de conscience, la place décisive de l'imagination, des obsessions, voire des hallucinations, qui transfigurent la perception des choses, la tendance à faire du récit un substitut de la polémique journalistique et une arme de pamphlétaire au service de ses combats tous azimuts, le mépris de l'hypocrite bienséance des Tartuffes laïcs ou ensoutanés, le peu de cas qu'il fait de la crédibilité romanesque, la prédilection pour tout ce qui heurte les préjugées et le confort moral ou intellectuel de ses lecteurs, la psychologie des profondeurs, le choix de personnages à la fois exceptionnels et emblématiques, le rejet croissant de l'explication appauvrissante, et la volonté affirmée de laisser subsister chez les êtres une part de mystère, autant de traits dont la combinaison, selon des dosages variables, est révélatrice de son souci de dépasser les oppositions stériles, mais dominantes à l'époque dans le champ littéraire, entre un pôle naturaliste et un pôle symboliste⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ Ibidem, p.77.

2.4 Dire la visione

Prima di analizzare in che modo le descrizioni presenti nel romanzo siano influenzate dalle analisi dei quadri impressionisti svolte negli articoli di critica estetica, ribadiamo che l'analogia tra pittura impressionista e letteratura mirbelliana non deve tanto essere ricercata a livello stilistico, ma bensì a livello concettuale.

Nello stesso romanzo *Sébastien Roch*, pubblicato nel 1889 con una dedica Edmond de Goncourt, i procedimenti tipici del cosiddetto stile artista sono più abbondanti che altrove, ma, rispetto ad autori quali Huysmans o Paul Adam, sono utilizzati con una certa moderazione. Anche in *Dans le ciel*, romanzo eslege, ma che rientra nell'alveo del romanzo d'arte, la scrittura non sembra voler rivaleggiare con la pittura quanto alla ricerca degli effetti; il ruolo della pittura nel testo, senza dubbio eminente, consiste anzitutto nel passaggio del discorso sulla pittura da un ambito specifico quale la critica d'arte alla scrittura romanzesca, campo che per la sua *souplesse* costitutiva si presta ad accogliere le riflessioni dell'autore. Il concetto è così esposto da Laurence Brogniez:

Mais là où les Goncourt s'essayaient à concurrencer les peintres par l'exhibition d'une écriture virtuose, Mirbeau se révèle plus avare de ses effets. Ce n'est en effet pas tant au niveau de l'énonciation que de l'énoncé que la peinture occupe le devant de la scène⁴⁷⁹.

Il *tableau* è un centro d'interesse in un romanzo avente come protagonista un pittore e permette l'istaurarsi di un discorso metapittorico, che, a sua volta, richiama analogicamente il metaletterario, e dunque consente una nuova forma di dialogismo tra pittura e letteratura.

La pittura, inoltre, attraversa la narrativa di Octave Mirbeau in quanto orienta la modalità descrittiva: le descrizioni dei paesaggi sembrano meno orientarsi verso la restituzione di un referente esterno che sull'articolazione di un discorso di per sé significante, che, come la pittura moderna, si disancora

⁴⁷⁹ Laurence Brogniez: *Dans le ciel: le «Chef d'œuvre inconnu» d'Octave Mirbeau*, in *Narratologie* n.6, Littérature et représentation artistique, éd. publiée par le centre de narratologie appliquée de l'Université de Nice Sophia Antipolis, l'Harmattan, 2005, p.210.

dal soggetto e dalla *mimésis*, e si configura come il luogo di un'esperienza soggettiva.

Nei suoi romanzi autobiografici, ovvero *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* e *Sébastien Roch*, Octave Mirbeau elabora una poetica che potremmo definire "visiva", sicchè il reale ci appare svuotato di una consistenza ontologica e viene rappresentato in quanto "visione". Il termine rinvia alla sensazione veicolata dagli organi della vista, ma anche ad un'immagine soggettiva e contingente della realtà, strettamente dipendente dal soggetto che la elabora e dall'*hic et nunc* della percezione. Per estensione, visione indica un prolungamento di stati di coscienza e rinvia all'incubo ed all'allucinazione.

Nel secondo capitolo di *Le Calvaire*, il protagonista, Jean Mintié, mentre vive l'esperienza della guerra del 1870 nel reggimento della Loira, contempla la campagna, pervasa da un senso di mistero; il paesaggio si fa visione, quasi allucinazione, prolungamento del suo stato d'animo:

Là-bas, au-dessus de la ligne bleuissante des arbres, je m'attendais à voir tout à coup des casques surgir, étinceler des baïonnettes, s'embraser la gueule tonnante des canons. Un champ de labour, tout rouge sous le soleil, me fit l'effet d'une mare de sang; les haies se déployaient, se rejoignaient, s'entrecroisaient, pareilles à des régiments hérissés d'armes, de drapeaux, évoluant pour le combat. Les pommiers s'effarèrent comme des cavaliers emportés dans une déroute⁴⁸⁰.

L'ambiente esterno è uno spazio vitale nel quale il personaggio riverbera il proprio stato d'animo e, a sua volta, il reale è trascritto in quanto rappresentazione del soggetto, ergo della voce narrante. La descrizione opera una *déréalisation* e getta le basi di una scrittura che scardina l'illusione realista, apre le porte all'immaginario e costruisce un senso che non rinvia alla realtà, ma la sostituisce.

Come il pittore moderno trasmette nella propria tela il proprio mondo inconscio, il personaggio ritaglia e trascrive la propria immagine del reale sotto lo stimolo del proprio subcosciente. Si osservi la descrizione paesaggistica

⁴⁸⁰ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1886, in *Œuvre romanesque*, op.cit., tomo I, p.157.

seguinte il tentativo di stupro di una giovane contadina da parte dell'Abbé Jules, protagonista dell'omonimo romanzo:

Et ce fut le silence, tout autour de lui, et ce fut la nuit, une inquiétante nuit, profonde et sans lune, une nuit qui entraînait dans son âme et qui renvoyait, sur la pâle lumière du ciel occidental, avec le mystère grandissant de ses ténèbres, à elle, les grimaçantes et vengeresses images de ses remords à lui et de ses terreurs⁴⁸¹.

L'angoscia, il rimorso e le paure del prete si materializzano nell'oscurità del paesaggio notturno, sfondo in cui si proiettano i suoi fantasmi. Il concatenarsi del periodo è retto dalla progressione del tema della notte, che prolunga ed amplifica le sensazioni dolorose.

Il visivo ha un ruolo pregnante in una scrittura narrativa che ricerca l'immediatezza e l'eloquenza della pittura e che attraverso il linguaggio fa sorgere immagini e comunica impressioni.

Più volte Octave Mirbeau sottolinea la superiorità della pittura sulla letteratura, tanto nei suoi scritti quanto nella sua corrispondenza; al pittore Félicien Rops scrive nel 1885:

Vous vous plaignez de la peinture; et vous enviez la littérature. Oh! Que vous avez tort! La littérature est bien pauvre d'expression: elle n'est bonne que pour rédiger les codes, et les projets d'huissier. Hormis cela, à quoi sert-elle? C'est l'art court par excellence, l'art incomplet, l'art châtré. [...] Non, croyez-moi, mon cher Rops, vous êtes un grand artiste, et vous possédez l'art qui peut le mieux exprimer ce que vous sentez de rare et de beau⁴⁸².

E in un articolo su Eugène Delacroix leggiamo:

D'ailleurs, la peinture, moins accessible à l'esprit de l'homme que la poésie, parce qu'elle est moins explicative et plus suggestive, dispose de moyens plus puissants dans l'expression

⁴⁸¹ Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*, Paris, Ollendorff, 1888, in *Œuvre romanesque*, op.cit., tomo I, p.373.

⁴⁸² Octave Mirbeau: *Lettre à Félicien Rops*, 16 octobre 1885, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, pp.441-442

d'un sentiment ou d'une sensation. Elle pénètre plus avant au cœur de l'humanité, dont elle évoque l'âme, en même temps qu'elle en rétablit la formule matérielle. Il faut au peintre, qui ne peut se servir du vague des mots et de la musique des phrases, une précision plus impitoyable, et une généralisation plus large qu'au poète. C'est pourquoi, à effet égal, un grand peintre sera plus grand qu'un grand poète⁴⁸³.

Tale ribadita superiorità del pittorico sul letterario fa sì che il principio classicista dell'*ut pictura poesis*, che sanciva il predominio del dicibile sul visibile e garantiva la leggibilità del quadro, fondandola sulla preminenza del *sujet*, sia del tutto sorpassato a vantaggio di un'immediatezza comunicativa che la scrittura ricerca ispirandosi all'arte visiva. Siamo lontani dal *foisonnement* romantico delle arti: l'epoca moderna, che conosce la filosofia idealista di Hegel, fa propria l'idea di un'autonomia delle arti e di delimitazione dei territori; non si tratta più di un'infeudazione della pittura alla letteratura, ma del riconoscimento di due alterità.

Ora, partendo da una specificità del linguaggio pittorico, dotato di modalità proprie e di un'economia interna, lo scrittore tenta di appropriarsi dello sguardo e del gesto del pittore e mira alla simultaneità della pittura.

Il potere dell'immagine consiste infatti nel fornire su una superficie piana ciò che il linguaggio rende attraverso una concatenazione lessicale e sintattica. Lessing, infatti, nel suo *Laocoon* differenzia pittura e poesia in relazione al loro rapporto col tempo: mentre la pittura rappresenta un momento unico, la poesia traduce la continuità temporale dell'azione. Dunque, da un lato abbiamo la linearità del linguaggio e della lettura, dall'altro l'istantaneità della percezione: ciò che lo sguardo percepisce simultaneamente nello spazio, il linguaggio lo scandisce successivamente nel tempo.

Le descrizioni presenti nei romanzi autobiografici ricercano l'effetto "pittorico" e sono pertanto attente agli aspetti plastici del paesaggio. Volendo far propria l'immediatezza della sensazione veicolata dall'immagine, la scrittura non maschera l'intento di superare i limiti del linguaggio onde advenire ad una trascrizione immediata della percezione. Sempre ne *Le*

⁴⁸³ Octave Mirbeau: *Eugène Delacroix*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.126.

Calvaire, Mintié contempla una distesa pianeggiante, che gli suggerisce l'immagine dell'immensità del mare, immagina, questa, che si fa *embrayeur* di trasfigurazione:

On installa la compagnie dans une ferme et je fus posté en sentinelle, tout près de la route, à l'entrée d'un boqueteau, d'où je découvrais la plaine, immense et rase comme une mer. De-ci, de-là, des petits bois émergeaient de l'océan de terre, semblables à des îles; des clochers de village, des fermes, estompés par la brume, prenaient l'aspect de voiles lointaines⁴⁸⁴.

La metamorfosi che Mintié imprime al reale fa del linguaggio non un *outil* di trascrizione del mondo, ma un testimone della mutevolezza e dell'inconsistenza del mondo stesso. L'autore rende la percezione della voce narrante tanto più spontanea poiché essa si integra nella diegesi ed acquisisce una funzione narrativa: la guerra è evocata attraverso l'esperienza di chi la vive e, di conseguenza, la proietta nella propria visione. Osservare il paesaggio circostante da sentinella implica un orientarsi dello sguardo verso la pianura nella sua globalità; dall'associazione metaforica con la distesa talattica si passa alla comparsa di altri elementi immediatamente trasfigurati mediante delle espressioni modalizzatrici (*semblables à; prenaient l'aspect de*). La voce narrante, ovvero Mintié soldato, proietta nel paesaggio il proprio stato d'animo e sollecita la metamorfosi del reale percepito, il quale è soggetto alla *surnaturalisation* che gli imprime una coscienza impaurita.

Come la pittura, la scrittura si serve della suggestione così accade che le immagini, che irrompono inattese, suggeriscono stati d'animo, o meglio, come osservato sopra, stabiliscano un'intensa corrispondenza tra personaggio e paesaggio. Possiamo di conseguenza affermare, come lo spiega Lucien a Georges in *Dans le ciel*, che il paesaggio equivale ad uno stato d'animo:

Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir... Et la preuve c'est que,

⁴⁸⁴ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.161.

si tu peins le même paysage, un jour de gaité, et un jour de tristesse, il ne se ressemble pas du tout⁴⁸⁵.

D'altro canto, la pratica dei commentari critici all'opera di pittori quali Claude Monet, Puvis de Chavannes, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh sembra ispirare una poetica che privilegia la visione soggettiva e la suggestione e che alla fedele trascrizione della realtà preferisce la trasposizione della stessa secondo il proprio *tempérament* ed il proprio *rêve*.

Fustigatore del Naturalismo tanto in pittura quanto in letteratura, il romanziere non vuole fornirci un'immagine minuziosa della realtà, ma un'immagine "vera"⁴⁸⁶, in cui il narratore/autore proietta il proprio essere, ad immagine dell'artista «qui interprète la nature et la vie avec une pensée d'au-delà, qui les embellit de ses rêves, et donne aux êtres et aux choses les sonorités et les formes qui ne sont, en réalité, que des souvenirs d'idéal, des imaginations de voyant»⁴⁸⁷.

Un'altra forma di dialogismo si instaura tra letteratura e pittura: attraverso l'esperienza della critica d'arte, molti scrittori fanno subire al linguaggio una certa trasformazione dettata dall'osservazione della pittura. Come fa notare Françoise Lucbert, la trasposizione del pittorico al testuale induce una *peintrification*, termine preso in prestito a Adrien Remacle, che lo utilizza in relazione allo stile dei Goncourt. Laddove esso è connotato negativamente nell'articolo di Remacle⁴⁸⁸, poiché indica la contaminazione della sostanza scritta ad opera della sostanza pittorica, procedimento che conferirebbe una certa impurità alla lingua francese, la Lucbert intende la *peintrification* del linguaggio come un effetto del prolungamento delle sensazioni visive stimulate dal quadro. Questo scrive a proposito della critica d'arte praticata dai poeti simbolisti:

⁴⁸⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.83.

⁴⁸⁶ Nei suoi studi Pierre Michel ribadisce più volte la ricerca del vero, e non del verisimile, da parte di Octave Mirbeau.

⁴⁸⁷ Octave Mirbeau: *Bastien Lepage*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.93.

⁴⁸⁸ Adrien Remacle: *Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet*, in *La Revue indépendante*, tomo I, numéro 2, juin 1884.

Les écrivains apportent à leur langage quelque chose de l'expérience visuelle de la peinture: ils mettent en œuvre un style *imagé, coloré*, dans le but de suggérer des images et de susciter des impressions colorées. [...]

Ce faisant, le poète enrichit sa prose d'aspects empruntés à la peinture: il peintrifie la langue en lui conférant une dimension visuelle⁴⁸⁹.

Tali caratteristiche sono tangibili tanto negli scritti d'arte quanto nelle descrizioni presenti nei romanzi. Nel commento alle tele di Monet che ritraggono Bordighera è il colore a strutturare lo spazio:

C'est Bordighera, qu'on aperçoit entre les troncs serpentants de pins étranges, et par delà la ville, tassée sous le soleil, et toute rose, la mer bleue qui monte, d'un bleu chaud, écrasé de lumière... Ce sont des coteaux, en plein soleil, couverts d'oliviers, d'un gris délicieux, et de pins d'un bleu qui va se décolorant dans l'air surchauffé, pulvérulent⁴⁹⁰.

Il critico fissa nella descrizione le sensazioni di colore veicolate dai dipinti: alla nominazione del borgo, introdotta da una frase *clivée*, segue la riduzione di Bordighera stessa ad un mosaico di sensazioni visive che sembrano restituire materialmente l'impressione ricevuta. Il colore, a sua volta, agisce sulla sensibilità del lettore, al quale comunica in forma immediata l'emozione; pertanto, la cosiddetta *peintrification* del linguaggio si fa un espediente atto a trascrivere la risposta emotiva dell'autore dinnanzi ad un quadro e compensa l'incompletezza delle parole, «des signes morts qu'en vain on violente pour leur faire crier la vie»⁴⁹¹.

Una similare resa delle sensazioni di colore percepite dal personaggio si riscontra nelle pagine di *Le Calvaire*, quando Mintié, da poco giunto nel villaggio bretone di Le Ploc'h, contempla il paesaggio marino:

⁴⁸⁹ Françoise Lucbert: *Entre le voir et le dire: la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp.234-235.

⁴⁹⁰ Octave Mirbeau: *L'Exposition internationale de la rue de Sèze (I)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.331.

⁴⁹¹ *Interview d'Octave Mirbeau par Paul Gsell*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.426.

Les nuages s'émiettent, plus blancs; le soleil tombe en pluie brillante sur la mer, dont le vert changeant s'adoucit, se dore par places, par places s'opalise, et, près du rivage, au-dessus de la ligne bouillonnante, se nuance de tous les tons du rose et du blanc⁴⁹².

Nella descrizione sopra citata, a focalizzazione interna, il personaggio coglie il paesaggio non in quanto entità stabile, ma nella sua consistenza rarefatta e vaporosa, dove i colori interagiscono. Per analogia con un paesaggio pittorico i colori sono passibili di variazioni d'intensità, di sovrapposizione, di *mélange*. A strutturare la descrizione è la logica della sensazione, che sgretola le nuvole, fluidifica la luce al punto da renderla *pluie brillante*, conferisce iridescenza alla superficie del mare. Il passaggio dal verde, al rosa, al bianco del mare è reso possibile da un *cheminement* della sensazione, la quale opera una *peintrification* non del solo linguaggio, ma in parallelo del paesaggio, che quasi acquisisce una consistenza pittorica. Nel quadro, infatti, la materialità del colore, a seconda che esso sia più o meno fluido o pastoso, a seconda del tempo impiegato per asciugare e a seconda dell'ampiezza delle pennellate, trasmette delle sensazioni tra il tattile e il visivo, sensazioni di liquescienza, di fluidità, di indurimento, di superficie liscia o ruvida. La descrizione vuole far propria tale alternanza di levigatezza e ruvidità della superficie e pertanto si sofferma su alcune prerogative dell'immagine che richiamano la materialità del colore: l'effetto di sbriciolamento delle nuvole (*les nuages s'émiettent*), rinvia alla ruvidità della superficie, mentre l'irrompere della luce sotto forma di *pluie brillante* suggerisce l'immagine di una *touche* fluida; il *vert changeant* del mare sembra alludere al procedimento della trascinatura, consistente nel movimento di un pennello di setole carico di colore attraverso una superficie asciutta e ruvida : quando è trascinato, il colore fresco fa presa solo sulle parti in rilievo della superficie asciutta, permettendo ai colori sottostanti di trasparire e creando un effetto vibrante; la fusione di colori permette la modulazione della tonalità di verde, ora dorato, ora opaco (*se dore par places, par places*

⁴⁹² Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.260.

s'opalise); l'acquisizione, sempre da parte della superficie marina, di tinte rosa e bianche sollecita l'idea dell'impiego di una *touche* decisa, mediante un pennello più largo, che sovrappone al verde di fondo il colore rosa e bianco, che poi stempera per ottenere varie gradazioni di colore, fino a rendere *tous les tons du rose et du blanc*.

Lo stile si fa *imagé, coloré* in quanto emanazione di una sensibilità e di una soggettività che a sua volta vuole agire sui sensi dello spettatore/lettore; non più attributo di un soggetto, ma strumento di significazione, il colore supplisce il linguaggio, incapace di esprimere la sensazione, per sua natura ineffabile. All'incompletezza della parola, che indietreggia dinnanzi all'indicibile, Octave Mirbeau contrappone l'eloquenza del colore, veicolo immediato di emozione, tanto da esser da lui definito «la vérité directe»⁴⁹³.

⁴⁹³ *Interview d'Octave Mirbeau par Paul Gsell*, loc.cit., p.426.

2.5 “Le peindre qu’on ne voit pas”

L’audacia dell’Impressionismo consistette nello svincolare l’immagine dalla rappresentazione mimetica della realtà, fattore che in passato assicurava la narrativizzazione del quadro. Come osserva Bernard Vouilloux in *La peinture dans le texte*⁴⁹⁴, con la scomparsa del *sujet* cessano le condizioni perché l’immagine dipinta possa essere verbalizzata:

Coupée du sujet et donc de l’iconographie, et avec eux du substrat humaniste sur lequel reposait la théorie de la *mimèsis* comme imitation, la peinture se serait du même coup retranchée de tout ce qui en elle se prédisposait au langage⁴⁹⁵.

Di conseguenza, nel XIX secolo, la descrizione del *tableau* non si confronta con una rappresentazione di un referente extra-pittorico, non è più la trasposizione verbale di una pittura “rappresentativa”:

Problématique, elle deviendrait le lieu d’une expérience, d’une aventure risquée dans un visible qui se dérobe et la recourbe sur elle-même⁴⁹⁶.

Dopo avere analizzato alcuni *extraits* dei *Combats esthétiques* di Octave Mirbeau nella prima parte di questo lavoro, e osservato come la descrizione dei quadri impressionisti condotta dall’autore non restituisca l’immagine di un referente fisso, ma bensì fluttuante, più volte denotato come *indicible* o *impalpabile*, ci concentriamo adesso sulle descrizioni contenute nei romanzi autobiografici, in cui ritroviamo il tentativo di verbalizzare un *visible qui se dérobe*.

L’indeterminatezza e l’evanescenza del paesaggio, motivo prettamente impressionista, caratterizza numerose descrizioni mirbelliane, che sembrano

⁴⁹⁴ Bernard Vouilloux: *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS éditions, 1994.

⁴⁹⁵ Ibidem, p.89.

⁴⁹⁶ Ibidem, p.91.

alle prese con un visibile che sfugge, con un paesaggio immerso in un'atmosfera vaporosa, le cui forme si dissolvono.

Si osservi a tal proposito un passaggio di *Le Calvaire*:

Par-delà la jetée, l'œil devine des espaces incertains, des plages roses, des criques argentées, des falaises d'un bleu doux, poudrées d'embrun, si légères qu'elles semblent des vapeurs, et la mer toujours. Et toujours le ciel, qui se confondent, là-bas, dans un mystérieux et poignant évanouissement des choses⁴⁹⁷.

La priorità è data all'effetto pittorico e nello stesso tempo è sottolineata la rarefazione dell'immagine. La progressione dello sguardo struttura la descrizione, che procede dalla *mise en relief* dei colori (rosa, argento, blu) alla notazione della vaporizzazione dei referenti. L'*estompage* dei contorni annuncia la scomparsa del visibile: è il *peindre qu'on ne voit pas* osservato da Marcel Proust, una *défaillance* visiva che accresce il piacere della sensazione. La percezione rinvia a sé stessa e neutralizza ogni opposizione tra soggetto ed oggetto; il *peindre qu'on ne voit pas* si fa *jouissance*:

Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. À cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas, puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau⁴⁹⁸.

Ugualmente, in *Sébastien Roch* riscontriamo questo effetto di evaporazione della materia e l'emergenza del colore, ridotto a *tâches* mediante la sostantivazione dell'aggettivo, procedimento caro allo stile artista. Citiamo il passo in cui Sébastien, l'omonimo protagonista, dal finestrino del treno che lo conduce in collegio, osserva il paesaggio:

⁴⁹⁷ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.259.

⁴⁹⁸ Marcel Proust: *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, NRF, 1952, p.282.

La nuit était charmante; des blancheurs y flottaient, au ras de la terre, doucement remuées; sur les masses d'ombre, des reflets de peluches argentées se posaient; et les champs prenaient des aspects de lacs endormis, de forêts noyées, de jardins dont les fleurs se vaporisent; les coteaux s'érigeaient en villes confuses, infinies, hérissées de tours, de clochetons, de flèches, en villes barbares, en villes magiques, reculées jusqu'aux confins de l'espace et du rêve, par la métamorphose incessante des brumes⁴⁹⁹.

La descrizione non fissa alcun elemento; al contrario, ogni referente è suggerito come lontano; come nella pittura impressionista, gli oggetti si riducono a vibrazioni luminose. Non si tratta di fissare un'immagine immobile della realtà, ma di rendere una visione fuggitiva, momentanea. Le stesse sensazioni sembrano volatilizzarsi, e la visione perde ogni appiglio sulla realtà. Il *glissement* verso l'immaginario è reso possibile dalla *métamorphose incessante des brumes*, che avvolgono l'intero paesaggio in un'atmosfera evanescente.

Quel che rileva René Huyghe⁵⁰⁰ della pittura impressionista, ossia il suo rigettare la nozione di materia concepita in termini di peso, forma e densità, si può ben applicare ad alcune descrizioni paesaggistiche del nostro autore, le quali ritraggono un mondo fluido e vibrante, privo di peso e consistenza. Si osservi tale descrizione contenuta nel terzo capitolo de *L'Abbé Jules*:

De l'endroit où il était placé, par une échappée entre les peupliers de la vallée, il aperçut un coin de la ville, des maisons grim pant les unes sur les autres, un fouillis d'ombres bleues et de taches claires, barré de fumées rousses, enveloppé de la brume légère du soir qui commençait⁵⁰¹.

Le case perdono la loro consistenza materiale per ridursi a *un fouillis d'ombres bleues et de taches claires*; il paesaggio è percepito sotto il segno del

⁴⁹⁹ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.575.

⁵⁰⁰ Vedi *La relève du réel*, op.cit.

⁵⁰¹ Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*, op.cit., p.421.

fumo e della foschia. Sempre nelle pagine de *L'Abbé Jules* troviamo una descrizione che ritrae le sottili variazioni atmosferiche e degli oggetti indistinti:

Le bois se fonçait par masses d'un bleu et d'un rouge sombres, ça et là trouées de brillantes lumières orangées. Ce n'était pas encore la nuit; mais, déjà, sous le ciel crépusculaire, les verdure se décoloraient, les choses prenaient des aspects indécis, aux contours fuyants, dans l'air plus dense. Un mystère noyait la prairie dont le vert argenté se confondait avec la brume pulvérulente; et sur le fond d'or pâlisant des murailles, les arbres du jardin tordaient leurs silhouettes tourmentées, plus dures⁵⁰².

Il reale è percepito come masse oscure intervallate da luci color arancio: l'approssimarsi della notte è tangibile attraverso la decolorazione degli elementi vegetali; i contorni si dissolvono e gli oggetti sembrano assumere la consistenza di polvere colorata. L'*assombrissement* della visione rende un'atmosfera misteriosa, in cui i colori emergono per poi perdersi nella foschia.

A volte ci troviamo dinnanzi alle sole vibrazioni colorate, senza l'immagine del mondo che esse evocano:

Des nuages d'une incandescence d'argent vagueaient obliquement à travers l'azur lavé de rose par endroits, et par endroits glacé d'un verdissement pâle de cristal... Ils montaient au-dessus du bois, s'amoncelaient, s'épandaient, se dispersaient à travers le firmamental infini⁵⁰³.

Lo stesso colore si disperde sotto l'egida di un'entropia che volatilizza la materia; dall'interazione di colori (argento, azzurro, rosa, verde) si passa al loro assorbimento nel firmamento.

Pluie, vapeurs, vitesse, il titolo di una tela del pittore inglese Turner ben si addice alle descrizioni che stiamo esaminando. Nell'immaginario di Mirbeau, come accade nei quadri dei pittori impressionisti, la materia solida si fluidifica e si converte in acqua, vapori, foschia. Così accade che il linguaggio non evochi più alcun referente solido ed immobile; citiamo una descrizione

⁵⁰² Ibidem, p.486.

⁵⁰³ Ibidem, p.497.

contenuta nel dodicesimo capitolo de *Le Calvaire*, quando Jean Mintié, disgustato dalla condotta della compagna Juliette, intraprende una disperata corsa senza meta, fino a ritrovarsi dinnanzi all'Arco di Trionfo:

Le jour commençait de baisser... Au-dessus des coteaux de Saint-Cloud qui se violaçaient, le ciel s'empourprait glorieusement, et de petits nuages roses erraient dans l'espace d'un bleu très pâle... Le bois se tassait, plus sombre: une poussière fine, rouge des reflets du soleil mourant, s'élevait de l'avenue, noire de voitures⁵⁰⁴...

Il tramonto è descritto come fluttuazione di colori; l'oscurarsi del paesaggio è percepito attraverso l'iscurirsi del bosco, ridotto ad una macchia più scura; le uniche realtà concrete evocate, ovvero il cielo, le nuvole, il bosco, come nelle tele impressioniste, sono schizzate in quanto condensazioni di luce.

Tutto ciò che potrebbe suggerire l'immagine di un contorno o di una forma scompare dalle descrizioni. In un passo di *Sébastien Roch* in cui il giovane protagonista avanza in uno spazio verde situato a destra del collegio alla ricerca della visione del mare, lo spazio al suo cospetto si riduce ad un'atmosfera vaporosa ed indistinta:

Il ne voyait plus rien, plus rien que l'espace, qui, lui-même, se brouillait, s'ennuageait, se transformait en blancheurs flottantes⁵⁰⁵.

Come nelle tele della maturità artistica di Monet, la materia è stata assorbita e sostituita da vibrazioni luminose.

Le peindre qu'on ne voit pas è allora un procedimento descrittivo ispirato dalla familiarità del nostro autore con le tele impressioniste; l'estetica del fluido si rifletterebbe nelle sue descrizioni, che, pur partendo dal reale, rompono l'unità delle cose dissolvendo i contorni e frammentando la materia.

Del soggetto rimangono solo le variazioni di colore, le tonalità create dai giochi di luce. Come nei quadri impressionisti, «il n'y a plus que l'image d'un

⁵⁰⁴ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.298.

⁵⁰⁵ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.590.

monde privé de poids et de consistance, vibrant dans une lumière intense et éblouissante»⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Ruth Moser: *L'impressionnisme français: peinture, littérature, musique*, op.cit., p.74.

2.6 La luce e il movimento nelle descrizioni

Nelle descrizioni paesaggistiche il romanziere adotta una grande scoperta degli impressionisti, ovvero la luce, la cui fluidità è sottolineata dall'associazione metaforica con la pioggia:

[...] le soleil tombe en pluie brillante sur la mer⁵⁰⁷ [...]

Le soleil gouttelait d'entre les feuilles, sur leurs vêtements et sur les herbes de l'allée⁵⁰⁸.

Come la pioggia, la luce scorre, cade a gocce; la consistenza liquida attribuitale per *glissement* metaforico le consente di fluidificare gli elementi che abbraccia; si osservi tale descrizione ne *L'Abbé Jules*:

Parallèlement à la vallée, et l'enserrant comme les clôtures d'un cirque immense, les coteaux montent, avec des villages sur leur flanc; [...]. Et sur tout cela, l'exquise lumière hivernale qui poudre les arbres de laque agonisée, tous les tons fins, tous les gris vaporisés qui donnent aux masses opaques des fluidités d'onde et des transparences de ciel⁵⁰⁹.

La luce abbraccia gli elementi del paesaggio e sembra dissolverli in un movimento unico; le variazioni di luminosità modificano il colore degli oggetti, operando in tal modo una *déréalisation* che esalta la sensazione soggettiva:

L'horizon s'égayé de petites fermes roses, de petits villages qu'on aperçoit, de-ci, de-là, à travers des verdure presque noires⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.260.

⁵⁰⁸ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.547.

⁵⁰⁹ Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*, op.cit., p.438.

⁵¹⁰ Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.121.

L'elemento luminoso vivifica il paesaggio ed è espressione di vita; l'ambiente esterno, così come lo percepisce Jean in questo passaggio, non può che richiamare la «lumière harmonique»⁵¹¹ dipinta da Monet:

[...] je me mis à regarder le soleil qui caressait les arbres, qui jouait sur les tuiles des toits, dorait les herbes, illuminait les rivières, et je me mis à écouter toutes les palpitations de vie dont les êtres sont gonflés et qui font battre la terre comme un corps de chair⁵¹².

Come nelle tele impressioniste, il paesaggio, bagnato dalla luce, palpita:

Le matin, vêtu d'azur limpide, souriait dans les arbres réveillés; et des vapeurs parfumées montaient de la terre, toute frissonnante sous les baisers du jeune soleil⁵¹³.

Investita di una funzione pittorica, la luce crea i colori:

Sous le soleil qui la frappait d'aplomb, la route était blanche, d'un blanc de crème, et les arbres, dont l'été décolorait les verdure empoussiérées, dentelaient, sur les bords, de courtes ombres bleues, criblées de gouttes de lumière⁵¹⁴.

Ora, proiettata dalla luna, quasi assorbe i colori e crea un'atmosfera plumbea:

Lorsqu'il se dirigea vers l'allée, la lune, en effet, resplendissait dans un ciel très pur, très pâle, d'une pâleur froide et lactée. De grandes ombres bleues, transversales, balayaient la route, toute blanche; et les arbres, violents sur la lumière, conservaient des couleurs vertes, d'un vert seulement assombri et criblé de paillettes argentées⁵¹⁵.

⁵¹¹ Octave Mirbeau: *L'Exposition Monet-Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.377.

⁵¹² Ibidem, p.140.

⁵¹³ Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*, op.cit., p.416.

⁵¹⁴ Ibidem, p.450.

⁵¹⁵ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.746.

Richiamando le tele di Camille Pissarro, il paesaggio è ora dipinto come «l'enveloppement des formes dans la lumière»⁵¹⁶ e veicola un'idea di quiete:

Il faisait grand jour encore, mais une lumière plus fine, plus décolorée, plus éteinte s'épandait sur la terre. Derrière le bois, léger, poudré de cendre verte, le soleil descendait; et le ciel était sans un nuage, calme comme une mer d'été, d'une pâleur charmante qui s'avivait de rose au couchant⁵¹⁷.

Come gli esponenti dell'Impressionismo, Mirbeau fa notare che «chaque heure du jour a son caractère spécial, son drame de lumière différent»⁵¹⁸; al tramonto, la luce esacerba i colori e crea un'atmosfera fiabesca:

Un soir, nous revenions par le soleil couchant, le ciel était splendide, illuminé, embrasé, incendié de lumières rouges, braisillantes, mêlées à des traînées de soufre et de vert pâle, d'un surprenant éclat. Sous le ciel, les coteaux, les champs se tassaient, noyés de tons délicieusement imprévus et féeriques, de vapeurs colorées et mouvantes⁵¹⁹.

Più volte Mirbeau impiega nelle descrizioni il verbo *se tasser* riferendosi alla vegetazione: mirando all'effetto di un *tableau* impressionista, gli elementi vegetali assumono la consistenza di vapore un po' più denso, di condensazione luminosa, ed evocano una certa agglomerazione di colore nella superficie pittorica.

Concepita, alla maniera degli impressionisti, come elemento fluido, la luce può fondersi con altri elementi, come ad esempio il vapore delle nuvole; Sébastien prova «une extase auguste d'amour qui gonflait son être tout entier»⁵²⁰ dinnanzi a tale paesaggio "euforico":

⁵¹⁶ Octave Mirbeau: *Camille Pissarro*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.413.

⁵¹⁷ Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*, op.cit., p. 484.

⁵¹⁸ Octave Mirbeau: *L'Exposition Monet - Rodin*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.377.

⁵¹⁹ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.740.

⁵²⁰ Ibidem, p.600.

Dans le ciel, d'une douceur charmante, s'épandait une lueur fine, contenue, qui s'imprégnait au translucide tissu des nuages, tramés d'or laiteux et lavés de nacres légères. Et sous cette lumière tiède, infiniment diffuse, infiniment pénétrante, qui mettait des abîmes célestes jusque sur le tronc des arbres et la cassure des pierres, sous ces effleurantes caresses qui laissaient des mondes reflétés jusque sur la fragile ellipsoïde des herbes, toutes les formes et toutes les couleurs chantaient⁵²¹.

Ora, come nella serie *Tamise* di Monet, la luce si incontra con l'acqua:

[...] le soleil incline vers la mer son globe de cuivre qui trace, sur l'étendue immense, une route de lumière clapoteuse et sanglante⁵²².

Accade pure che gli elementi si transmutino l'uno nell'altro; così, al tramonto, la luce si fa vapore:

[...] le soleil, disparu, ne laissait de ses flammes de soufre et de pourpre que de toutes petites nuées mauves, moirées d'or, se fondant une à une en l'immense espace qui s'étoilait⁵²³.

Il ruolo della luce nelle descrizioni è quello di far sorgere un paesaggio che nello spazio/tempo si rivela nella consistenza fluida di una materia ridotta a pura energia.

Come lo teorizzerà Henri Bergson, la visione non è un relazionarsi con un universo stabile, permanente, ma un fluire di sensazioni e di stati di coscienza. Per l'autore di *La pensée et le mouvant*, un movimento continuo caratterizza tanto il mondo sensibile quanto la coscienza umana. Il cambiamento è continuo ed indivisibile e la percezione si modifica istante per istante; non esiste alcun supporto al movimento, cioè non esiste un oggetto che muta: «le mouvement n'implique pas un mobile»⁵²⁴, esso è di per sé sostanza; questo pronuncia Bergson in una conferenza tenuta ad Oxford nel 1911:

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² Octave Mirbeau: *Le Calvaire*, op.cit., p.262.

⁵²³ Octave Mirbeau: *Sébastien Roch*, op.cit., p.644.

⁵²⁴ Henri Bergson: *La perception du changement*, conférence faite à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911, in *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, Paris, PUF, 1970, p.1382.

Ainsi, qu'il s'agisse du dedans ou du dehors, de nous ou des choses, la réalité est la mobilité même. C'est ce que j'exprimais en disant qu'il y a du changement, mais qu'il n'y a pas de choses qui changent⁵²⁵.

Le descrizioni mirbelliane fanno della luce un vettore privilegiato per esprimere le fluttuazioni della durata evocando delle immagini soggettive e mobili del mondo, percepito da un soggetto la cui vita interiore è un continuo succedersi di stati. La fluidità caratterizza tanto il mondo sensibile quanto la psiche umana; a un oggetto inafferrabile corrisponde un soggetto discontinuo, attraversato da pulsioni ed abitato da forze oscure: a dimostrazione di ciò, molte descrizioni sfociano nel fantasma o nell'allucinazione.

⁵²⁵ Ibidem, p.1385.

CAPITOLO III

La fluidità nella rappresentazione del mondo: Dans le ciel, verso l' "évanouissement" del romanzo

3.1 La trasposizione romanzesca della tragedia dell'artista

Traduzione della propria emozione dinnanzi ad una tela, la critica d'arte è per Mirbeau fonte di ispirazione e prolungamento della sua attività narrativa. Tra critica estetica e narrazione romanzesca si stabilisce un va e vieni, dove la seconda attinge alla prima materiale e forme, poiché le descrizioni dei *tableaux* influenzano le modalità delle descrizioni all'interno dei romanzi e molte pagine della critica d'arte ricompaiono nei romanzi.

Il tema del dramma della creazione, con il conseguente *échec* dell'artista, che percorre la sua critica estetica è trasposto in forma romanzesca nel romanzo *Dans le ciel*, pubblicato en feuilleton ne *L'Écho de Paris* tra 1892 e 1893⁵²⁶.

Trattasi di un *récit en abyme*, dove più narratori e più temporalità coesistono. Precisamente, il soggetto narrante si "decentra" e si frammenta in tre narratori: un anonimo parigino, narratore eterodiegetico; Georges, narratore omodiegetico; Lucien, narratore intradiegetico.

Come precedentemente affermato, Mirbeau rifiuta un modello prestabilito di romanzo, espressione di una finalità e di un ordine che governerebbero il nostro universo, ragion per cui più che affrontare la lettura di capitoli o paragrafi ci troviamo dinnanzi a :

⁵²⁶ Solo nel 1989 il romanzo è stato pubblicato in volume. I 28 capitoli del romanzo corrispondono alle 28 *chroniques* pubblicate ne *L'Écho de Paris* tra il 20 settembre 1892 e il 2 maggio 1893.

[...] une succession d'«impressions», où le souvenirs télescopent les sensations présentes de celui qui tient la plume crissant sur le papier, et où les cauchemars et obsessions d'esprits maladifs, comme dans les contes fantastiques ou dans les romans de Dostoïevski, transfigurent continuellement la vision qui nous est donnée de ce qu'il est convenu, dans un roman, d'appeler «le réel»⁵²⁷.

Opera *charnière* scritta in una fase di *bouillonnement* artistico, quegli anni Novanta in cui Mirbeau non coglie le varie espressioni artistiche in opposizione, ma in fusione ardente, *Dans le ciel*, come lo enuncia Françoise Quérue!l, si pone tra tradizione e modernità:

Chronique? roman? nouvelle? *Dans le ciel*, œuvre incertaine au sein de la production mirbellienne, offre la particularité et l'intérêt de se nourrir d'une tradition romanesque qui s'est affermie tout au long du XIX^{ème} siècle et de montrer des signes évidents de modernité, confirmés dans les derniers romans: *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901), *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913)⁵²⁸.

Creazione liminare, questo romanzo frammentario prepara le sperimentazioni più ardite ed annuncia il *questionnement* romanzesco del secolo XX. Ne è cosciente Mirbeau stesso quando scrive a Claude Monet nel 1891 di essere “disgustato” dalla forma romanzesca:

[...] je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité du roman, 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 moyens⁵²⁹.

Nella stessa lettera lo scrittore parla della propria volontà di voler realizzare «une série de livres d'idées pures et de sensations, sans le cadre du roman»⁵³⁰.

⁵²⁷ Pierre Michel: introduzione a *Dans le ciel*, in *Œuvre romanesque*, op.cit., tomo II, p.14.

⁵²⁸ Françoise Quérue!l: *Dans le ciel: tradition et modernité*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997 p.181.

⁵²⁹ Octave Mirbeau: *Lettre à Claude Monet*, début septembre 1891, in *Correspondance générale*, op.cit, tomo II, pp. 446-447.

⁵³⁰ Ibidem, p.447.

Il primo passo verso questo cammino di *affranchissement* dal romanzo è costituito da *Dans le ciel*, laddove l'autore fissa delle impressioni su carta, così come Georges, che all'anonimo amico dichiara:

J'ai... c'est-à-dire... autrefois j'ai travaillé... j'ai noté mes impressions... toutes les pensées qui me trottaient par la tête...⁵³¹

La tragedia di Lucien, pittore che passa dall'impressionismo al divisionismo ed infine al simbolismo, e che, nell'impossibilità di realizzare la tela sognata giunge al suicidio, compendia la drammatica condizione dell'artista: essere dotato del potere di vedere oltre l'apparenza delle cose, ma incapace di raggiungere quell'infinito del quale sente il richiamo.

D'altro canto, il dramma di Lucien è conosciuto da Georges, al quale lo accomuna la stessa sensibilità e la stessa ricerca, come lo scrittore confessa al pittore:

Je lui dis tout ce qui me torturait... les ténèbres où s'enfonçait ma raison, mes désirs de lumières et les désespoirs où j'étais de ne les connaître jamais, jamais...⁵³²

Un'amara e terrificante presa di coscienza è condivisa dall'autore del romanzo, da Lucien, pittore in preda al tormento della creazione, e da Georges, scrittore mancato che quasi non accetta la triste consapevolezza, tanto da non volerla dichiarare come certa e da ricorrere all'interrogazione retorica:

Est-ce que l'art, c'était vraiment cette torture, cet enfer?⁵³³

Nei primi anni Novanta, mentre vive una profonda crisi coniugale, Octave Mirbeau è afflitto dall'incapacità di scrivere: *Dans le ciel* costituisce uno

⁵³¹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.27.

⁵³² Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.75.

⁵³³ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit, pp.81-82.

strumento che fa da *relais* alle proprie idee estetiche e che drammatizza le angosce che l'autore sperimenta sulla propria pelle.

Alla prima lettura dell'Œuvre de Zola, Octave Mirbeau ne è soddisfatto, proprio perché vi vede rappresentato un martirio a lui assai familiare:

Pour moi, je vous l'avoue naïvement, j'ai été remué, au point que, bien des fois, j'ai pleuré devant ce malheureux Claude Lantier, en qui vous avez synthétisé le plus épouvantable martyre qui soit, le martyre de l'impuissance. Génie à part, j'ai retrouvé en cette douloureuse figure beaucoup de mes propres tristesses, toute l'inanité de mes efforts, les luttes morales au milieu desquelles je me débats, et vous m'avez donné la vision très nette et désespérante de ma vie manquée, de ma vie perdue⁵³⁴.

Conoscendo bene *les affres* della creazione, l'autore può proiettare nel personaggio la linfa del suo essere e fa assumere al dramma di Lucien una portata universale, sicchè tutti gli artisti sono votati alla sofferenza.

La lacerazione è duplice perché non solo l'artista non è all'altezza della bellezza del mistero della natura, ma inoltre il corpo non segue i dettami dello spirito. Lucien si accanirà contro la propria mano, sicchè questa, «outil gauche»⁵³⁵, non arriva ad eseguire la tela sognata, che egli concepisce con la propria immaginazione.

Il romanzo è costituito da un *collage* di episodi i quali, più che concatenarsi secondo un ordine logico, sembrano dare vita ad un gioco di riflessi: la realtà, mobile e plurale, è rifratta da più *foyers* percettivi, e narrata da tre voci, alle quali corrispondono tre diverse temporalità.

Essendo una trascrizione di impressioni, la scrittura di *Dans le ciel* non può che essere frammentaria, perché obbediente ad un flusso discontinuo, quello delle reazioni della sensibilità dello scrittore, la narrazione «n'obéissant à aucun canevas préliminaire, avance par touches successives et s'écoule au gré

⁵³⁴ Octave Mirbeau: *Lettre à Émile Zola*, 19 avril 1886, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.527.

⁵³⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.99.

des impressions qui ont marqué le narrateur dans le passé ou qui l'assaillent au moment même de l'écriture»⁵³⁶.

Dapprima il lettore si confronta con il diario di Georges, scrittore rifugiatosi in un'abbazia isolata lasciatagli in eredità dall'amico Lucien, letto da un anonimo parigino che gli fa visita nel suo rifugio. Nella narrazione di Georges sono inserite delle lettere di Lucien, inviategli durante un periodo di ritiro. La storia si conclude con la relazione della morte di Lucien, il cui corpo è ritrovato dall'amico. Il primo narratore, ovvero colui il quale legge la confessione di Georges, non interviene a conclusione della lettura della storia.

Inserendosi in una tradizione che va da *Le chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac a *L'Œuvre* di Zola, *Dans le ciel* ne prende allo stesso tempo le distanze, poiché incompiuto, come forse a volere dimostrare l'insolubilità di un dilemma che attraversa tutta l'opera mirbelliana. Così lo vede Éric Darragon:

Octave Mirbeau a su électriser le combat esthétique, lui donner une ampleur et une évidence plus grande encore en le sortant du cadre de la seule critique d'art, pour constamment l'éclairer d'une sorte de drame passionné et douloureux⁵³⁷.

Uno stesso ineluttabile destino grava sul quadro di Lucien e sul romanzo: entrambi abdicano alla legge di un'impossibile realizzazione e si dileguano nel silenzio, e proprio sull'immagine del cadavere del pittore che ha reciso la propria mano si chiude il romanzo. Questa la voce di Georges:

- Lucien! Lucien!... criai-je...
Je me précipitai sur son cadavre tout froid; j'essayai de le prendre, de le redresser, de le réchauffer et je vis alors sa main, sa main droite, détachée du poignet, une main hachée, une main livide, où se collait encore, faussée, ébrechée, une petite égoïne.
[...] Et je m'évanouis⁵³⁸.

⁵³⁶ Claude Benoît: *Dans le ciel: un roman impressioniste?*, in dans Actes du colloque Octave Mirbeau, 19-22 septembre 1991, Angers, Presses de l'université d'Angers, p.198.

⁵³⁷ Éric Darragon: *L'œil Mirbeau*, in *Critique* n.558, p.748.

⁵³⁸ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.130.

Ad un pittore che ammette, compiendo il gesto suicida, l'impossibilità di rendere l'indicibile, corrisponde l'ammutolimento della voce narrante, quindi l'imposizione del silenzio: incapace di dire l'ineffabile, il narratore rinuncia alla scrittura.

3.2 L' "esquisse" nella pratica letteraria

Dopo aver osservato come la dematerializzazione della realtà costituisca la base filosofica dell'Impressionismo, passiamo all'individuazione dei valori annessi alla nozione di fluidità ed ai vari aspetti che essa assume.

Strettamente connessa all'idea di movimento⁵³⁹, la fluidità è associata all'evanescenza, l'indeterminatezza, la motilità, l'instabilità. Come già affermato, l'estetica del fluido, si traduce in ambito artistico con la dissoluzione della materia, che il pittore impressionista riduce a vibrazioni colorate e che lo scrittore decadente vede come mera apparenza.

In pittura, la ricerca del *flou* obbedisce all'esigenza di un codice visivo atto ad esprimere il movimento ed il genere rappresentativo di tale ricerca è l'impressione⁵⁴⁰. Come esposto da Richard Brettel⁵⁴¹, la modernità si caratterizza in gran parte per un sentimento di accelerazione del tempo e l'Impressionismo è in contemporanea celebrazione e rappresentazione del tempo moderno. Ciò equivale a dire che per i pittori impressionisti il tempo sembra sfuggire ad ogni forma di *maîtrise* e le impressioni costituiscono un mezzo per fissarlo.

Prima ancora delle esposizioni indipendenti, infatti, molti pittori del nucleo impressionista inviano al *Salon* delle tele dall'aspetto *inachevé*⁵⁴², denominate anche *ébauches*, *esquisses* oppure *études*⁵⁴³, le quali non sono considerate dagli artefici come fasi preparatorie di una composizione più ampia e più

⁵³⁹ Si pensi al pensiero di Husserl, Bergson, Bachelard.

⁵⁴⁰ I filosofi del XIX secolo insistono nell'opporre alla sensazione, intesa come risposta fisica ad uno stimolo proveniente dal mondo esterno, la percezione, intesa come elaborazione cosciente delle sensazioni. Tuttavia, qui il termine "impressione" sta ad indicare la forma pittorica che rende in maniera immediata le impressioni dell'artista.

⁵⁴¹ Richard Brettel: *Impressions: peindre dans l'instant*, op.cit.

⁵⁴² Per la ruvidità della superficie definite anche *croûtes*.

⁵⁴³ Brettel raggruppa tutte queste composizioni col termine "impressions".

approfondita⁵⁴⁴, ma come opere *finies*, e pertanto firmate, esposte o vendute. Stando a Brettel, impressione è un'opera rispondente ai seguenti criteri:

1. prend naissance sous la stimulation directe d'un motif choisi par l'artiste;
2. prend forme sans plan clairement défini quant à son apparence définitive;
3. laisse voir clairement les matériaux utilisés et n'occulte pas les processus qui entrent dans son élaboration;
4. est composée dans un langage gestuel propre à l'artiste et essentiel pour l'apparence de l'œuvre;
5. semble avoir été exécutée rapidement: et
6. est considérée comme achevée par l'artiste parce que celui-ci l'a signée ou exposée⁵⁴⁵.

L'impressione è dunque un'opera aperta, comunicante immediatezza e vitalità e la cui struttura formale necessita dello sforzo di decifrazione dello spettatore. Inoltre, essa è un esempio di pittura performativa, in cui è leggibile tanto il processo pittorico quanto il gesto dell'artista.

L'aspetto di opera realizzata con una certa rapidità d'esecuzione⁵⁴⁶ è altrettanto importante perché indicativo di un neutralizzarsi della separazione, canonizzata dalla retorica classica, tra *inventio* e *executio*: nelle impressioni l'ispirazione è stimolata dallo stesso atto pittorico, che, a sua volta è mosso da stimoli cromatici ed affettivi.

Dopo aver tratteggiato la nozione di impressione⁵⁴⁷ in pittura, ci proponiamo ora di cogliere gli stessi presupposti e le stesse basi su cui essa si

⁵⁴⁴ Esempi di pittura diretta si ritrovano anche in ambito accademico. Già nel XVII secolo, ma più abbondantemente nel secolo XVIII, molti pittori lavorano alla prima, cioè direttamente su tela, senza passare per tappe intermedie, in alcune composizioni che servono da fase preparatoria ad opere compiute. Ad esempio, *l'esquisse à l'huile*, dipinta *en plein air* studia separatamente le varie componenti della natura.

⁵⁴⁵ Richard Brettel: *Impressions: peindre dans l'instant*, op.cit., p.59.

⁵⁴⁶ In realtà, la *vitesse* d'esecuzione è spesso solo apparente, sicché la realizzazione di numerose tele considerate come impressioni necessitava di più sedute.

⁵⁴⁷ Richard Brettel nell'opera citata osserva come, paradossalmente, le numerose opere consacrate all'Impressionismo non contengano una definizione precisa di "impressione" come modo di rappresentazione pittorica, né tra l'altro svolgano un'analisi di determinate opere permettenti di giustificare tale denominazione. Il critico avanza l'ipotesi per cui tale trascuratezza sia da attribuirsi al fatto che il termine impressione sia stato adoperato da gente esterna al movimento e non dagli stessi impressionisti.

fonda in *Dans le ciel*, romanzo “impressionista” a livello concettuale più che stilistico, sicchè, come cerchiamo di dimostrare, fa propria l'estetica dell'*esquisse*⁵⁴⁸.

Come accennato, il romanzo consta di 28 capitoli, ciascuno dei quali corrisponde alle 28 cronache pubblicate *en feuilleton* ne *L'Écho de Paris* dal 20 settembre 1892 al 2 maggio 1893; l'autore auspicava rivedere l'intera copia prima di pubblicarla in volume⁵⁴⁹, ma ciò è avvenuto solo nel 1989, a ben 72 anni dalla sua scomparsa⁵⁵⁰.

A primo acchito, l'opera lascia intendere di non essere stata pianificata: a parte la mancata riunione delle cronache in un unico volume, il romanzo non costituisce una narrazione costruita, ordinata, finalizzata, ma, come l'*esquisse*, sembra essere la fissazione immediata di impressioni.

Scritta di getto, restia a lasciarsi fissare nelle forme costrittive di un genere prestabilito⁵⁵¹, l'opera condivide con l'*esquisse* la rapidità d'esecuzione, che le conferisce spontaneità e che la rende del tutto dipendente dalla forza dell'ispirazione, la quale opera liberamente e, senza farsi “domare” dalle convenzioni del realismo, si fa significativa.

A tal proposito, evidenziamo una corrispondenza tra stile e soggetto, laddove la qualità discontinua del primo ben si addice alla rappresentazione di un mondo non finalizzato, abbandonato al caos, dove non vige alcuna ratio.

⁵⁴⁸ Col termine *esquisse* si intende il disegno o la pittura che dà corpo alla prima ispirazione dell'artista.

⁵⁴⁹ Nell'introduzione al romanzo, Pierre Michel avanza diverse ipotesi sul perché della mancata pubblicazione in volume di *Dans le ciel*: lo scrittore non si sentiva ancora pronto a rompere del tutto con la forma romanzesca, o forse l'opera era troppo nichilista, o ancora, veicolava un'immagine negativa della nuova pittura, oppure Mirbeau riteneva essere indegna di una pubblicazione in volume un'opera scritta *au fil de la plume*?

⁵⁵⁰ Si deve a Pierre Michel e a Jean-François Nivet la seguente edizione: *Dans le Ciel*, Caen, éd. L'Échoppe, 1989.

⁵⁵¹ «Chronique? roman? nouvelle?», si chiede Françoise Quéruel in *Dans le ciel: tradition et modernité*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, p.181.

Il finale aperto costituisce un attentato alle regole della composizione e all'ideale di organicità e compiutezza dell'opera⁵⁵², nonché una sfida alla *bienséance* e chiama in causa il lettore, il quale, dopo lo choc della conclusione inattesa, si interroga sugli ulteriori sviluppi della vicenda.

La struttura *en abyme*, che tanta fortuna avrà nel secolo XX, rende impossibile seguire la cronologia della storia, la cui narrazione procede senza obbedire ad alcun canovaccio, come una *esquisse* le cui pennellate continue si susseguono istintivamente e si richiamano l'un l'altra.

Alla pittura diretta e gestuale dell'*esquisse* corrisponde una scrittura, lasciante trasparire la presenza dell'autore, il quale vi inserisce digressioni sulla pittura, sull'arte in generale, sulla miseria umana, nonché attacchi alle istituzioni perniciose per l'individuo che si rivelano essere la famiglia e la scuola. Tali considerazioni percorrono l'intera sua opera⁵⁵³ e nel romanzo in questione rendono evidente la presenza dell'autore nel testo, esattamente come l'*esquisse* lascia trasparire il gesto del pittore.

Alla discontinuità del *récit*, fa da pendant l'eterogeneità di un *discours* in cui si mescolano lettere, dialoghi, narrazioni, descrizioni.

Più toni si mescolano: dal polemico che si fa sentire negli attacchi alla società al satirico dei dialoghi tra i membri della famiglia di Georges⁵⁵⁴, in cui si respira l'atmosfera di una *comédie des mœurs*, al sentimentale dei passaggi in cui Georges sperimenta l'amore per Julia e, in virtù della corrispondenza tra paesaggio e stato d'animo enunciata da Lucien, non è più inquietato dalle tele dell'amico pittore presenti nel suo *atelier*:

Ce jour-là je n'eus pas à lutter contre les fantômes. Toutes les formes étaient divines, toutes les couleurs radieuses. C'était, en

⁵⁵² Ricordiamo che molti detrattori dei pittori impressionisti rivolgevano loro l'accusa di non saper realizzare opere compiute, *faites*.

⁵⁵³ In particolare in *Sébastien Roch* e nei *Combats pour l'enfant* Mirbeau porta avanti la tesi dell'influenza negativa che tanto la scuola quanto la famiglia hanno nel libero sviluppo del fanciullo.

⁵⁵⁴ Tutti i familiari di Georges appaiono dominati da una mania: il padre dall'autoritarismo, la madre dalla taccagneria, le sorelle dall'arrivismo.

moi, comme un jaillissement de fleurs magnifiques et pures,
c'était, sur moi, comme une ondée de parfums...⁵⁵⁵

Romanzo *collage* poiché contiene passi comparsi in altri articoli, *Dans le ciel* si dissemina nello stesso tempo in altre cronache estetiche⁵⁵⁶, oppure si spezzetta ed accade che un capitolo diventi una novella⁵⁵⁷. Esempio, questo, di modernità dell'opera, che si frammenta, che viene ripresa, riutilizzata o ricomposta.

Il frammentismo è la forma che ben si addice all'uomo moderno, individuo isolato, «vil fétu, perdu dans ce tourbillon des impénétrables harmonies»⁵⁵⁸, non più al centro di un universo che ordina, struttura, riconosce, ma al centro di un movimento che lo inquieta e lo divora:

Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'engloutissent
comme un atome [...]⁵⁵⁹

Se il romanzo tradizionale è espressione di un universo ordinato, la frammentazione, come scrive Paul Bourget, diviene lo stile della decadenza e, obbedendo ad un delirio di disgiunzione «l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot»⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.92.

⁵⁵⁶ In particolare, nel capitolo XXV Lucien pronuncia le stesse battute che saranno, con qualche variante, di Kariste, pittore simbolista nell'articolo «Des lys! Des lys!», comparso il 7 aprile 1895 ne *Le Journal* e presente in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.81.

⁵⁵⁷ È il caso del capitolo X del romanzo, che Mirbeau pubblica come novella nel 1895 col titolo *Solitude*.

⁵⁵⁸ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.43.

⁵⁵⁹ Ibidem, p.44.

⁵⁶⁰ Paul Bourget: *Portraits d'écrivains*, Paris, Lemerre, 1889, p.473.

A conferire unità al romanzo, come osserva Pierre Michel nell'introduzione è «la patte d'Octave Mirbeau»⁵⁶¹, il quale, conformemente a quanto sostenuto nelle proprie cronache estetiche, schizza il ritratto di un pittore impressionista il quale filtra le impressioni provenienti dal mondo esterno attraverso il proprio temperamento e che, a immagine dell'autore, proietta nell'opera la propria personalità, gonfia le cose «de la surprenante sève de son être»⁵⁶² e ricerca l'essenza, il volto nascosto delle cose. Non è forse questa una maniera di iscrivere il proprio “gesto” nella superficie del testo?

Inoltre, così come il processo pittorico è leggibile nell'*esquisse*, il processo di scrittura è rintracciabile nel testo in questione, poiché ciascuna delle cronache di cui si compone *Dans le ciel* è datata e permette di ricostruire il romanzo *touche par touche*.

Proponendosi di trascrivere delle impressioni, Octave Mirbeau tenta «un roman de la subjectivité à l'état pur, domaine non encore exploré»⁵⁶³, che, a somiglianza dell'*esquisse*, si origina a partire da un motivo: l'inquietudine del romanziere, il quale, come il poeta Stéphane Mallarmé, è ossessionato dall'impotenza creativa, tanto da farne fonte di ispirazione. A Léon Hennique lo scrittore scrive nel febbraio del 1892:

Je n'ai plus que le pouvoir de sentir certaines beautés, et j'ai perdu celui de les exprimer. Et c'est inouï, vraiment, ce qui se passe en moi. À mesure qu'il m'arrive de penser davantage, de voir mieux, de sentir plus fortement, le métier me devient infiniment pénible. Une phrase me paraît quelque chose d'aussi inaccessible, d'aussi démesuré que l'Himalaya. Et je m'en tire avec des lieux communs, des déclamations qui sonnent le vide, sans pouvoir exprimer ce que j'ai pensé, vu ou senti⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ Pierre Michel: introduction à *Dans le ciel*, in *Œuvre romanesque*, op.cit., tomo II, p.15.

⁵⁶² Octave Mirbeau: «*Van Gogh*», in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.443.

⁵⁶³ Françoise Quérueil: *Dans le ciel: tradition et modernité*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, p.188.

⁵⁶⁴ Octave Mirbeau: *Lettre à Léon Hennique*, 8 ou 9 février, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, p.544.

Come non cogliere nella discrepanza tra il forte sentire e l'inadeguatezza del mestiere una forte similitudine col dramma di Lucien, la cui mano non obbedisce al pensiero? Prima del compimento del gesto estremo, nel capitolo XXVII il pittore confessa, mentre prepara l'opera sognata, confessa a Georges:

— Seulement, c'est cette sacrée main qui n'obéit pas encore!...
Cette sacrée main toujours en révolte contre ce que je sens,
contre ce que je veux...⁵⁶⁵

E poi, alla stessa mano Lucien urla:

— Mais il faudra bien que je te dompte, salope!... Il faudra bien
que tu marches comme le reste, vache, vache, sale vache!⁵⁶⁶

Benchè impossibilitato ad esprimere quanto pensato, visto, o sentito, costantemente «en lutte avec le démon de l'art»⁵⁶⁷, lo scrittore, tuttavia, non rinuncia alla scrittura e fissa su carta, con rapidità, le proprie impressioni, realizzando un'opera di una straordinaria modernità che, proprio perché non limata, ci appare straordinariamente “vera”. Pur essendo mistificazione, l'arte mantiene il proprio fascino e la propria raison d'être: è lei che «voile d'émerveillantes ferie l'âpre réalité de la vie»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Mirbeau, Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.125.

⁵⁶⁶ Ibidem, p.126.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Ibidem, p.113.

3.3 La dialettica della fluidità

Affrontando la lettura di *Dans le ciel*, il nostro proposito è di interrogare la nozione di fluidità, cercando di scorgere le varie forme che essa assume nel testo ed essendo particolarmente attenti ai richiami metaforici ed analogici a cui essa si presta. Molte delle connotazioni attribuitele sono tra loro antitetiche: continuità/discontinuità; ripetizione/cambiamento; uniformità/accelerazione; movimento centripeto/movimento centrifugo; centralizzazione/vaporizzazione; decomposizione/ricomposizione; unione/separazione.

Prestandosi a significati ambigui ed ambivalenti, essa si rivela essere un nucleo dinamico, un sistema di virtualità. Nozione “fluida” per eccellenza, essa è una prerogativa del movimento, principio che secondo Eraclito fonda la legge stessa dell’universo e che nella speculazione moderna conduce ad una visione dinamica dell’essere.

Stando a Henri Bergson, poi ripreso da Gilles Deleuze⁵⁶⁹, il movimento è per sua natura indivisibile e non va confuso con lo spazio percorso, perché esprime il “percorrere”; sezione mobile della durata, esso è una relazione tra oggetti o parti, le quali, all’interno della durata, sono soggette a mutamento. Deleuze spiega che la durata si divide negli oggetti e gli oggetti, perdendo i loro contorni, si diluiscono nella durata.

Movimento disgiuntivo e insieme unitivo, la durata non ha a che fare con un sistema chiuso, ma, in quanto libero fluire, presuppone una sostanziale apertura del “tutto”:

Il movimento riporta gli oggetti tra i quali si stabilisce al tutto cambiante che esso esprime, e inversamente. Col movimento, il tutto si divide negli oggetti, e gli oggetti si riuniscono nel tutto: e, tra loro, per l’appunto “tutto” cambia⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Vedi a tal proposito: *Tesi sul movimento - Primo commento di Bergson*, in Deleuze, Gilles: *L’immagine-movimento*, trad. del testo francese di Jean Paul Manganaro, Torino, Ubulibri, 1984, pp.13-24.

⁵⁷⁰ Ibidem, p.24.

È proprio sul concetto di apertura del “tutto” che intendiamo in un primo tempo soffermarci: è l’apertura del sistema che ci consente di individuare alcuni aspetti della fluidità, *modus movendi* della durata.

Proprio perché gli elementi del “tutto” mutano, si presuppongono più forme di cambiamento, più relazioni dialettiche. Seguendo tale ragionamento, il mutamento è anche incontro; varie possibilità dunque sono ipotizzabili: ci vengono in mente l’assimilazione, l’impregnazione, la repulsione, l’intersecazione.

Fluidità è pluralità di significati, rinuncia alla rigidità del senso, all’unicità del significato. Anche l’ideale non è più monolitico ed univoco, e qui è evidente l’influenza di Charles Baudelaire, il quale vive l’esperienza di un soggetto in bilico tra due postulazioni opposte: *spleen* e *idéale*, estremi che nella letteratura del secolo XIX si declinano in più aspetti.

Nel nostro caso, proponendoci delle piste di lettura per il romanzo *Dans le ciel*, ci concentreremo sui vari aspetti attraversati dalla fluidità ed il primo tra questi è il significato. Osserveremo infatti come il sema sia soggetto a mobilità, la quale, a sua volta, consente una particolare forma di incontro, ovvero la sovrapposizione. Estimatore di Mallarmé, Mirbeau sembra ambire all’evocatività della parola, alla riunione di più significati in un unico significante, a quella condensazione del senso che rende un termine oscuro ed insieme incantatorio. Dell’animatore dei celebri *mardis de la rue de Rome*, questo fa dire ad un certo «M. de B... , écrivain allemand de grand mérite»⁵⁷¹ in una cronaca apparsa su *Le Figaro*:

De tous vos poètes, il est le seul, extraordinaire vraiment, qui ait trouvé le mot exprimant, à la fois, une forme, une couleur, un son, un parfum, une pensée. Il représente l’objet comme la nature le crée, c’est-à-dire qu’il enclôt, en un tout, par de subtiles ellipses, les différentes qualités que cet objet possède. Alors que, pour décrire cet objet dans sa forme, sa coloration, son mouvement, son harmonie avec les objets voisins, les autres poètes sont obligés de le dissocier en phrases nombreuses, de

⁵⁷¹ Octave Mirbeau: «*Quelques opinions d’un Allemand*», *Le Figaro*, 4 novembre, 1889, in *Combats littéraires*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L’Age d’Homme, 2006, p.301.

l'éparpiller en des expressions où il finit toujours par perdre son vrai caractère, avec son homogénéité, M. Stéphane Mallarmé le fixe par un seul verbe, qui devient l'objet lui-même. Ses mots ne sont plus des mots, ils sont des êtres⁵⁷².

D'altro canto, quando Stéphane Mallarmé auspica «la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots»⁵⁷³, è cosciente del potere di *choc* esercitato della parola, portatrice di un misterioso potere di irradiazione, veicolo di emozione e supporto di un dispiegarsi infinito del senso.

La fluidità intacca un'altra componente del testo, ossia l'immagine, che perde la stabilità e l'univocità e si fa mobile, assumendo la consistenza del riflesso.

In seguito, analizziamo un altro aspetto fluido del testo, ovvero l'alternanza, correlata a quella discontinuità a cui accennavamo; di preciso, l'alternanza tra presenza e assenza, parola e silenzio ritma il testo.

La fluidità può comportare anche una diminuzione di entropia, e allora assume la forma della dissolvenza: dell'immagine, che si sfascia, scompare, e della parola, che si annulla nel silenzio.

Fluidità come moto centrifugo, e pertanto allontanamento. È lo sguardo, che si allontana, che va oltre ed osa aspirare all'invisibile, alta ambizione che spiega l'allontanamento dal reale, l'erranza. Ma in questo caso non è questione di incontro: l'invisibile non si lascia attraversare dallo sguardo, si ritrae: l'infinito perde di sostanza e la sua *quête* diviene un salto nel vuoto.

⁵⁷² Ibidem.

⁵⁷³ Stéphane Mallarmé: «*Crise de vers*», Variations sur un sujet, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 366.

3.5 Fluidità come mobilità del senso: la sovrapposizione di significati

Tornando alla mobilità in ambito semantico, ci pare opportuno soffermarci sul titolo del romanzo, il quale, stando a Françoise Quérue⁵⁷⁴, costituito da un sintagma nominale preposizionale vago ed enigmatico, non orienta la lettura del testo. A nostro parere, il titolo, riflette altresì un'ambiguità sostanziale del testo; poiché il complemento di stato in luogo circo⁵⁷⁴scrive una data sezione dello spazio, ci sembra opportuno domandarci a cosa corrisponde il *locus* delimitato: se col termine “*ciel*” si intende un'entità fisica incommensurabile ed immateriale, come può un'azione collocarsi in tale luogo?

Spazio che circonda la terra, pervaso di mistero, al cielo sono stati attribuiti, sin dai tempi più remoti, i valori di spazio ultraterreno, a cui far risalire l'inizio della vicenda universale; in quanto aldilà dalle connotazioni mistiche, il cielo è dimora di Dio, meta ultraterrena, fonte di ispirazione.

Nel titolo del nostro romanzo, il significante “cielo” compendia un significato reale ed un significato metaforico e tale ambivalenza, in un certo senso, orienta la lettura del testo.

Ricordiamo infatti che l'epoca decadente⁵⁷⁵, in questo influenzata dalla vasta eco che ebbe l'opera di Schopenhauer, ripudia la realtà del mondo esterno ed afferma il primato della coscienza individuale, e pertanto si volge verso un idealismo filosofico che è foriero di conseguenze. In reazione allo scientismo positivista, che aveva spoetizzato il reale, i decadenti si orientano verso il soggettivismo, l'estetismo, il sogno e l'allucinazione, alcuni, come Charles Maurice, verso il misticismo.

Schizzata tale tela di fondo, il cielo, *leitmotiv* del romanzo di Octave Mirbeau, è più di un luogo fisico: è la meta dell'uomo decadente, il quale, contemplando lo spettacolo di un mondo in disfacimento, è mosso dalla

⁵⁷⁴ Françoise Quérue⁵⁷⁴: *Dans le ciel: tradition et modernité*, loc.cit.

⁵⁷⁵ Si suole indicare come epoca decadente l'ultimo ventennio del XIX secolo, fase storica caratterizzata dall'istaurarsi della Repubblica, dopo l'esperienza della Comune. In genere, col termine di decadenza si indica lo stato d'animo caratterizzante il periodo, analizzato da Paul Bourget principalmente in *Essais de psychologie contemporaine* (1885). Trattasi di una tendenza esibita nel giornale *Le Décadent*, nella *Revue Wagnérienne* di E. Dujardin, nelle *Complaintes* di Laforgue, parodizzata ne *Les déliquescentes, poèmes décadents d'Adoré Floupette*.

tensione verso un altrove immaginario, seducente, e, per assecondare il proprio desiderio, perde il contatto con la realtà.

L'ambiguità semantica si iscrive in un contesto di doppiezza simbolica che struttura il testo: vittima di un fatale *dédoublement*, l'artista ora sente intensamente, ora è cosciente dell'illusorietà dell'arte. Lucien che proclama il «Voir, sentir, comprendre»⁵⁷⁶, si ritrova a constatare con amarezza che l'arte è in fondo mistificazione:

Et puis, pourquoi faire? Qu'importe à la 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! 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!⁵⁷⁷

Poiché il termine cielo riunisce il significato reale ed il significato simbolico, affermiamo che la sillepsi di senso è in gioco a partire dal titolo e che tale figura riflette tanto la visione del mondo quanto l'estetica del romanzo. La figura, in tale ottica, non ci appare come un semplice tratto stilistico, ma come un procedimento metapoetico; il valore conferito all'ekphrasis da Judith Labarthe-Postel può ben applicarsi alla sillepsi:

C'est alors la figure qui doit être prise en compte parce que les clichés, les universaux, les mythes à l'œuvre dans le texte découlent de cet élément premier⁵⁷⁸.

Come vedremo oltre, infatti, in questo romanzo composito e frammentario Mirbeau ci fornisce una visione *disloquée* del reale e, d'altro canto, come

⁵⁷⁶ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.78.

⁵⁷⁷ Ibidem, p.99.

⁵⁷⁸ Judith Labarthe-Postel: *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.17.

esposto da Claude Benoît⁵⁷⁹, *Dans le ciel* esibisce un'estetica del riflesso, poiché fa da schermo in cui si proiettano tanto le tendenze estetiche dell'epoca, tanto le inquietudini dell'autore, che all'epoca della stesura vive una profonda crisi sentimentale e morale.

Sin dal primo capitolo del romanzo il termine "cielo" è un riferimento spaziale dotato di densità semantica e dalla forte carica suggestiva.

Nel racconto fornitoci dall'anonimo parigino, l'amico presso il quale sta per recarsi pur contro voglia, indicato come «Ce pauvre X»⁵⁸⁰, avrebbe ereditato una proprietà in un dipartimento lontano e quindici anni prima gli avrebbe comunicato la propria intenzione di rifugiarsi in tale luogo solitario, il cui sfondo sarebbe costituito da «Les grands horizons... le grand ciel!»⁵⁸¹.

Nel descrivere la dimora dell'amico, «une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic»⁵⁸², dopo aver indugiato sulla proliferante vegetazione che la circonda, l'anonimo narratore descrive l'effetto di tale sfondo:

Et l'on semble perdu dans ce ciel, emporté dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolants faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent...⁵⁸³

La vastità del cielo, comparato al mare per il suo essere agitato, quindi connotato come *fantastique* per il suo essere sfondo nel quale si proiettano immagini mostruose di flore e faune, nonché di architetture inquietanti, permette di introdurre l'effetto che la volta celeste suggerisce, ovvero l'isolamento, l'allontanamento dalla terra, il trascinarsi in un'altra dimensione. A riprova di ciò, il narratore prosegue dicendo:

⁵⁷⁹ Claude Benoît: *Dans le ciel: un roman impressioniste?*, in *Actes du colloque Octave Mirbeau*, 19-22 septembre 1991, Angers, Presses de l'université d'Angers, pp.197-205.

⁵⁸⁰ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.20.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² Ibidem, p.22.

⁵⁸³ Ibidem, pp.22-23.

Pour s'arracher à ce grand rêve du ciel qui vous entoure d'éternité silencieuse, pour apercevoir la terre vivante et mortelle, il faut aller au bord des terrasses, il faut se pencher, presque, au bord des terrasses⁵⁸⁴.

Il cielo è un referente esterno che si contraddistingue per vastità ed agitazione, ma è contemporaneamente definito come uno schermo nel quale si proiettano delle immagini da incubo, è una forza che immerge in un'atmosfera extraterrena: i vari significati a esso associati si sovrappongono, coesistono in una fusione tra reale ed immaginario. Nello stesso tempo, è come se il senso debordi il dominio circoscritto della significazione e si presti all'evocazione, ai richiami analogici, alla suggestione. Il linguaggio, cioè, non è concepito come un campo chiuso, in cui la significazione ha un funzionamento autotelico, ma reca in sé l'impronta della complessità di un reale che non ammette un senso univoco e, in quanto contingente e fuggitivo, si presta alle oscillazioni del senso.

La fluidità dell'essere comporta la non stabilità del senso e pertanto la sillepsi ci appare con la figura che meglio riflette le fluttuazioni del senso ed un va e vieni tra reale ed immaginario, tra valore denotativo e metaforico.

Tropo misto secondo la definizione di Fontanier⁵⁸⁵, la sillepsi consiste «à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet»⁵⁸⁶. Nel caso del nostro “*ciel*”, il senso figurato è una metafora, poiché indica l'aspirazione verso un infinito, del quale il cielo incarnerebbe l'immagine.

Simbolo di un'ossessione, di una ricerca, il cielo del romanzo mirbelliano, come il simbolo di Jung, non è riducibile ad una sola cosa, per cui esso è sì una meta, un'aspirazione, ma è parimenti una tensione, un centro di ispirazione, o meglio, è l'amplificazione “poetica” di un'immagine concreta.

⁵⁸⁴ Ibidem, p.23.

⁵⁸⁵ Pierre Fontanier: *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

⁵⁸⁶ Ibidem, p.105.

Il carattere ossessivo di tale ricerca non può che richiamare alla nostra memoria l'*Azur* di Mallarmé:

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
*Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!*⁵⁸⁷

Come per il poeta, la ricerca dell'infinito, dicasi *L'Azur* oppure *Le ciel*, si impossessa dell'anima dell'artista; è lo stesso Georges a confidare all'amico parigino:

— Le ciel!... Oh! Le ciel!... Tu ne sais pas comme il m'écrase,
comme il me tue!...⁵⁸⁸

È evidente nel passo sopra citato la sillepsi di senso, poiché non è il cielo in quanto elemento aereo ed evanescente a schiacciare il narratore, quanto la smania di afferrare l'immenso, tra l'altro leggibile nei suoi occhi, «des yeux mouvants, confus et hantés, comme le ciel qu'il reflétaient»⁵⁸⁹.

Nel racconto di Georges, il terrore del cielo spiega l'isolamento del luogo:

Ici, personne ne parle, personne ne vit... personne ne vient
jamais ici... à cause de ce ciel⁵⁹⁰.

Poiché significato reale e simbolico si interpenetrano, l'immagine della volta celeste è il simbolo della tormentata ricerca che sposa e distrugge:

Puis il me montra le ciel dans un geste d'effroi, et d'une voix
grave il prononça:
— Il ne faut pas jouer avec le ciel, vois-tu!...⁵⁹¹

⁵⁸⁷ Stéphane Mallarmé: *L'Azur*, in *Littérature: textes et documents*, collection dirigée par Henri Mittérand, Paris, Nathan, 1986, p.529.

⁵⁸⁸ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.23.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Ibidem, p.24.

⁵⁹¹ Ibidem.

L'ossessione per il mistero insondabile non è chiaramente menzionata, ma lasciata intuire attraverso l'effetto della vicinanza al cielo su Georges:

Il y avait dans les yeux de mon ami une telle souffrance accablante, un tel douloureux effarement! [...] Il était, sous le regard du ciel, tremblant comme un lièvre sous le soufflé du chien qui l'arrête⁵⁹².

La "presenza" del cielo nella vita di Georges comporta un senso di soffocamento ed insieme di disfacimento:

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!⁵⁹³

L'agitazione del cielo inquieta l'anonimo parigino durante la prima notte trascorsa nella dimora di Georges; la sua prossimità desta in lui sensazioni termiche ed acustiche:

De gros nuages orageux, frangés de lune pâle, roulaient dans le ciel; il faisait une chaleur étouffante qui me congestionnait les poumons, et rendait ma respiration pénible et haletante. J'avais la tête lourde, lourd aussi l'estomac, et mes jambes tremblaient, molles de vertige. Était-ce la fièvre? Était-ce la faim? Je n'avais pas mangé depuis le matin. Mes oreilles étaient pleines de sonorités étranges; il y avait en elles comme des tintements de cloches lointaines, des bourdonnements de guêpes. Et des fanfares m'obsédaient de leurs airs inconnus⁵⁹⁴.

Contraddicendo la verosimiglianza, l'altitudine comporta calore; quanto ai suoni sordi, pesanti e lenti - è Céline Grenaud⁵⁹⁵ ad intuirlo - essi costituiscono

⁵⁹² Ibidem, p.25.

⁵⁹³ Ibidem, p.26.

⁵⁹⁴ Ibidem, p.29.

⁵⁹⁵ Céline Grenaud: *Tintement et bourdonnement dans l'imaginaire mirbellien: une esthétique impressioniste du morbide et de la volupté*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.11, 2004, pp.172-184.

«l'écho de l'infini»⁵⁹⁶ e rendono l'*anéantissement* di cui è vittima l'ospite di Georges durante una notte insonne:

Les bourdonnements funestes et franchement tragiques, les tintements presque gais, mais hypocrites, font sonner l'envers d'un infini voluptueux et sont comme une percée morbide vers le néant⁵⁹⁷.

La coscienza dell'immensità del cielo, e di conseguenza della sua insondabilità, desta terrore, termine che in Mirbeau, come enunciato da Claude Herzfeld⁵⁹⁸, è sinossi di stupore e paura. Questi sentimenti scuotono Georges, quando, da ragazzo, colpito da meningite, durante una notte insonne contempla il cielo:

Une nuit que je ne dormais pas, j'ouvris la fenêtre de ma chambre, et m'accoudant sur la barre d'appui, je regardai le ciel, au-dessus du jardin noyé d'ombre. Le ciel était couleur de violette, des millions d'étoiles brillaient. 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. «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraya»; j'eus la terreur de ces étoiles si muettes, dont le pâle clignotement recule encore, sans l'éclairer jamais, le mystère affolant de l'incommensurable⁵⁹⁹.

Come esposto da Gilbert Durand⁶⁰⁰, il luogo elevato ispira l'idea di dominazione; all'acquisto della sua dimora sul picco, Lucien è in preda a un *vertige*:

Il est extraordinaire, mon pic. Il y a des endroits où l'on ne voit pas la terre, où l'on ne voit que le ciel. Je peux me croire en

⁵⁹⁶ Ibidem, p.182.

⁵⁹⁷ Ibidem, p.183.

⁵⁹⁸ Claude Herzfeld: *La figure de méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, op.cit.

⁵⁹⁹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.43.

⁶⁰⁰ Gilbert Durand: *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, edizioni Dedalo, 1972.

ballon, dans une perpétuelle ascension vers l'infini. C'est épatant. J'y ai eu des sensations inouïes⁶⁰¹.

Tuttavia, tale ricerca esasperata di sensazioni nuove arriva ad esacerbare la sua sensibilità, a sconvolgere il suo sistema nervoso; Octave Mirbeau, lettore dell'opera di Lombroso⁶⁰² dipinge allora un artista in preda ad una nevrosi; si osservi a tal proposito l'incipit del capitolo XXVII:

Lucien se mit au travail avec enthousiasme. Dès le lendemain matin, en entrant, dans l'atelier, je reconnus vite ce plis mauvais, ce plis terrible qui lui barrait le front, quand il était en gestation de quelque idée et qui annonçait les orages prochains. Et je ne pus m'empêcher d'avoir peur. Dans la confiance revenue, dans les éclats de son ardente gaieté, il y avait un grincement qui me faisait mal. Je n'aimais pas, non plus, voir ce coup de vent qui lui retournait les cheveux, d'un mouvement si insolite et donnait, semblait-il, à son visage, une expression d'égarément particulier.

— Ne mets pas tant de fièvre à la besogne, lui disais-je... Tu as le temps... Sois calme...

— Mais sapristi!... Est-ce qu'on peut être calme quand on travaille!...

C'est bon pour toi, qui as une «gniolle»!... Est-ce que tu dis au feu: «Ne brûle pas»; au vent: «Ne souffle pas...» C'est du feu et du vent que j'ai dans la tête... Ça brûle et ça gronde!⁶⁰³

Il narratore scorge nell'amico i segni della nevrosi; quel "*pli mauvais*" che gli mette paura è il segno tangibile di un *dérèglement*. Dipingere diviene per Lucien un'attività ossessiva che lo distoglie dal contatto con la realtà e che lo condanna tanto al solipsismo quanto al narcisismo, poiché in fondo la *fièvre* del pittore è una ricerca della propria immagine.

L'ideale inaccessibile si rivela pericoloso, come intuisce Georges leggendo le lettere di Lucien:

⁶⁰¹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.106.

⁶⁰² Cesare Lombroso è autore de *L'uomo di genio*, in cui descrive la genialità come una forma di follia. Nell'individuo geniale, stando a Lombroso, allo sviluppo di alcune facoltà corrisponderebbe l'atrofia di altre. Circa l'influenza di Lombroso su Octave Mirbeau, vedi l'articolo di Pierre Michel: *Mirbeau et Lombroso*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 2005, pp.232-246.

⁶⁰³ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.124.

[...] il n'avait point l'âme assez forte, pour porter le poids de ce ciel immense et lourd, où nulle route n'est tracée⁶⁰⁴.

È qui evidente l'impiego in sillepsi del termine cielo, indicante l'ossessione per l'infinito che annichilisce l'individuo, che nell'immensità del cielo si smarrisce. L'espressione *nulle route n'est tracée* indica a nostro avviso l'astrattezza di un ideale vago e pertanto irrealizzabile, configurabile solo in quanto tensione continua, spasmo, erranza. È un ideale il cui statuto è complesso ed ambiguo, decentrato, senza indizi, ovvero punti di riferimento, e pertanto irraggiungibile. Ci soffermiamo a riprova di ciò sulle parole di Lucien:

Je me perds dans le ciel comme dans une forêt vierge. Il se passe dans le ciel trop de choses qu'on ne comprend pas... Il y a trop de fleurs, trop de plaines, trop de forêts, trop de mers terribiles... Et tout cela se confond⁶⁰⁵.

Stando a Gilbert Durand «il paesaggio chiuso della selva è costitutivo del luogo sacro»⁶⁰⁶, per cui lo smarrimento provato dal pittore è indicativo della sua non ammissibilità nell'intimità di un luogo inaccessibile ai comuni mortali. Tanto la menzione del mare, elemento regressivo, quanto la confusione degli elementi rinvierebbe ad un caos primordiale, che, sempre secondo Durand, poiché agitazione, desta ripugnanza.

Nella sillepsi si riflette il significato del testo, che espone i rischi di un'esistenza votata alla ricerca di un ideale vano ed inafferrabile e l'investimento assiologico dell'autore, che vi proietta le proprie preoccupazioni estetiche.

Lucien rientra a Parigi dopo aver cercato l'ispirazione nella sua dimora isolata recando in sé i segni di una profonda inquietudine:

⁶⁰⁴ Ibidem, p.109.

⁶⁰⁵ Ibidem, p.111

⁶⁰⁶ Gilbert Durand: *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, edizioni Dedalo, 1972, p.247.

Il était changé, pâli, amaigri. Ses cheveux longs, sa barbe inculte, rendaient encore l'aspect de son visage plus délabré. Et dans ses yeux brillait une lueur de fièvre⁶⁰⁷.

Tanto il fisico emaciato del personaggio quanto l'aspetto straniato richiamano Kariste, il pittore simbolista immaginario presente in più cronache estetiche⁶⁰⁸. Avendo "assorbito" il simbolismo Lucien è ridotto a essere «un raté»⁶⁰⁹, che si propone come fine ultimo quello di fissare l'infinito e di dire l'ineffabile:

Voilà ce que je veux faire!... Un grand ciel... Et l'aboi de ce chien!...⁶¹⁰

A misura che l'artista si accosta all'infinito, come vedremo oltre, questo si ritrae. Il cielo affascina ed inquieta, ma non si lascia sondare:

Je vais m'affoler plus encore dans l'énormité de mon ciel!...
Oui, j'ai la terreur de ce ciel!...⁶¹¹

La sillepsi permette di fare del significante linguistico un indice meta poetico: il significato profondo dell'opera sta nell'interrogare l'attività artistica e nel ribadire un concetto fondante la poetica mirbelliana, ovvero l'esigenza di *recentrage* dell'ideale tramite la fedeltà alla vita, al vero. Il concetto è tra l'altro enunciato da Georges, il quale, intuendo la lacerazione interna dell'amico dalla lettura delle sue lettere, sentenzia:

Il n'est pas bon que l'homme s'écarte trop de la vie, car la vie se venge⁶¹².

⁶⁰⁷ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.111.

⁶⁰⁸ Le battute pronunciate da Lucien nel capitolo XXV, pur con qualche variante, saranno riprese da Kariste nell'articolo «*Des lys! Des lys!*», pubblicato il 7 aprile 1895 ne *Le Journal*.

⁶⁰⁹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.117.

⁶¹⁰ Ibidem, p.113.

⁶¹¹ Ibidem, p.119.

⁶¹² Ibidem, p.109.

Nell'impiego in sillepsi del termine cielo si ritrovano condensate le metafore che percorrono il testo; la figura retorica dimostra allora un lavoro dell'autore sulla lingua. La scrittura si rivela ancora una volta uno strumento per affermare la propria soggettività, per imprimere – diremmo - alle parole «la sève de son être»⁶¹³, e per accedere ad un significato più profondo. Il concetto è così esposto da Pierre Michel:

L'écriture peut aussi permettre la découverte de liens inattendus entre les choses, ce qui, peut-on espérer, offrirait une chance d'ouvrir l'accès à leur "essence" par-delà leurs apparences - à condition, bien sûr, de ne pas voir dans le mot "essence", qui n'est ici qu'une métaphore, son implication platonicienne⁶¹⁴.

L'essenza delle parole, a nostro avviso, risiederebbe nella fluidità del significato, la quale *détourne* la linearità del linguaggio attualizzando la polisemia del segno.

⁶¹³ Vedi nota n.562.

⁶¹⁴ Pierre Michel: *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

3.5 Fluidità come evanescenza: l'impossibile incarnazione dell'opera d'arte

Una delle prerogative della fluidità è l'inammissibilità dei limiti, conseguenza dell'inseparabilità del "tutto". Henri Bergson, lo ripetiamo, insisterà sull'indivisibilità del movimento, ergo del cambiamento, la cui sostanzialità è meglio compresa tenendo conto della mobilità della percezione:

Et, d'autre part, la perception que nous en avons, dans ce qu'elle a de subjectif, n'est qu'un aspect isolé, abstrait, de l'état général de notre personne, lequel change globalement sans cesse et fait participer à son changement cette perception dite invariable: en fait, il n'y a pas de perception qui ne se modifie à chaque instant⁶¹⁵.

Di questa visione "mobile" del reale, alla quale fa da *pendant* la fluidità del mondo psichico⁶¹⁶, testimonia il romanzo *Dans le ciel*, come cercheremo di dimostrare soffermandoci sulla consistenza "fluttuante" delle immagini che percorrono il testo. A tal proposito, analizziamo la descrizione dei quadri di Lucien, il cui statuto è di per sé problematico, come afferma Philippe Hamon, quando nota che l'autore che inserisce nel *récit* delle descrizioni di immagini ha a che fare con due modi di rappresentazione differenti, ovvero il testo e l'immagine:

Enfin l'image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture⁶¹⁷.

Il nostro proposito è di dimostrare che le immagini che ossessionano il pittore, per la loro fluidità costitutiva, non si lasciano fissare in un *tableau*, e di conseguenza la descrizione non riesce a farsi immagine, a *faire voir*. La pittura,

⁶¹⁵ Henri Bergson: *La perception du changement*, Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911, op.cit., p.1381.

⁶¹⁶ A proposito dei personaggi dei romanzi "impressionisti", Ruth Moser parla di «un psychisme fluide, mobile, toujours en voie de métamorphose, toujours prêt à se renverser», in *L'impressionnisme français*, op.cit., p.257.

⁶¹⁷ Philippe Hamon: *Imageries: littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Paris, Corti, 2001, p.38.

come vedremo meglio oltre, oscilla tra presenza ed assenza, confina col nulla ed oppone resistenza all'incarnazione.

Prima però di affrontare la corrispondenza tra impossibilità di *peindre* di Lucien ed impossibilità di *dépeindre*⁶¹⁸ del narratore, notiamo alcune peculiarità nelle descrizioni dei *tableaux* compiuti.

Quando Georges, avendo seguito l'amico pittore a Parigi, si reca nel suo *atelier*, prima di descrivere le tele che qui osserva⁶¹⁹, parla dell'effetto che le stesse hanno su di lui:

Son art me troublait, par son audace et par sa violence. Il m'impressionnait, me donnait de la terreur, presque, comme la vue d'un fou. Et je crois bien qu'il y avait de la folie éparse en ses toiles⁶²⁰.

Segue la menzione dei soggetti dei quadri al suo cospetto:

C'étaient des arbres, dans le soleil couchant, avec des branches tordues et rouges comme des flammes; ou bien d'étranges nuits, des plaines invisibles, des silhouettes échevelées et vagabondes, sous des tournolements d'étoiles, les danses de lune ivre et blafarde qui faisaient ressembler le ciel aux salles en clameurs d'un bastringue. C'étaient des faces d'énigme, des bouches de mystère, des projections de prunelles hagardes, vers on ne savait quelles douloureuses démenes⁶²¹.

Come nota Maeva Monta⁶²², si tratta in questo caso dell'unica *ekphrasis* del romanzo operante una narrativizzazione del *tableau*, dove i richiami alle due tele di Vincent Van Gogh intitolate *La nuit étoilée* sono evidenti⁶²³. Tanto la

⁶¹⁸ Sulla descrizione della pittura in un testo, ovvero sull'atto di *dépeindre*, vedi Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op.cit.

⁶¹⁹ In questo caso, trattasi di tele già realizzate e non di immagini presenti soltanto nella mente del pittore ed impossibili a materializzarsi.

⁶²⁰ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.79.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² Maeva Monta: *Dans le ciel, un détournement de la figure de l'ekphrasis*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.18, 2011, pp.35-49.

⁶²³ Sulle similitudini tra Lucien e Van Gogh vedi l'articolo di Laurence Tartreau-Zeller: *Van Gogh, l'idéal de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, Mai 1994, pp.76-80.

mancanza del titolo, quanto l'esiguità di connotazioni conferite nel resoconto delle immagini osservate, poiché la descrizione si basa prevalentemente su un messaggio letterale, fanno sì che non si possa fissare la «chaîne flottante»⁶²⁴ dei significati; come enunciato da Roland Barthes, quando il messaggio letterale è epurato dai segni connotativi, «cet état privatif correspond naturellement à une plénitude de virtualités: il s'agit d'une absence de sens pleine de tous les sens»⁶²⁵.

Le tele in questione, dunque, sarebbero portatrici di una pluralità di significati che il narratore percepisce come sensazioni di audacia, violenza, follia; lo stesso dicasi per un altro quadro ammirato da Georges nell'*atelier* di Lucien:

Et c'était encore ceci qui m'obsédait comme la vision de la mort: un champ de blé immense, sous le soleil, un champ de blé dont on ne voyait pas la fin, et un tout petit faucheur, avec une grande faux, qui se hâtait, se hâtait, en vain, hélas! Car on sentait que jamais il ne pourrait couper tout ce blé et que sa vie s'userait à cette impossible besogne, sans que le champ, sous le soleil, parût diminuer d'un sillon⁶²⁶.

Anche in tal caso l'*ekphrasis*, che di norma prevede l'impiego di uno stile virtuosisticamente elaborato e che costituisce un *morceau* autonomo, il quale si sostituisce al *tableau* effettivo sicchè la descrizione è talmente espressiva che pone l'opera d'arte descritta sotto gli occhi del lettore, limita al minimo gli effetti retorici. La questione del senso di tali quadri è affrontata descrivendo le emozioni che essi suscitano nello spettatore:

Je ne voyais que l'incohérence, le déséquilibre de ces imaginations excessives; et j'étais incapable – trop neuf aux émotions esthétiques – d'en goûter la beauté picturale et la grandeur décorative⁶²⁷.

⁶²⁴ Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.31.

⁶²⁵ Ibidem, p.34.

⁶²⁶ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.79-80.

⁶²⁷ Ibidem, p.80.

L'unico quadro di Lucien presentante un titolo è l'*étude Le Fumier*, che il pittore descrive all'amico Georges, nel cammino verso casa, all'uscita da un'osteria:

— Est-ce que je t'ai montré mon étude: Le Fumier?

— Non!

— Comment, je ne t'ai pas montré ça?... Ce n'est rien... C'est tout simplement un champ, à l'automne, au moment des labours, et au milieu, un gros tas de fumier... Eh bien! Mon garçon, quand j'ai peint ça... je me rappelle... Ah! Nom d'un chien!... As-tu quelquefois regardé du fumier?... C'est d'un mystère! Figure-toi... un tas d'ordures, d'abord, avec des machines... et puis, quand on cligne de l'œil, voilà que le tas s'anime, grandit, se soulève, grouille, devient vivant... et de combien de vies?... Des formes apparaissent, des formes de fleurs, d'êtres, qui brisent la coque de leur embryon... C'est une folie de germination merveilleuse, une féerie de flores, de faunes, de chevelures, un éclatement de vie splendide!... J'ai essayé de rendre ça, dans le sentiment... mais va te faire fiche!... Eh bien! Vois-tu, j'ai besoin de revoir du fumier... de la terre, des mottes de terre, hein?...⁶²⁸

Anche in tal caso non ci troviamo dinnanzi a una descrizione dettagliata degli elementi del quadro, la qual cosa impedisce la formazione di un'immagine concreta nella mente del lettore poichè, come afferma Maeva Monta, «l'ekphrasis élude le simple inventaire de ce qui compose la toile au bénéfice de la dimension secrète du fumier»⁶²⁹.

Il soggetto rappresentato nell'*étude*, che è sintesi di vita e di morte, non può lasciarsi fissare in un'immagine poichè la sua essenza è l'indeterminatezza, il mistero, il suo essere *rien*, assenza che è traccia di una presenza invisibile. Proprio perché il senso nascosto del *fumier* è ineffabile, il testo non può farsi immagine.

Le immagini dei quadri di Lucien non possono ridursi a *images à voir*, né tantomeno a *images à dire*; l'unica maniera per evocarne il senso è descrivere il loro effetto.

⁶²⁸ Ibidem, p.88.

⁶²⁹ Maeva Monta: «Dans le ciel, un détournement de la figure de l'ekphrasis», in *Cahiers Octave Mirbeau* n.18, 2011, p.45.

Durante il proprio soggiorno a Porte-Joie, il pittore scrive all'amico la reazione che le sue tele hanno destato in un anonimo borghese:

Pour monter dans ma chambre, il faut que je traverse la grande salle du café. Il y avait là un bourgeois. Les bourgeois sont rares dans ces parages. Il y a trop d'air, trop de vent, trop de ciel pour eux, ils ne pourraient pas vivre dans cette lumière et dans cette beauté. C'était un bourgeois d'un pays voisin. Il avait des bottes jaunes, armées d'éperons, une cravache, et, peut-être, un cheval, attaché à l'anneau, dans la cour. Mais je n'ai pas vu le cheval. Sans penser à mal, sans nulle intention agressive, je dépose contre une chaise, la face au jour, mes toiles qui m'embarrassaient. D'abord, le bourgeois ne les vit point. Il était fort occupé à réclamer, en termes autoritaires, un vermouth qu'on tardait à lui servir. Et l'intrusion d'un personnage suspect, mal vêtu et barbouillé de peinture, comme j'étais alors, n'était pas faite pour le calmer. En même temps qu'il maugréait contre la bonne, il me dévisageait avec mépris. Tout à coup, il aperçoit, contre la chaise, les esquisses, les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules de jaune. Et ce fut comme s'il venait de recevoir un coup de pied au derrière. Dans une série de mouvements rapides, expressifs et simultanés, voilà que le malheureux bourgeois qui se remonte les épaules en avant, se renverse l'échine en arrière, rentre les fesses, qu'il empoigne à deux mains, se tord la bouche, se convulse les yeux, dans la plus horrible grimace que puisse inventer un singe. Puis, comme la bonne lui apportait, en cette pathétique seconde, son vermouth, il l'avale d'un trait, et de travers, s'enroue, s'ébroue, éternue, et s'enfuit, les fesses serrées, de nouveau protégées contre les bottes idéales, par la double cuirasse de ses mains⁶³⁰.

Del contenuto della tela, non si menzionano che le pennellate ed il colore (*les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules de jaune*), ovvero la pittura è ridotta a un fatto materico che agisce sull'emotività del borghese, «réaction qui symbolise l'incompatibilité des valeurs conformistes avec le caractère novateur de l'art moderne»⁶³¹. Rappresentando un invisibile che si configura come indicibile, i quadri di Lucien possono essere evocati solo attraverso l'effetto che suscitano, attraverso «l'apparition et l'affirmation de discours moins expressément asservis à une restitution fidèle de leur objet et

⁶³⁰ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.98.

⁶³¹ Maeva Monta: *Dans le ciel, un détournement de la figures de l'ekphrasis*, loc.cit., p.39.

plus curieux d'explorer l'univers de la sensation et de l'affect»⁶³², discorsi all'interno dei quali il linguaggio «sur le rapport de l'affect à l'appareil physique et de la sensation au corps, se concevrait comme transmission, passage, frayage d'énergies intenses»⁶³³.

L'ideale che il pittore si prefigge sembra coincidere col nulla; recatosi nella sua dimora solitaria da poco acquistata, egli comunica all'amico in forma epistolare di volere fissare su tela l'invisibile:

Oh! Peindre de la lumière, cette lumière, qui, de toutes parts, me baigne!... Peindre les drames de cette lumière, la vie formidable des nuages! Êtreindre cet impalpable; atteindre à cet inaccessible!⁶³⁴

La tela che Lucien anela realizzare non prevede un soggetto statico, ma la resa di un elemento impalpabile, ovvero i giochi di luce. All'esplicitazione del proposito, segue l'*ekphrasis* di una tela del pittore inglese Turner della quale Mirbeau, tuttavia, non menziona il titolo:

Tu ne connais pas cette toile de Turner?... Au bas de la toile, des choses flottantes, rousses, dorées. On ne sait pas si c'est des arbres, des écharpes, des figures, des nuées!... Et puis, au dessus, des blancheurs profondes, infinies, des tournolements de lumière... Eh bien, voilà ce que je voudrais faire, comprends-tu? Des toiles, où il n'y aurait rien!... Oui, mais est-ce possible?...⁶³⁵

L'*estompage* dei contorni e la mancata centralizzazione di un referente descritto fanno sì che « en opposition à une rhétorique de la vision, cette description laconique déploie une isotopie de l'indétermination visant à empêcher toute mise en image du tableau»⁶³⁶. L'individuazione del tipo di tela,

⁶³² Bernard Vouilloux: *La peinture dans le texte*, op.cit., p.119.

⁶³³ Ibidem.

⁶³⁴ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.107.

⁶³⁵ Ibidem.

⁶³⁶ Maeva Monta: *Dans le ciel, un détournement de la figure de l'ekphrasis*, loc.cit., p.38.

che sarà descritta nel suo aspetto globale, è resa possibile sia dal riferimento esplicito di Lucien (*Tu ne connais pas cette toile de Turner?*), sia dal resoconto di un' evanescenza che caratterizza le tele del pittore inglese.

Per descrivere il contenuto della tela, Lucien impiega l' indefinito *choses* e palesa l' impossibilità di nominare con esattezza tali elementi indistinti (*On ne sait pas si c' est des arbres, des écharpes, des figures, des nuées!...*), cosicché l' ekphrasis non riesce a *faire voir* l' opera d' arte citata, ma solo a suggerirne l' idea. Come nota Maeva Monta, *Dans le ciel* prevede dunque un *détournement* della figura retorica menzionata:

La définition canonique de l' ekphrasis comme mise en image d' une peinture y est donc ébranlée au point de former ce que l' on pourrait appeler une rhétorique de l' anti-vision⁶³⁷.

È fuori discussione l' influenza di Turner sugli impressionisti; gli stessi Boudin, Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Lewis Brown proclamarono in una lettera collettiva del 1885 il ruolo di precursore svolto dal pittore inglese:

Un groupe de peintres français, unis des mêmes tendances esthétiques, luttant depuis dix ans contre les conventions et les routines: pour ramener l' art à l' observation scrupuleusement exacte de la nature, s' appliquant avec passion à rendre la réalité des formes en mouvement, ainsi que les phénomènes si fugitifs de la lumière ne peut oublier qu' il a été précédé dans cette voie par un grand maître de l' école anglaise, l' illustre Turner⁶³⁸.

Difatti, come abbiamo messo in evidenza analizzando alcuni estratti dei *Combats esthétiques*, gli impressionisti si proposero di «Étreindre cet impalpable, atteindre à cet inaccessible»⁶³⁹.

⁶³⁷ Ibidem, p.36.

⁶³⁸ *Lettre à Sir Coutts Lindsay à la Grosvenor Gallery*, citata in Huyghes, René: «*Monet précurseur*», in *Aspects of Monet, a symposium on the artist's life and time edited by John Rewald and Frances Weitzenhoffer*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p.248.

⁶³⁹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.107.

La scomparsa dei contorni e del *modelé* nelle tele di Turner comporta inevitabilmente un *effacement* del soggetto, come accade nelle tele impressioniste, dove l'interesse si sposta sul processo pittorico. L'«*impuissance descriptive*»⁶⁴⁰ di Lucien è legata agli aspetti fuggitivi ed inafferrabili del soggetto.

La rappresentazione dell'impalpabile si configura pertanto come traccia di un invisibile, la cui presenza risuona nell'indeterminatezza:

Ce que je voudrais, ce serait rendre, rien que par de la lumière, rien que par des formes aériennes, flottantes, où l'on sentirait l'infini, l'espace sans limite, l'abîme céleste, ce serait rendre tout ce qui gémit, tout ce qui se plaint, tout ce qui souffre sur la terre... de l'invisible dans de l'impalpable...⁶⁴¹

L'impossibile narrativizzazione delle tele di Lucien deriva dalla mancata materializzazione delle immagini che lo ossessionano, le quali non riescono a farsi quadro poiché la loro mobilità, che è la loro essenza, non si lascia fissare né dall'immagine né dal testo. La visione è instabile, evanescente, in metamorfosi, così come mutevole è lo stato d'animo del soggetto che percepisce l'immagine.

Alla mancata rappresentazione di queste immagini fluttuanti segue dunque l'impossibilità di verbalizzarle, condizione che caratterizza la pittura moderna in seguito alla scomparsa dell'immagine figurativa. Dal momento che non è più la riproduzione mimetica della realtà a garantire legittimità alla pittura, cessano i presupposti per una sua narrativizzazione, come esplicitato da Bernard Vouilloux:

Coupée du sujet et donc de l'iconographie, et avec eux du substrat humaniste sur lequel reposait la théorie de la *mimésis* comme imitation, la peinture se serait du même coup retranchée de tout ce qui en elle se prédisposait au langage⁶⁴².

⁶⁴⁰ Maeva Monta: *Dans le ciel, un détournement de la figure de l'ekphrasis*, loc.cit., p.38.

⁶⁴¹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.114.

⁶⁴² Bernard Vouilloux: *La peinture dans le texte*, op.cit., p.89.

In queste condizioni, la descrizione della pittura nel testo trascina il linguaggio in un'esperienza limite:

Problématique, elle deviendrait le lieu d'une expérience, d'une aventure risquée dans un visible qui se dérobe et la recourbe sur elle-même. À la recherche des conditions qui la rendent possible, elle en viendrait à questionner le langage et sa limite, la peinture comme limite⁶⁴³.

Come può il linguaggio dire l'indicibile? Stando a Vouilloux, coinvolta in tale esperienza limite, la descrizione acquista una dimensione riflessiva:

Le recentrage du discours sur la subjectivité du descripteur et la métaphoricité sans frein qui lui imprime son régime le déportent loin du tableau en tant que référent: le discours n'est plus axé principalement sur le référent; fléchi sur lui-même, il se donne comme contre-don symbolique s'échangeant à la donation de la peinture dans le tableau⁶⁴⁴.

E difatti la descrizione della tela si organizza attorno all'asse dello sguardo del creatore che elabora la visione e che ne interroga le modalità:

— Oui! oui!... Ça se peut!... tout se peut!... Il faut trouver, voilà tout!... Ainsi, tiens, par exemple, une spirale qui monte... Enfin, je ne sais pas... ou bien un nuage qui serait plus bas que les autres, et qui aurait l'aspect d'un chien, d'une gueule de chien! Comprends-moi... Ce que je voudrais, ce serait rendre, rien que par de la lumière, rien que par des formes aériennes, flottantes, où l'on sentirait l'infini, l'espace sans limite, l'abîme céleste, ce serait rendre tout ce qui gémit, tout ce qui se plaint, tout ce qui souffre sur la terre... de l'invisible dans de l'impalpable...⁶⁴⁵

Nella sua volontà di rappresentare l'invisibile, Lucien chiama altre sfere sensoriali in soccorso al regime visivo, ovvero tenta di catturare della realtà tutti i dati sensoriali e rielaborarli in immagini; tale intento è rintracciabile nel

⁶⁴³ Ibidem, p.91.

⁶⁴⁴ Ibidem, p.106.

⁶⁴⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.113-114.

suo proposito di fissare in immagine l'abbaio di un cane, come comunica all'amico in un passo del capitolo XXIV:

Et puis, tu me donneras peut-être un conseil pour mon tableau!... Tu te rappelles, je t'ai parlé d'un chien qui aboie toujours, d'un chien qu'on ne voit pas, et dont la voix monte dans le ciel, comme la voix même de la terre?... Voilà ce que je veux faire!... Un grand ciel... Et l'aboi de ce chien!...
Je fus un peu stupéfait.
— Mais tu es fou, Lucien! m'écriai-je... Tu veux peindre l'aboi d'un chien?⁶⁴⁶

La vista non è l'unico senso coinvolto poiché il pittore vuole fissare nell'immagine un suono del quale non si conosce l'emissario. L'abbaiare del cane costituisce un soggetto straordinariamente intriso di mistero in quanto è un suono che squarcia il silenzio della notte, una voce terrestre che sembra indirizzarsi all'infinito; è una parola della quale non si capisce il senso, immaginabile come ululare, che, a sua volta, richiama il pianto, oppure il grido. Nella sua dimensione di "grido" sembra essere una risposta delle creature al "peso" dell'infinito, il cui mistero risuona nel silenzio della notte; ma il "grido" si profila anche come esigenza di comunicazione, ricerca di un'altra voce.

L'abbaio del cane ispira paura nell'animo di Georges nel silenzio di un'atmosfera serale plumbea:

Et j'ai peur du silence qui m'entoure, j'ai peur de mon ombre,
là, sur le mur, j'ai peur de ce chien qui aboie...⁶⁴⁷

Tale "voce" misteriosa, che accresce la sua angoscia, trova un'eco nell'abbaio di un altro cane:

Le chien aboie toujours, là-bas!... Un autre chien, plus loin, lui répond. Je me sens envahi par le froid de la mort⁶⁴⁸.

Ma l'ambizione di andare oltre la rappresentazione visiva era già stata esplicitata quando Lucien, osservando un mendicante cieco che si aggirava in

⁶⁴⁶ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.113.

⁶⁴⁷ Ibidem, p.59.

⁶⁴⁸ Ibidem, p.60.

compagnia di una figliola muta, è siderato dalla vastità dello sguardo e dalla “purezza” della bocca chiusa di quest’ultima:

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 dirait que ce regard a tout vu, tout connu. Il est vaste comme un ciel et profond comme un abîme. Il va des plus épaisses ténèbres aux lumières les plus resplendissantes. Devant ce regard qui n’a jamais rien entendu de ce que disent les hommes, devant cette bouche close, cette bouche de fleur vierge, qu’aucune parole humaine n’a souillée, je me sens tout petit, tout humble, tout bête, tremblant comme un chien devant son maître!⁶⁴⁹

La fascinazione che la condizione della giovane esercita su di lui fa da catalizzatore di un’immagine del tutto “immateriale” che si configura nella sua immaginazione:

Je les ai gardés, quelques jours, ce vieil aveugle et cette petite muette... J’ai barbouillé plus de dix toiles... Je voulais exprimer, comprends-tu, rendre sensible, par une combinaison de lignes et de formes, tout ce que peut voir un aveugle, tout ce que peut dire une muette... Eh bien, rien!...⁶⁵⁰

L’invisibile, in quanto assenza, si riduce al nulla, che è tuttavia traccia di un mistero, essenza delle cose; il che fa dire a Marie-Françoise Montaubin che Octave Mirbeau «cultive le Rien, pour atteindre le Tout, c’est-à-dire la Vie»⁶⁵¹. La rappresentazione che vuole andare oltre il visibile ed oltre il visivo, viene ad essere anti-rappresentazione, cioè non può incarnarsi in un’immagine:

Il n’est rien sorti de là!... ma main s’est refusée à peindre ce que je ressentais, ce que je comprenais d’intérieur, toute l’émotion dont mon âme était pleine devant ce regard firmamental, et devant cette bouche d’astralité...⁶⁵²

⁶⁴⁹ Ibidem, p.110.

⁶⁵⁰ Ibidem.

⁶⁵¹ Marie-Françoise Montaubin: *Les romans d’Octave Mirbeau: “Des livres où il n’y aurait rien!... Oui, mais est-ce possible...”*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.2, mai 1995, p.52.

⁶⁵² Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.110.

Se le immagini che albergano nell'immaginazione di Lucien, in ragione di una loro "fluidità", che è ondeggiamento tra presenza e assenza, tra concretizzazione ed *anéantissement*, non trovano rappresentazione sulla tela, perché ricorrere più volte alla figura retorica dell'*ekphrasis*? Ossia, qual è il ruolo che l'*ekphrasis* riveste in *Dans le ciel*? La risposta ci viene fornita da Judith Labarthe-Postel⁶⁵³, la quale osserva che quando un romanzo presenta, nel corso della narrazione, la descrizione di opere d'arte vere o fittizie, «une description de tableau, est le lieu idéal pour une mise en abyme, regroupant tous les éléments, non seulement thématiques, mais aussi rhétoriques, propres à la vision du romancier»⁶⁵⁴. Accade dunque che ogni elemento del *tableau* descritto rifletta un elemento del romanzo. La specularità dell'opera d'arte descritta ha un potere di rifrazione vasto:

Selon ce classement, l'œuvre d'art, par exemple la peinture, quand elle est décrite par le récit spéculaire, joue le rôle de double privilégié de la fiction, parce qu'elle apporte au récit toute sa richesse polysémique⁶⁵⁵.

Dunque, la descrizione dei quadri di Lucien allude a quella ricerca dell'impalpabile che, stando ad Octave Mirbeau critico d'arte, supporta le ricerche dei pittori impressionisti e che, da lui assimilata e proiettata nella propria poetica, fa del romanzo in questione la tela di fondo nella quale si staglia la ricerca di un invisibile che si profila solo in quanto slancio, poiché, immateriale ed inafferrabile, esso viene a coincidere col nulla.

Ma l'*ekphrasis* consente pure una lettura "narcisistica"⁶⁵⁶ del testo, poiché l'ideazione delle tele e la loro impossibile incarnazione si può leggere come

⁶⁵³ Judith Labarthe-Postel: *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, op.cit.

⁶⁵⁴ Ibidem, p.11.

⁶⁵⁵ Ibidem, p.13.

⁶⁵⁶ Per la definizione di narcisismo letterario rimandiamo a Hutcheon, Linda: *Modes et formes du narcissisme littéraire*, in *Poétique* n.29, février 1977, pp.90-106.

un'esplorazione metaforica del processo letterario. La pittura dell'invisibile riflette allora la scrittura dell'indicibile e se la prima si annulla nella ricerca dell'irrapresentabile, la seconda si esaurisce nel silenzio. Condensa tale lettura meta-poetica la scena della morte di Lucien, che chiude il romanzo alludendo alla dissoluzione della pittura ed insieme della scrittura:

La porte, en une minute, céda à nos efforts, et au milieu de l'atelier, près de la toile renversée et crevée, près du paon mort, le col tordu, Lucien étendu, dans une mare de sang, toute sa barbe souillée de caillots rouges, Lucien, l'oeil convulsé, la bouche ouverte en un horrible rictus, gisait⁶⁵⁷.

Assenza, vuoto silenzio espongono un'estetica del *rien*, che irriga la poetica di Mirbeau, il quale trova nella pratica della critica d'arte l'occasione per un metadiscorso in cui l'atto creativo si profila come *quête* di un'assenza. Il *rien* è l'ambizione estetica di Monet, Pissarro, Puvis de Chavannes; i loro paesaggi, che non prevedono un soggetto univoco e statico e la cui risonanza emotiva non può verbalizzarsi, esibiscono infatti un'estetica del nulla:

Cette échappée de paysage est d'un charme grandiose. Ce n'est rien, et cela vous émeut, vous empoigne comme un mystère⁶⁵⁸.

L'eco di un mistero, presenza configurabile solo in quanto mancanza, perdita e dunque assenza, è l'elemento fondante le tele ideate dal protagonista del nostro romanzo, opere che non conoscono realizzazione poiché l'ineffabile in pittura non si reifica raffigurandolo, ma si suggerisce, o meglio si fa echeggiare agendo sui sensi dello spettatore, "impressionandolo", alla maniera della natura, che genera un *frisson* in chi la "sente" e lo coinvolge in un'esperienza sensoriale talmente intensa che la vista, l'odorato ed il tatto si interpenetrano:

Les paysages nocturnes l'impressionnaient étrangement. Il

⁶⁵⁷ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.130.

⁶⁵⁸ Octave Mirbeau: *Le Salon (II)*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.260.

marchait dans la nuit, ainsi qu'un prêtre dans une chapelle, avec une lenteur attentive et respectueuse. Tous ses sens en éveil frémissaient; son esprit était tendu jusqu'à l'extase. Il sentait réellement la nuit, il la touchait, il la buvait, comme le vin du calice. Et, de temps en temps, pour exprimer son enthousiasme, il disait :

— Ah! nom d'un chien!...

Puis entre des silences :

— Les valeurs de ça, hein?... Comment rendre ça, le sais-tu, toi?... Et les valeurs, ce n'est pas le tout!... Mais l'odeur... Oui, l'odeur de la nuit!... As-tu senti la nuit, toi?... La sens-tu?...

Et il reniflait l'air avec un grand bruit de narines.

— Ça sent? C'est drôle... Ça sent, comme un chat qui a dormi dans du foin...

Et il passait ces mains dans l'air, comme sur un dos de bête, avec de lents gestes caressants :

— Et c'est doux comme une fourrure!... Ah! Nom d'un chien!⁶⁵⁹

Per rintracciare gli elementi retorici riflessi nel microcosmo dell'*ekphrasis* e caratterizzanti il macrocosmo costituito dall'opera romanzesca dell'autore, partiamo dalla riflessione di Judith Labarthe-Postel sulla natura ossimorica della figura retorica in questione. La stessa, riprendendo la nozione di ossimoro testuale enunciata da Michel Riffaterre⁶⁶⁰, individua nell'*ekphrasis* una tensione tra visivo e non visivo, tra innovazione e ripetizione, tra presenza ed assenza. A sua volta, siffatta tensione rimanda alla metafora, troppo incarnante una fluttuazione tra implicito ed esplicito. Figura sintetica poiché stabilisce un legame immediato tra *comparant* e *comparé*, la metafora, contenuta nelle *ekphrasis* del romanzo del quale affrontiamo la lettura, rappresenta una figura retorica abbondantemente impiegata da Octave Mirbeau, tanto da valergli la definizione di «romancier de la métaphore aux troussees de la métamorphose»⁶⁶¹.

⁶⁵⁹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.86.

⁶⁶⁰ Michel Riffaterre: «*L'illusion d'ekphrasis*», in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la dir. De Gisèle Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p.220.

⁶⁶¹ Lola Bermudez et Claudine L'Écrivain : *La métamorphose des brumes: la couleur sentimentale du paysage mirbellien*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.8, p.44.

A proposito del nostro romanzo, basti pensare al *fumier* come metafora della sintesi di vita e morte, all'abbaio del cane nella notte richiamante il grido di rivolta dell'uomo contro la logica *écrasante* e occulta dell'infinito, alla fusione degli elementi nel quadro di Turner e al richiamo analogico con l'essenza delle cose. Pertanto, condividiamo l'affermazione di Judith Labarthe-Postel per cui l'*ekphrasis* costituisce una *mise en abyme* dello stile dell'autore «placé comme sous une loupe»⁶⁶².

⁶⁶² Judith Labarthe-Postel: *Une rhétorique de la vision*, op.cit., p.347.

3.6 Fluidità come ondeggiamento: tra presenza ed assenza

Riprendendo il discorso contenuto in *Une rhétorique de la vision*, focalizziamo la nostra attenzione sull'ambiguità insita nella nozione di *ekphrasis*, figura che si propone di *faire voir* un'opera d'arte «alors qu'elle tend au fond à éliminer tout élément visuel en le remplaçant par des mots»⁶⁶³. Quella che Michel Riffaterre definisce «l'illusion d'ekphrasis»⁶⁶⁴, deriva dal fatto che il testo tende a farsi altro, propende verso un *au-delà* del linguaggio e si impone la sfida di neutralizzare la differenza tra due sistemi il cui funzionamento è antitetico, come ben delucidato da Philippe Hamon:

L'image à voir [...] est analogique, continue, simultanée, motivée, fonctionne par plus ou moins de ressemblance avec la chose représentée, et demande à être reconnue par un spectateur, tandis que l'image à lire [...] est faite de signes discrets, linéaires, discontinus, arbitraires, fonctionnant par différences internes à l'intérieur d'un système, et demande à être comprise d'un lecteur⁶⁶⁵.

Volendo appropriarsi di un sistema di funzionamento il cui statuto è assai dissimile al proprio, essa espone il linguaggio ai rischi di un allontanamento verso un altrove, ovvero un indicibile. Coinvolto in un'esperienza limite, il linguaggio non assolve più la funzione che gli è propria, quella di “significare”, ma tende a suggerire, a farsi “segno” non più di un'idea, il che rinvierebbe ad un referente concreto, ma di una *imago*, che, priva di spessore poiché a due dimensioni, incarna un'assenza. In tal maniera, l'*ekphrasis* dà corpo ad un ondeggiamento tra presenza ed assenza che informa e ritma il testo in questione.

⁶⁶³ Judith Labarthe-Postel: *Littérature et peinture dans le roman moderne: Une rhétorique de la vision*, op.cit., p.55-56.

⁶⁶⁴ Michel Riffaterre: «L'illusion d'ekphrasis», loc.cit.

⁶⁶⁵ Philippe Hamon: *Imageries: Littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Paris, Corti, 2001, p.277-278.

L'opera d'arte descritta è, come detto sopra, presente poiché evocata dal testo, ma è assente in quanto immagine perché il testo non può che dare l'illusione di una presenza. Lo aveva già intuito Blaise Pascal affermando che:

Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir⁶⁶⁶.

Un'altra chiave di lettura dell'*ekphrasis* in quanto veicolo di esposizione di un'oscillazione tra presenza ed assenza può essere proposta, riferendoci, più dettagliatamente, al contenuto di *Dans le ciel*.

Come illustrato dalla trama del romanzo, i quadri in cui Lucien ambisce a fissare l'invisibile non arrivano ad essere compiuti; quindi le immagini, presenti nella sola immaginazione dell'artista, si dissolvono nel momento della loro incarnazione in una tela.

La rappresentazione dell'oggetto implica necessariamente la sua scomparsa e percorrere il testo equivale a distruggere l'immagine che esso suscita, come abbiamo notato a proposito dei soggetti del *fumier* o dell'abbaio del cane, ridotti a nulla.

Di questa dissolvenza dell'immagine testimonia la tela dei pavoni in un campo di pensieri, la cui idea tanto entusiasma Lucien, fino a coinvolgerlo in un vortice di sensazioni, che lo distolgono dal referente reale, ovvero il pavone che ha preso con sè:

— Mais que veux-tu faire de ce paon? demandai-je à Lucien.
— Ce que je veux faire?... Comment, je ne t'ai pas dit?... Il y a longtemps que je rêve ça, pourtant... Eh bien! voilà!... J'ai conçu une grande décoration... Des paons... dans un champ de pensées... Non, mais, vois-tu le motif! Des paons accroupis dans les pensées, des paons marchant dans les pensées... Et peut-être, limitant le champ des pensées, dans le haut de la toile, des pavots... non pas de pavots!... Je ferai une autre décoration... Des paons se glissant dans des pavots!...
Et des gestes qui dessinaient, dans l'air, de longues queues de paon, des tiges de plantes, orchestraient ses paroles; et tout son visage souriait de bonheur...
— Je crois! dit-il, que je tiens, enfin, quelque chose

⁶⁶⁶ Blaise Pascal: *Pensées* n.296, in *Loi figurative*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1991, citato da Judith Labarthe Postel in *Une rhétorique de la vision*, op.cit., p.344.

d'épatant!... Et tu sais... pas de synthèse là-dedans!... pas d'atmosphère... non plus... Les paons dessinés plume par plume, et exagérés... exagérés! Tiens!

Et il traçait, avec son doigt, des lignes énormes⁶⁶⁷.

A sua volta, la presenza rimanda alla percezione, che si origina a partire da un elemento reale, che è presente e visibile, cioè il pavone, mentre l'assenza è introdotta dall'immaginazione, che appunto si assenta dal reale e si ispira a ciò che non è visibile, dunque assente. In un «effort d'imagination puissante et belle»⁶⁶⁸, Lucien amplia la propria visione:

C'était une toile très longue, et peu haute. Les paons tenaient toute la longueur de la toile, dans des mouvements superbes et étranges, et dont pas un, malgré l'apparente symétrie, ne se ressemblait. Devant et derrière les paons se déroulait, tapis merveilleux, un champ de pensées que le cadre coupait de tous les côtés. L'effet en était saisissant...⁶⁶⁹

Poi “convoca” una figura femminile:

Jamais, je ne pourrai trouver l'accord entre ces paons qui sont comme des fleurs, et ces fleurs qui sont comme des paons... Il faudrait quelque chose peut-être... Oui, il manque quelque chose... une figure nue... une femme... là... Hein!... une figure traitée dans le sens du décor, avec une chevelure rousse, une chevelure d'or qui s'éparpillerait dans la toile, ainsi qu'une autre queue de paon⁶⁷⁰.

Nella visione del pittore percezione ed immaginazione coesistono, palesando un'intersecazione di reale ed immaginario. Per l'uomo decadente, infatti, i due universi si confondono e, come enunciato da Jean Pierrot, «il s'agira pour l'artiste, rebuté par le réel, de modifier délibérément son expérience en donnant une égale valeur à un imaginaire et à un réel d'ailleurs indiscernables»⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.122-123.

⁶⁶⁸ Ibidem, p.126.

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977, p.233.

La dinamica di presenza ed assenza può subire un'inversione dei ruoli se postuliamo l'ipotesi per cui il reale non sia più legato ad una presenza; esso infatti esiste solo in quanto rappresentazione⁶⁷², come Lucien ne rende conto a Georges:

Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir... Et la preuve c'est que, si tu peins le même paysage, un jour de gaieté, et un jour de tristesse, il ne se ressemble pas du tout. 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!... Un arbre... un arbre!... Eh bien, quoi, un arbre?... Qu'est-ce que ça prouve?... Les naturalistes me font rire... Ils ne savent pas ce que c'est que la nature... Ils croient qu'un arbre est un arbre, et le même arbre!... Quels idiots!... Un arbre petit, mais c'est trente-six mille choses... C'est une bête, quelquefois... c'est, c'est... est-ce que je sais, moi?... c'est tout ce que tu vois, tout ce que tu sens, tout ce que tu comprends!... Je te dis cela très mal — mais je te dis la vérité, tout de même!...⁶⁷³

Seguendo tale ragionamento, il reale è illusione, dunque assenza, mentre l'immaginario si profila come l'unico universo "presente". Dell'illusorietà del reale testimonierebbero le immagini, le quali, ondeggiando tra presenza ed assenza, hanno la consistenza del riflesso, e pertanto sono soggette a dissoluzione.

La dinamica presenza/assenza percorre il testo, che esprime una tensione tra mistero e *dévoilement*, in virtù della quale l'assenza si rivela traccia di una presenza e, viceversa, la presenza si riduce ad assenza. In forza di una sostanziale fluidità del romanzo, i suoi stessi motivi sono soggetti ad alternanza, inversione, ripolarizzazione.

⁶⁷² Estimatore di Schopenhauer, Octave Mirbeau ribadisce più volte il concetto per cui il mondo esiste solo in quanto rappresentazione.

⁶⁷³ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.83-84.

3.7 Fluidità come instabilità e discontinuità dell'io ed allontanamento

Alla distruzione della forma romanzesca, corrisponde un *éparpillement* dell'intrigo, poiché si passa dal *récit* del soggiorno del parigino nella misteriosa abitazione sul *pic*, alla narrazione retrospettiva della fanciullezza di Georges, sino alla morte dei suoi genitori ed al successivo incontro con Lucien, al periodo trascorso a Parigi dai due, alla vicenda amorosa tra Georges e Julia, al resoconto della vita condotta nella nuova dimora da parte di Lucien per via epistolare, e dunque al ritorno di Lucien a Parigi, fino al tragico epilogo.

Come lo fa Ruth Moser⁶⁷⁴, possiamo intendere la fluidità che caratterizza il sentire impressionista, come un attentato alle leggi della continuità e della relazione causa effetto. In un mondo in cui l'individuo è ridotto ad «un forçat de la sensation»⁶⁷⁵, la sua “impressionabilità” condiziona la sua vita psichica e fa sì che il suo agire non sia costante; sembra che la “regia” non sia più affidata all'io, ma alle sensazioni:

Ainsi, le monde extérieur vient découper la vie psychique de l'homme, qui est comme passée au filet de sensations multiples⁶⁷⁶.

Pertanto, alla discontinuità ed all'incostanza sono soggetti i sentimenti. Il primo narratore, ovvero il parigino anonimo, così smitizza l'amicizia:

On oublie vite ses amis lointains, ou malheureux...⁶⁷⁷

Ai “capricci” di una sensibilità esacerbata è ugualmente soggetto l'amore; e difatti, dopo il possesso carnale di Julia, Georges sente un «bonheur incomplet»⁶⁷⁸ che muta tanto l'immagine che ha di lei quanto i suoi sentimenti:

⁶⁷⁴ Ruth Moser: *L'impressionnisme français*, op.cit.

⁶⁷⁵ Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p.66.

⁶⁷⁶ Ruth Moser: *L'impressionnisme français*, op.cit, p.256.

⁶⁷⁷ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit, p.21.

⁶⁷⁸ Ibidem, p.103.

Elle s'étiolait de plus en plus; ses cheveux prenaient les tons ternes qu'ont les poils des bêtes malades; ses yeux clignaient, cerclés de rouge, comme ceux d'une poule anémique. Elle m'émouvait vraiment, mais cette émotion ne pouvait vaincre le dégoût, le pitoyable et douloureux dégoût d'elle, que j'avais éprouvé, à la suite de l'acte physique où avait sombré mon amour, toute la poésie de mon amour⁶⁷⁹.

Uno psichismo fluido, caratterizzato da una “porosità” permettente l'irradiazione della sensazione nell'interiorità, non può ammettere l'identità stabile della personalità; in fondo, l'irrimediabile instabilità psichica dei protagonisti di *Dans le ciel* sembra anticipare la considerazione di Édouard, protagonista de *Les faux-Monnayeurs*:

Je ne suis jamais ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais pas là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir⁶⁸⁰.

Sempre Ruth Moser ne *L'impressionnisme français*, citando Laforgue, Verlaine, Giraudoux, Proust, fa notare come per gli scrittori “impressionisti” l'unità della coscienza sia una menzogna. Soffermandoci sul personaggio di Georges, notiamo come non solo l'imprevedibilità orienti il suo agire, ma come la sua stessa coscienza si lasci “impregnare” dalla personalità di Lucien, come lo stesso ammette:

[...] c'est Lucien que je retrouvais au fond des choses que je tentais de décrire, des idées que j'essayais d'exprimer, un Lucien anémié, essoufflé, impuissant. Et tel était mon détraquement cérébral, par suite de la substitution d'une autre personnalité à la mienne, que je ne pouvais plus considérer le plus banal objet avec tranquillité⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ Ibidem, p.120.

⁶⁸⁰ André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, édition établie et présentée par Yvonne Davet e J.J. Thierry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p.987.

⁶⁸¹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.89-90.

La visione “fluida” del mondo esterno, col conseguente corollario del “morcellement de la matière⁶⁸²”, conduce ad un’instabilità generale del reale, presentatoci come momentaneo ed in perenne metamorfosi, evanescente alla stregua della sua immagine riflessa nella superficie della Senna:

Au-dessous de nous, le fleuve noir roulait ses eaux toutes pailletées de leurs courtes, toutes moirées de reflets changeants comme une robe de bal; les maisons profilaient leurs masses parallèles dans des perspectives de ténèbres, frottées de clartés tremblotantes; au loin, les arcs constellés des ponts réfléchissaient dans l’onde leurs lumières qui serpentaient en zigzags tronqués et mouvants, ou bien s’enfonçaient en colonnades incandescentes, dans des profondeurs infinies, dans des ciels renversés, couleur de cuivre⁶⁸³.

Dietro un mondo di apparenze, l’artista scorge la presenza di un lato segreto ed oscuro, così intrigante da spingere il suo sguardo verso un *ailleurs*. Ci concentriamo, a supporto di questa affermazione, su una “scoperta” di Lucien:

«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. [...]»⁶⁸⁴

L’attrazione per ciò che non è immediatamente visibile è il catalizzatore della ricerca del pittore, il quale, intuendo la presenza di un mistero, intraprende quella che Anita Staron⁶⁸⁵ definisce un’ascensione, ossia l’elevazione verso un assoluto, il cui statuto vago ed immateriale è

⁶⁸² *Le morcellement de la matière* è il titolo di un capitolo del libro di Ruth Moser, *L’impressionnisme français*, op.cit.

⁶⁸³ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.86-87.

⁶⁸⁴ Ibidem, p.109.

⁶⁸⁵ Anita Staron: *De l’ascension à l’envol : l’espace comme métaphore chez Octave Mirbeau. Images, Symboles, Mythes et la Poétique de l’Ascension/Envol*. Etudes réunies et présentées par Barbara Sosieñ, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, pp. 121-125.

simboleggiato dal cielo, aspirazione dell'artista che si astrae dal reale. È tale percezione di un altrove che lo induce a confessare il suo credo, ossia “*voir, sentir, comprendre la nature*” ed a rivolgersi verso un'entità immateriale, incarnazione di un ideale indefinibile nella sua astrattezza, indotto da «un *mysticisme vague*»⁶⁸⁶.

La non costanza nella sua *quête* è dunque dettata dalla percezione di un'essenza delle cose, che immediatamente condiziona il suo *voir* declinando il suo sguardo dal mondo sensibile al mondo *caché*. Lucien si allontana dalla natura, dal sensibile, rivolgendo il proprio sguardo verso un ignoto che si rivela inconoscibile.

Come osservato da Jean Starobinski⁶⁸⁷, lo sguardo è desiderio, inquietudine, e non può fermarsi all'apparenza sensibile; lo sguardo del vero artista, stando a Lucien, interroga l'oscuro:

Mais imprègne-toi de ceci, que l'art n'est pas fait pour établir que deux et deux font quatre... L'art n'est fait que pour aller chercher la beauté cachée sous les choses... À quoi bon écrire ce que tout le monde sait!... [...] L'obscurité est la parure suprême de l'art... C'est sa dignité aussi!... [...] Il est temps que tu viennes sur mon pic et que tu interrogues le ciel!... C'est là qu'est la vérité et la beauté...⁶⁸⁸

Dalle parole del pittore emerge quanto esposto da Starobinski, ovvero che la dissimulazione e l'ostacolo incitano nello sguardo il desiderio di sondare l'inaccessibile; la creatività, infatti, sembra corrispondere ad una tentazione prometeica che spinge verso l'*interdit*.

L'ostacolo affascina e l'*inconnu* sembra poter dischiudere una conoscenza ed una profondità inimmaginabili:

⁶⁸⁶ Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent*, op.cit, p.109.

⁶⁸⁷ Jean Starobinski: *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

⁶⁸⁸ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.114-115.

— Mon petit, quand tu auras regardé ce qui passe dans le ciel, eh bien! tu m'en diras des nouvelles... Tu n'as rien vu encore...Tu n'as rien compris...⁶⁸⁹

Ma, come la trama di *Dans le ciel* dimostra, la ricerca del *caché* imbarca in un viaggio senza ritorno; Lucien si lancia verso l'infinito, ma esso si ritrae:

En tant que lieu commun de l'inexprimable, le ciel continuait à être un mirage qui ne cesse de reculer devant les images et les coups de pinceau, et il restait donc vierge de toute compromission dans l'éternité de son éloignement⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Ibidem, p.114.

⁶⁹⁰ Robert: Ziegler «Vers une esthétique du silence dans *Dans le ciel*», in *Cahiers Octave Mirbeau* n.5, 1998, p.58.

3.8 Fluidità come dissolvenza: la parola si perde nel silenzio

La dialettica presenza/assenza percorre il testo investendo anche la parola, la quale, come abbiamo già osservato riferendoci al finale, finisce col proclamare il proprio *anéantissement* attraverso l'immagine del narratore, ovvero Georges, che sviene dinnanzi al cadavere di Lucien.

Il tema del silenzio è presente anche a livello tematico in *Dans le ciel* e riflette un *soupçon* verso il linguaggio che accomuna più prosatori e poeti di questa *fin de siècle*.

Già dalle prime pagine del romanzo, Georges ci è presentato come un individuo propenso al mutismo, come se il suo eccesso di sensibilità non lo predisponesse all'uso della parola; di sé il personaggio scrive:

En même temps que cette sensibilité suraiguë, j'avais une grande timidité, si grande que je n'osais parler à qui que ce fût, pas même à mon père, pas même au chien de mon père, le vieux Tom, une douce bête, pourtant, et fidèle! Je gardais tout pour moi et en moi, à peine répondais-je aux questions que l'on m'adressait, fussent-elles les plus insignifiantes du monde. Bien souvent, je ne répondais que par des larmes, qui coulaient, de mes yeux, sans raison, du moins on pouvait le croire. Quand mon père me demandait (et il ne me demandait jamais que des choses que l'on demande aux bêtes familières) : « As-tu bien dormi, cette nuit? », je sanglotais à en perdre la respiration, à m'étouffer. De quoi mon père, qui était un homme sage et pratique, s'étonnait, grandement. Ce mutisme éternel, coupé de temps à autre, par ces inexplicables larmes, ressemblait à un incurable abrutissement⁶⁹¹.

La non predisposizione alla parola impedisce al personaggio di comunicare e lo condanna al solipsismo. La stessa scrittura delle proprie "impressioni" assume per Georges la portata di una rivolta contro il silenzio:

Et puis, il me semble, que ma plume qui grince sur le papier, me distraît un peu de l'effroi de ce silence, de l'effroi de cette solitude, de l'effroi de ces poutres, où pèse sur ma tête quelque chose de plus lourd que le ciel du jardin, la terreur de la nuit⁶⁹².

⁶⁹¹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.33.

⁶⁹² Ibidem, p.51.

Il silenzio precede il tentato approccio della zia di Georges, nel capitolo IX⁶⁹³:

Nous nous asseyons sur le banc, sans rien nous dire. [...] — Pourquoi ne me dis-tu rien? Demandait-elle, après quelques minutes de silence gênant!⁶⁹⁴

L'afasia di Georges emerge anche nei dialoghi con Lucien, laddove la *défaillance* a livello enunciativo deriva dall'impossibile verbalizzazione di un indicibile, ossia l'anelito che spinge ogni artista a creare:

Lucien, un jour, me dit:
— Tu veux écrire?... Tu sens en toi quelque chose qui te pousse à écrire?... Quelque chose qui te démange les mains, comme une fièvre et te monte à la gorge, comme un sanglot? ... Est-ce ça?... Oui?
— Je ne sais pas... Je ne pourrais pas expliquer... Mais je crois bien que c'est ça!⁶⁹⁵

Ma la stessa logorrea di Lucien, in fondo, si risolve in afasia, come se l'eccesso di parole ne ostacolasse l'articolazione:

Lui s'épuisait en paroles, en théories, en gestes désordonnés. C'était un flux grondant de souvenirs, de projets, auxquels se mêlaient des récits de sensations étranges, des croquis de paysage, des plans de réforme sociale, lambeaux de nature, d'humanité et de rêve, choses vagues, haletantes, trépidantes, sans lien entre elles et comme vues, le soir, par la portière d'un wagon qu'emporte, vers on ne sait où, une locomotive chauffée à toute vapeur⁶⁹⁶.

⁶⁹³ Più avanti assistiamo alla scena della ricerca di un rapporto fisico da parte della zia: « Enlacé, étouffé, broyé par mille bras, on eût dit, par mille bouches, je sentis l'approche de quelque chose d'horrible, d'inconnu, puis l'enveloppement, sur moi, d'une bête atroce... Je me débattis violemment... je repoussai la bête des dents, des coudes, des ongles, de toute la force décuplée par l'horreur de son corps. — Non... non... je ne veux pas... criai-je... Ma tante, je ne veux pas... » (*Dans le ciel*, op.cit., p.57).

⁶⁹⁴ Ibidem, p.56.

⁶⁹⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., pp.77-78.

⁶⁹⁶ Ibidem, p.116.

Il *bavardage* si instaura come lotta contro il silenzio; anche Lucien, infatti presenta l'incapacità di comunicare le proprie emozioni:

Lucien n'était pas éloquent. Il avait même de la difficulté à exprimer ses idées. Lorsqu'il se lançait dans une théorie, les mots sortaient, avec peine, de sa bouche contractée. Et les phrases commencées, il les achevait souvent dans un geste [...] ⁶⁹⁷

Poiché il linguaggio scaturisce dal sentire, questo passa anche attraverso il corpo, per cui alle frasi *hachées*, si affianca il gesto ⁶⁹⁸.

Ora inconsistenti, le parole di Lucien si dissolvono nel silenzio:

Ces paroles où je relevais tant d'incohérences, tant de contradictions, ne me rassuraient pas. Mais elles se dissipaient, vite, dans l'air, et je n'en retenais qu'un bruit discord, comme le son de la corne du fontainier, qui va se perdant dans les rumeurs de la ville ⁶⁹⁹.

Come osservato da Philippe Hamon ⁷⁰⁰, l'*atelier*, immagine topica nei romanzi aventi come protagonista un artista, è un luogo in cui inserire i discorsi sull'arte e, parallelamente, è un luogo caratterizzato dall'alternanza tra parola e silenzio, «comme si, devant le tableau – silencieux, indescriptible, indicible, sidérant, médusant – on assistait à l'apparition de langages définis immanquablement par quelque excès ou par quelque défaut» ⁷⁰¹. Osserviamo, a

⁶⁹⁷ Ibidem, p.78.

⁶⁹⁸ Ad Albert Adès, Octave Mirbeau dichiara: «— Il faut sentir... Pour comprendre, il faut sentir! Quand une pensée reste confinée dans votre cerveau, dites-vous bien qu'elle vous est étrangère. Vous la voyez, vous voyez sa forme. Mais vous ne savez pas au juste ce qu'elle est. Il faut que la pensée vous soit descendue dans la chair... [...] — Le corps! Ah! La! La!... Un incompris! Mais c'est un instrument merveilleux, le corps! La pensée, toute seule, combine, crée... Mais il en sort des folies!... bien plus de folies que d'idées vraies... Pour choisir entre ces idées, surtout ne méditez pas. Ce serait un cercle vicieux... Il suffit de savoir si ces idées, vous les sentez, si votre être tout entier les agrée... Sinon, ce sont des fantômes... des sottises! [...] Je ne vous le répéterai jamais assez: ce n'est pas mentalement, c'est physiquement qu'on doit comprendre!» (Propos rapportés par Albert Adès, La Grande revue, mars 1917, in Combats littéraires, op.cit., p.605).

⁶⁹⁹ Ibidem, p.84.

⁷⁰⁰ Philippe Hamon: «La fabrique de l'image: Ateliers», in *Imageries*, op.cit., pp.119-147.

⁷⁰¹ Ibidem, p.132.

tal proposito, tale passo:

Le matin, je déjeunais rapidement, dans une crèmerie de notre rue, et le soir, avant le dîner, j'allais retrouver Lucien, à son atelier. Il n'aimait pas qu'on vînt le voir, durant la pioche, comme il disait, et, la plupart du temps, il s'enfermait à double tour, voulant être seul, sans nul bruit autour de lui. Quand j'arrivais à l'heure habituelle, je le trouvais toujours devant sa toile fraîche de peinture, assis sur un escabeau bas, le corps tendu, ployé en avant, le menton dans les mains, et fumant avec rage une grosse pipe. Souvent il ne m'entendait pas entrer. Et, bien que je fusse là, près de lui, il semblait ne pas me voir; peut-être, ne me voyait-il pas — et il restait de longues minutes, silencieux, la figure grimaçante, les yeux emplis d'un feu sombre, à regarder sa toile.
— Ah! c'est toi! disait-il ensuite, du ton d'un homme ennuyé qu'on le dérange.⁷⁰²

Se il linguaggio non assolve la sua funzione di *outil de communication*, in quanto Lucien non palesa le proprie angosce all'amico, pertanto il discorso, assente dal punto di vista dell'*énonciation*, si condensa in grido; più avanti leggiamo:

Il se levait, arpentait l'atelier d'un pas fébrile, heurtait sa pipe contre les murs, pour en faire tomber les cendres, et criait, de temps en temps :
— Cochon que je suis!... Salop!... Misérable salop!... Et dire pourtant que je sens ça!... que je comprends ça... et que jamais, jamais, je ne pourrai rendre ça!... et que jamais, jamais, je ne pourrai rendre rien, rien...⁷⁰³

Il silenzio è una modalità di iscrizione di un indicibile che si configura in quanto *manque*, riflesso di una realtà segreta della quale il linguaggio non può rendere conto. L'incapacità di fissare su tela le proprie sensazioni rinvia ad un ineffabile, ad un mistero inconfigurabile, suggerito nel testo dal dimostrativo neutro *ça*; a sua volta, il pronome indefinito *rien*, rimanda alla traccia di una presenza che sfugge alla rappresentazione e che si può suggerire solo in quanto assenza, nulla.

⁷⁰² Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.79.

⁷⁰³ Ibidem.

La scrittura si fa *mise en abyme* del processo creatore e, attraverso i *trous* resi tangibili dai punti di sospensione, mima le esitazioni, gli ondeggiamenti e le pause attraverso le quali passa la genesi di un'opera.

Quando si riferisce alla creazione, e quindi ad un ineffabile, la parola di Lucien è sempre inframmezzata dal silenzio:

— Les valeurs de ça, hein?... Comment rendre ça, le sais-tu, toi?... Et les valeurs, ce n'est pas le tout!... Mais l'odeur... oui, l'odeur de la nuit... As-tu senti la nuit, toi?... La sens-tu?...⁷⁰⁴

Nella difficoltà di nominare l'indicibile, Lucien rivolge dei continui appelli all'interlocutore, che conferiscono all'espressione un ritmo incalzante, mimetico dell'agitazione dell'*énonciateur*, che sembra necessitare di alcune pause, indicate dai punti di sospensione, per riprender fiato.

Il potere siderante dei quadri che ammira nell'atelier di Lucien, genera in Georges un'amplificazione del discorso, che, a sua volta, poggia sulla *surnaturalisation* della visione:

Et, 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 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 crucifiés⁷⁰⁵.

Al silenzio di Lucien, stremato dalla lotta contro il demone dell'arte, e quindi conseguenza di un impegno fisico e mentale, corrisponde il consueto mutismo di Georges, correlato alla sua incapacità di agire:

Après les journées de travail, alors que le soir tombait, lentement, sur nous, comme un rideau de théâtre sur un mauvais et inutile drame, Lucien avait, souvent, de ces conversations, ou plutôt de ces soliloques violents, inachevés et coupés de silence terrible [...]. L'effort qu'il dépensait pour trouver ses mots et

⁷⁰⁴ Ibidem, p.86.

⁷⁰⁵ Ibidem, p.82.

les prononcer lui couvrait le visage de plis durs, de contractions douloureuses, tel un vieillard ou bien un fou. [...] Je n'osais rien dire, je ne savais rien dire. Tout ce que j'aurais pu dire — approbations timides, banales consolations — n'eût servi à rien, n'eût servi qu'à l'exaspérer davantage. Et je sentais que mon silence, que l'immobilité de mon silence l'exaspérait plus encore. Il en attendait sans doute un geste, un élan, une compréhension muette! Que faire? Une discussion technique eût ramené mon esprit vers de moins personnelles réflexions, vers des inquiétudes générales. Mais il eût fallu savoir, et je ne savais rien, et j'étais incapable de me raisonner à moi-même les impressions ressenties devant l'étrange nouveauté de ses oeuvres. Je ne connaissais, non plus, aucune des paroles qui rassurent et qui apaisent. En vain, je les cherchais dans mon coeur attristé, dans mon coeur affolé. Je ne les trouvais pas.⁷⁰⁶

Il silenzio di Lucien, in quanto rifiuto di esprimere le proprie emozioni, altro non è che l'incapacità linguistica di comunicarle, cosicché:

L'indicible pose bien la question des limites de la langue, de son point de rupture⁷⁰⁷.

L'afasia, cioè, viene ad essere un modo per ricusare la capacità espressiva della lingua e attraverso questa *défaillance* evocare la presenza di un indicibile. In effetti, alludere all'incompiutezza della lingua sottintende attribuire dignità ontologica a quanto il linguaggio non arriva a verbalizzare.

Il topos dell'ineffabile, che percorre il romanzo, ha la sua ripercussione a livello estetico: genera infatti una retorica del silenzio, presente, come già accennato, sia a livello tematico che formale. La scelta del silenzio trae origine dalla constatazione di cui abbiamo già parlato, quella dell'incompiutezza del linguaggio, presa di coscienza che caratterizza la modernità e che è portatrice di un paradosso intrinseco alla letterarietà:

À l'origine de la modernité, il y a donc une méfiance envers le langage, méfiance qui, dans les cas extrêmes [...] peut aller jusqu'à la recherche du silence. Mais, comme il n'est bien sûr pas de littérature sans langage, la modernité littéraire se trouve

⁷⁰⁶ Ibidem, p.81.

⁷⁰⁷ Karl Cogard: *Un lieu paradoxal: La description négative*, in *Limites du langage: Indicible ou silence*, Centre de poétiques et d'histoire littéraire Université de Pau, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p.61.

face à un problème ardu: comment exprimer par les mots le refus des mots? Ou, plus précisément, comment atteindre au silence à travers le langage?⁷⁰⁸

Il silenzio emana dal testo in questione attraverso i punti di sospensione, le ellissi temporali, la frantumazione della linearità narrativa, la svalorizzazione dell'intrigo, come se l'indicibile non si potesse dire se non rinunciando a proferirlo.

Come osserva Marie-Françoise Montaubin⁷⁰⁹, il testo del nostro romanzo riposa su un *vide*; quando Georges affida il manoscritto all'anonimo parigino al momento del suo commiato, afferma:

— Ce que j'aurais voulu te dire, tu le liras dans ces feuilles...
Tu comprends?... Et quand tu les auras lues, tu les brûleras...
Ça n'est pas grand-chose... Mais ça t'expliquera... Tu comprends?⁷¹⁰

La definizione in negativo di «un rouleau de feuilles crasseuses»⁷¹¹ come *pas grand-chose* comporta l'esibizione di una poetica anti-narrativa, come meglio chiarito dall'incipit del capitolo VIII:

Ces pages que j'écris ne sont point une autobiographie, selon les normes littéraires. Ayant vécu de peu, sans bruit, sans nul événement romanesque, n'ayant commis que des actes incohérents, toujours solitaire, même dans ma famille, même parmi mes amis d'autrefois, même au milieu des foules, un instant coudoyées, je n'ai pas la vanité de penser que ma vie puisse offrir le moindre intérêt, ou le moindre agrément, à être racontée. Je n'attends donc, de ce travail, nulle gloire, nul argent, ni la consolation de songer que je puis émouvoir l'âme d'une dame vieille et riche. Je suis, dans le monde qui

⁷⁰⁸ Vincent Jouve: *La quête du silence comme projet littéraire autour de Beckett*, in *Limites du langage: Indicible ou silence*, op.cit., p.283.

⁷⁰⁹ Marie-Françoise Montaubin: *Les romans d'Octave Mirbeau: "Des livres où il n'y aurait rien! Mais est-ce possible?"*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1995, pp.47-60.

⁷¹⁰ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.31.

⁷¹¹ Ibidem.

m'entoure de son ignoré, un trop négligeable atome et personne
n'a souci de moi⁷¹².

Più avanti, nel capitolo X, dopo un'ellissi temporale, al ritorno al presente della narrazione, Georges dichiara la propria impossibilità di potere ricostruire la propria esistenza rimemorandola:

En vain, je veux ressaisir et suivre le fil de mes souvenirs. Je ne me souviens plus de rien... Tout flotte dans ma tête, comme dans de lourdes, d'impénétrables brumes⁷¹³.

Proclamare la vacuità della vicenda narrata, e la consistenza “nebulosa” dei propri ricordi equivale a dichiarare l'impossibilità di un'autobiografia ed a negare senso e valore all'esistenza, nonché estrinsecare, ancora una volta, la propria avversione nei confronti della letteratura, in quanto artificiosità, mistificazione.⁷¹⁴ Il disgusto di Octave Mirbeau nei confronti di questa «grande mystificatrice»⁷¹⁵, in cui «il n'y a pas un atome de vie caché-qui est la seule vraie»⁷¹⁶, è da imputarsi ad una ricerca esasperata dell'espressione autentica, rendente conto della singolarità dell'emozione e della sensazione. Ora, come fa notare Pierre Michel⁷¹⁷ un'evidente contraddizione è in nuce nelle ricerche dello scrittore, il quale, da un lato stigmatizza la *platitudo* in ambito stilistico, nonché la *clarté*, che non rende conto della complessità del reale ed impoverisce l'opera, dall'altro non può coltivare l'oscurità poiché ciò gli impedisce di coinvolgere il pubblico e frattanto aspira alla naturalezza, che fa

⁷¹² Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.50.

⁷¹³ Ibidem, p.59.

⁷¹⁴ A Claude Monet, nel luglio del 1890 Mirbeau scrive: «Par-dessus le marché, la littérature m'embête au-delà de tout. J'arrive à cette conviction qu'il n'y a rien de plus parfaitement abject que la littérature. Je ne crois plus à Balzac, et Flaubert n'est qu'une illusion de mots creux». (*Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.262).

⁷¹⁵ Octave Mirbeau: *L'enquête littéraire*, *L'Écho littéraire*, 25 agosto 1891, in *Combats littéraires*, op.cit., p.357.

⁷¹⁶ Octave Mirbeau: *Lettre à Paul Hervieu*, 20 luglio 1887, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo I, pp.685-686.

⁷¹⁷ Vedi a tal proposito il capitolo VIII, intitolato *La puissance de l'écriture ou le combat contre les mots*, del libro di Pierre Michel *Les combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

dell'arte un analogon della vita. È l'angosciosa consapevolezza dell'incapacità di parvenire ad uno stile ideale, unita alla diffidenza verso il linguaggio, arbitrario e portato a generalizzare, quindi ad annullare la soggettività delle sensazioni, che spinge le *grand démistificateur* a fare del silenzio, come enunciato da Marie-Françoise Montaubin⁷¹⁸, il principio della propria estetica ed insieme il supporto del rinnovamento della sua vena romanzesca.

Tanto la riduzione dei dati narrativi quanto i bianchi tipografici, tratti qualificanti la scrittura di *Dans le ciel* testimoniano di una concezione della scrittura in quanto *combat contre les mots*⁷¹⁹, strenua battaglia che spinge la parola al di là dei limiti dell'espressione, quasi a ricondurla alla *source*, a quel silenzio primigenio caratterizzante lo stadio che precede l'acquisizione del linguaggio. In tal senso, il silenzio si configura come un rifugio contro gli artifici retorici, nonché come garanzia di verità e baluardo dell'autenticità di sentimenti ed emozioni.

A mostrare come il silenzio sia strettamente connesso ad un'espressione autentica, focalizziamo la nostra attenzione su un estratto del capitolo XV, in cui prende la parola Lucien:

— Tu comprends, moi, la littérature, ce n'est pas mon métier. Je n'y entends rien... Quand c'est beau, je sais que c'est beau, voilà tout!... Je cherche autre chose... je cherche... Et la figure plissée de grimaces... il traçait dans l'air, avec son doigt, d'idéales figures... Je cherche ça... Saisis-tu?... Pourtant, je crois bien que tous les arts se ressemblent... Écrire, ou peindre, ou mouler, ou combiner les sons... Oui, je crois que c'est la même douleur, vois-tu?...⁷²⁰

Il silenzio è leggibile nel testo attraverso i punti di sospensione, mimetici della risonanza fisica che il forte sentire ha nell'animo dell'artista, espressione autentica di una vibrazione emozionale; il procedimento obbedisce dunque alla ricerca «d'une écriture à vif propre à transmettre les impressions, les états

⁷¹⁸ Marie-Françoise Montaubin: *Les romans d'Octave Mirbeau: "Des livres où il n'y aurait rien! Mais est-ce possible?"*, loc.cit.

⁷¹⁹ Vedi nota n.717.

⁷²⁰ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.78.

d'âme d'un narrateur relais de Mirbeau»⁷²¹.

Il senso oscuro non traspare dal significato delle parole, ma dalla spontaneità dell'enunciazione e gli spazi bianchi richiamano la «case vide»⁷²² di Lacan, che compendia mancanza e desiderio.

Come nota Jacques Dürrenmatt⁷²³, il silenzio è ora un modo per poetizzare il reale; i primi incontri di Julia e Georges li vedono entrambi silenziosi:

Ce qui me gênait, c'est qu'auprès d'elle, je ne savais quoi dire. Mon coeur était plein de choses inexprimables; il n'y avait pas de mots pour décrire ce que je ressentais. Aussi, la plupart du temps, nous restions silencieux; mais qu'il était éloquent, ce silence, servi par le muet et ardent langage de nos regards!⁷²⁴

Dopo aver posseduto Julia, Georges prova «un bonheur incomplet»⁷²⁵, che gli toglie la parola:

Quant à Julia, rougissante, la tête cachée dans ses mains, elle pleura longtemps, ne cessant de répéter :
— C'est mal... c'est mal!... Et maintenant vous n'allez plus m'aimer... et maintenant, je vais être toute seule...
Je ne sus pas trouver, pour la rassurer, un seul mot de tendresse. Il me semblait que j'eusse perdu l'usage de la parole. Il me semblait aussi que tout venait de mourir en moi, dans ce geste désillusionnant de l'amour⁷²⁶.

L'afasia di Georges si rivela parimenti una ricusa del valore sociale del linguaggio; innamoratosi di Julia, egli si ritrova incapace di esternarle esattamente quello che prova, ma solo, nel silenzio dell'*atelier*, acquisisce un'insolita eloquenza:

⁷²¹ Jacques Dürrenmatt: *Ponctuation de Mirbeau*, in *Octave Mirbeau, actes du colloque international d'Angers du 19 au 21 septembre 1991*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p.314.

⁷²² Jacques Lacan: *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.25.

⁷²³ Jacques Dürrenmatt: *Ponctuation de Mirbeau*, loc.cit., pp.311-320.

⁷²⁴ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.94.

⁷²⁵ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.103.

⁷²⁶ Ibidem, pp.103-104.

Ce qui me gênait, c'est qu'après d'elle, je ne savais quoi dire. Mon coeur était plein de choses inexprimables; il n'y avait pas de mots pour décrire ce que je ressentais. Aussi, la plupart du temps, nous restions silencieux; mais qu'il était éloquent, ce silence, servi par le muet et ardent langage de nos regards! Ce n'est que dans l'atelier, seul, que je retrouvais la possession de moi-même, et la liberté de mes facultés déclamatoires. Je parlais à Julia absente, avec une abondance extraordinaire de phrases passionnées, je me traînais à ses genoux, j'enlaçais sa taille, et de supplications en sanglots, d'ivresses verbales en hardiesses de gestes, nous en arrivions à confondre nos baisers et à nous envoler, tous les deux, vers des paradis inconnus et merveilleux!...⁷²⁷

Oltre a sottolineare l'inadeguatezza del linguaggio, la scelta del silenzio è foriera di conseguenze per quanto concerne la ricezione del romanzo; sollecitato a riempire le lacune, convocato a dare un senso a ciò che manca, il lettore partecipa attivamente al funzionamento del testo, «parvient effectivement à intégrer le processus de fabrication, de *poiesis*, au plaisir partagé de lire»⁷²⁸.

Alla fine del romanzo, è il silenzio a far presagire l'accaduto:

Un silence de mort regnait derrière la porte. Je supposai d'abord que Lucien, fatigué, ne s'était pas encore levé. Mais, peu à peu, ce silence m'inquiéta, puis il m'affola⁷²⁹.

Nucleo centrale da cui si dirama il testo, il silenzio sembra materializzare la minaccia che grava sulla scrittura, ossia l'incapacità di dire, che rende ammalato lo scrittore; nel 1889, a Paul Hervieu Octave Mirbeau scrive:

Je n'avance pas, je piétine sur place, je barbote dans les *qui*, m'emboûe dans les *que*, m'engloue dans les *dans*, et ne puis arriver à mettre une phrase debout. J'ai la maladie que j'appellerai, si vous le voulez bien, l'aphrasie. Et elle est

⁷²⁷ Ibidem, p.94.

⁷²⁸ Linda Hutcheon: *Modes et formes du narcissisme littéraire*, loc.cit., p.92.

⁷²⁹ Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.129.

terrible et incurable⁷³⁰.

Ed a proposito della battaglia contro le parole, sempre nell'aprile del 1889, il nostro autore scrive a Stéphane Mallarmé:

Et puis, j'ai le dégoût violent de l'encre, du papier, des choses
qui servent à tracer des mots!⁷³¹

Espressione di un tarlo esistenziale che lo scrittore sperimenta in prima persona, il silenzio permette di introdurre un *questionnement* sulla letteratura, in quegli anni in cui, morto il Naturalismo, essa tenta di rinnovarsi e passa per l'atoriflessività, la frammentazione, l'incompiutezza.

⁷³⁰ Octave Mirbeau: *Lettre à Paul Hervieu*, aprile 1889, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.71.

⁷³¹ Octave Mirbeau: *Lettre à Stéphane Mallarmé*, 25 aprile 1889, in *Correspondance générale*, op.cit., tomo II, p.89.

Conclusioni

Il nostro cammino attraverso il tramonto del secolo XIX ed il mesto scolorirsi dell'entusiasmo positivista, col conseguente abbandono del Naturalismo zoliano, ci ha immerso in un clima particolarmente morbido, quello decadente⁷³², che prima di trovare nella poetica simbolista la forma entro la quale modellarsi in dottrina, risuona in pittura e letteratura attraverso una lenta e languida sinfonia.

Lo stato d'animo di una civiltà che contempla la propria agonia e che, influenzata dal pensiero di Schopenhauer, veicolato in Francia attraverso gli scritti di Théodule Ribot, scorge un universo in disfacimento, conduce, come abbiamo dedotto, tanto alla dissoluzione del soggetto pittorico e alla fluidificazione della materia, quanto alla disgregazione della forma romanzesca. Prima di tradursi nella teoria del Simbolismo, una *revanche* delle forze spirituali dell'uomo opera destituendo di validità il vecchio apparato ideologico: all'anti-spiritualismo positivista l'Impressionismo risponde con la mistica della sensazione, ed il Simbolismo gli oppone una concezione analogica dell'universo.

Di conseguenza, come abbiamo mostrato seguendo le linee direttrici dell'estetica di Octave Mirbeau, personaggio che avverte l'esigenza di un'arte "sintetica" in quanto unificatrice di tutte le tendenze del periodo, Impressionismo e Simbolismo non ci appaiono più come movimenti contraddittori, ma come due voci dello spirito *fin de siècle*, che, inappagato dallo scandagliare il reale, vuole attingere dall'infinito nuova linfa e nuovi sensi.

⁷³² Di norma si intende col termine decadenza quella tendenza estetica dell'ultimo ventennio del secolo XIX esibita nel giornale *Le Décadent* (1886), nella *Revue Wagnérienne* di E. Dujardin (1885-1887), parodeizzata ne *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* e ancora espressa nei romanzi di Huysmans. Essa si caratterizza per il rifiuto del positivismo, la celebrazione della letteratura tardo-latina, l'opposizione al conformismo sociale ed intellettuale, la stravaganza. Ne *L'imaginaire décadent*, op.cit., Jean Pierrot confuta la tesi di Guy Michaud, che riduce la decadenza a una fase che prepara l'avvento del Simbolismo, il quale ne supererebbe il disincantato pessimismo scoprendo una nuova forza positiva, e la inquadra come il comun denominatore di tutte le tendenze che si manifestano nell'ultimp ventennio dell'Ottocento.

Appassionato cantore dell'arte di Claude Monet e di Vincent Van Gogh – personalità alquanto dissimili – , Mirbeau palesa il suo rifiuto di fondare il proprio apprezzamento estetico sulla conformità ad una teoria o ad un'etichetta. Riconoscendo il valore delle ricerche di un Verlaine o di un Mallarmé, il nostro autore, che aveva strenuamente combattuto il Simbolismo dottrinario, dichiara a Jules Huret:

— Les symbolistes... Pourquoi pas? Quand ils ont du génie ou du talent, comme cet exquis Mallarmé, comme Verlaine, Henri de Régnier, Charles Morice, je les aime beaucoup⁷³³.

Come evinto dalle analisi di alcune cronache artistiche, Mirbeau, materialista, manifesta un fondo di idealismo mettendo in rilievo la nozione di *rêve*, quell'afflato lirico e spirituale che motiva la creazione.

L'avversione per l'arido realismo⁷³⁴, unita all'esigenza di approdare all'essenza della vita e delle cose, lo porta a volgersi sulla mobilità del reale in quanto espressione di energia, come teorizzerà in seguito Henri Bergson.

Partendo dall'osservazione di un'unità del nucleo dei pittori impressionisti, da intendersi non come condivisione di uno stesso programma, ma piuttosto nei termini di *partage* degli stessi valori sentimentali e spirituali, abbiamo portato avanti la tesi per cui l'impressionismo letterario si potrebbe intendere come tendenza a svincolarsi dalle barriere e dai vincoli formali e stilistici in favore di un libero soggettivismo dell'espressione. Siamo inoltre approdati alla conclusione che, forte dell'esperienza dei commenti dell'opera impressionista, Mirbeau impone alla forma romanzesca una forma di auto-riflessività, la quale induce ad una decomposizione del romanzo.

La critica artistica condiziona altresì la modalità descrittiva in alcuni

⁷³³ *Interview par Jules Huret - Octave Mirbeau*, in *L'Écho de Paris*, 22 avril 1891, cit. in *Combats littéraires*, op.cit., p.334.

⁷³⁴ Mirbeau rigetta la nozione di realismo in quanto piatta imitazione della natura ed attenzione parossistica al dettaglio, ma concepisce un realismo "positivo", quello che induce alla rappresentazione della vita nella sua autenticità e nella sua verità. Questo dice in un'intervista: «Bien qu'ennemi des étiquettes, des formules, je ne conçois qu'une forme de roman, le réaliste, c'est-à-dire qui exprime toute la vie... Le reste est vain [...]. Tout l'effort humain doit tendre vers la conquête de la vie.» (*Interview sur le roman*, in *Le Figaro*, 10 décembre 1900, cit. in *Combats littéraires*, op.cit., p.511).

romanzi, specie quelli scritti in contemporanea alla sua fase di *acmé* come critico d'arte; in particolare, in alcuni passi di *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* e *Sébastien Roch*, abbiamo riscontrato l'«allusion iconique»⁷³⁵: l'immagine testuale è allora contaminata sia dall'indeterminatezza, sia dal valore plastico della luce, tratti qualificanti la pittura impressionista.

Ad un impressionismo letterario da tempo riconosciuto in quanto scrittura mirante alla resa della sensazione e adottante dei procedimenti che fanno del linguaggio non uno strumento di *mimésis*, ma espressione di una “unicità” del sentire, abbiamo sostituito la concezione di una *mouvance* impressionista, la quale si estrinseca in letteratura prima ancora che attraverso dei tratti stilistici mediante la “regia” affidata al soggetto, entità mobile e proteiforme che invade persino la struttura del romanzo.

Concentrandoci infine sul romanzo *Dans le ciel*, opera *charnière* poichè scritta in una fase di *bouillonnement* artistico, ne abbiamo fornito una lettura che definisce i tratti di un'estetica dell'*esquisse*. In quanto opera non assemblata e dunque non compiuta, per il finale aperto, per il frammentismo costitutivo, per il suo veicolare l'impressione di composizione scritta con una certa immediatezza, senza disgiungere il momento dell'esecuzione dall'ispirazione, essa sembra conforme allo spirito “impressionista”. La non limatura, a nostro avviso, richiamerebbe l'effetto della mistica non verniciata di alcune tele impressioniste.

Interrogando la nozione di fluidità all'interno del testo, abbiamo dedotto come essa permetta un'oscillazione tra significato reale e simbolico, tra testo ed immagine, reale ed immaginario, presenza ed assenza, parola e silenzio.

Alla luce di tutto ciò, *Dans le ciel* ci appare come un'opera inaspettatamente moderna, che attesta una deriva della narrativa verso la dissoluzione dell'intreccio e che anticipa i personaggi “inconsistenti” del *Nouveau Roman*.

L'estetica del nulla che il romanzo veicola pare preconizzare il versante di Blanchot e di Beckett, mentre la sua fisionomia che rifugge a qualsiasi forma

⁷³⁵ Philippe Hamon: *Imageries*, op.cit., p.289.

precostruita ci rammenta, come dirà Umberto Eco⁷³⁶, che il mondo è un nodo di possibilità e di questo l'opera deve rendere conto.

L'apertura del romanzo induce il lettore ad assumere un atteggiamento dinamico, ovvero ad interrogarsi sul funzionamento del testo e sulla sua produzione di significato. L'arte è illusione, come esibisce la struttura formale denudante i procedimenti narrativi, e *le plaisir du texte* sta nel costruire il senso.

Si potrebbe anche indurre una lettura "narcisistica" di *Dans le ciel*, che in quanto esplorazione metaforica del processo letterario potrebbe intendersi come un'autorappresentazione, che, come illustra il finale, viene ad essere antirappresentazione poichè la scrittura cede al silenzio ed espone un vuoto richiamante il *papier vide* di Mallarmé.

Dal momento che esibisce una visione dell'arte attraversata da una tensione tra impressione ed espressione, il romanzo, come esposto da Pierre Michel⁷³⁷ e da Anita Staron⁷³⁸, manifesta una propensione dell'autore all'espressionismo.

Rivelando una non comune *clairvoyance*⁷³⁹, Octave Mirbeau, che già in un articolo del 1886 comparso sul *Gil Blas* afferma: «La Nature [...] n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'anisons, que nous la gonflons de notre passion»⁷⁴⁰ sembra anticipare il senso delle ricerche di Munch, Kandinsky e Klee⁷⁴¹ quando fa dire a Lucien:

⁷³⁶ Vedi Umberto Eco: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967.

⁷³⁷ Pierre Michel: «*Dans le ciel ou la tragédie de l'artiste*», introduction à *Dans le ciel*, in *Œuvre romanesque*, op.cit., tomo II, pp.3-17.

⁷³⁸ Anita, Staron: *Octave Mirbeau et l'expressionnisme littéraire*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 2005, pp.106-134.

⁷³⁹ Di *clairvoyance* di Octave Mirbeau parla Pierre Michel ne *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

⁷⁴⁰ Octave Mirbeau: *La nature et l'art*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, p.305.

⁷⁴¹ Stando a Pierre Michel, la seguente affermazione in un'intervista a Paul Gsell paleserebbe un *glissement* di Mirbeau dall'Impressionismo all'Espressionismo: « [l'artiste] par la force même de son tempérament, il accentuera dans la Nature les formes et les couleurs qui en exprimeront le mieux le sens. En représentant sincèrement la Nature, il la fera comprendre à sa manière et c'est tout l'art » (*Interview d'Octave Mirbeau par Paul Gsell*, in *La Revue*, 15, mars 1907, cit. in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo II, p.425.

— 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...⁷⁴²

D'altro canto, a *Le Cri* di Munch, la celebre tela manifesto dell'espressionismo pittorico, rinvia l'immagine di un cielo pesante e plumbeo contenuta nel testo, mentre l'interpretazione mirbelliana della personalità e della pittura di Van Gogh, a cui molto probabilmente si ispira per delineare il personaggio di Lucien, pare inquadrare l'artista olandese tra gli esponenti di quella che verrà definita l'«esthétique du cri»⁷⁴³:

Il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. [...] Et tout, sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui et qui est lui⁷⁴⁴.

In una famosa intervista a Paul Gsell, mostrando all'interlocutore alcuni *tableaux* di Cézanne che la sua collezione comprendeva, Octave Mirbeau si abbandona ad un appassionato elogio del pittore, meritevole ai suoi occhi di aver saputo rendere un momento particolare:

Il y a une heure de la journée que Cézanne rend à merveille, c'est l'heure bleue. C'est toujours ce moment-là qu'il évoque; la blondeur de midi ne lui dit rien; non, c'est la matinée bleue qui l'inspire.

Heure bleue come fase che precede la luminosità del giorno... per analogia, la figura di Octave Mirbeau sembra stagliarsi nell'*heure bleue* della storia

⁷⁴² Octave Mirbeau: *Dans le ciel*, op.cit., p.80.

⁷⁴³ J. Gliksohn: *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.38.

⁷⁴⁴ Octave Mirbeau: *Vincent Van Gogh*, in *Combats esthétiques*, op.cit., tomo I, pp.442-443.

letteraria, quello stadio in cui si agitano i fermenti che preannunciano l'*éclosion* romanzesca di Proust, Gide, Mauriac, Camus.

Trattasi di un momento eccezionale, poichè il declino di un'epoca prepara una fase aurorale; lo fa intendere l'epilogo di *Électre* di Giraudoux:

—Électre: Où nous en sommes?

—La femme Narsès: Oui, explique! Je ne saisis jamais bien vite. Je sens évidemment qu'il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s'appelle-t-il quand le jour se lève comme aujourd'hui et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire

—Électre: Demande au mendiant. Il le sait.

—Le mendiant: Cela a un très beau nom [...], cela s'appelle l'aurore⁷⁴⁵.

⁷⁴⁵ Jean Giraudoux: *Électre*, in *Théâtre*, Paris, Grasset, 1959, vol. III, p.112.

Bibliografia

Bibliografia dell'autore

Romanzi:

Mirbeau, Octave: *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1886, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoI.

Mirbeau, Octave: *L'Abbé Jules*, Paris, Ollendorff, 1888, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoI.

Mirbeau, Octave: *Sébastien Roch*, Paris, Charpentier, 1890, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoI.

Mirbeau, Octave: *Dans le Ciel*, roman inédit, 1892-1893, première édition Caen, L'Échoppe, 1989, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoII.

Mirbeau, Octave: *Le Jardin des Supplices*, Paris, Fasquelle, 1899, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoII.

Mirbeau, Octave: *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle, 1900, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000-2001, tomoII.

Cronache artistiche e letterarie:

Mirbeau, Octave: *L'affaire Dreyfus*, Paris, Séguier, 1991.

Mirbeau, Octave: *Premières Chroniques esthétiques*, recueillies, présentées et annotées par Pierre Michel, Angers, Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers, 1996.

Mirbeau, Octave: *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993; t.I, 1877-1892; t.II, 1893-1914.

Mirbeau, Octave: *Combats littéraires*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L'Age d'Homme, 2006.

Corrispondenza:

Correspondance générale, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel, avec l'aide de Jean-François Nivet, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 2002, tomoI (1862-1888) e tomoII (1889-1894).

Studi generali

CASTAGNARY, JULES-ANTOINE: *L'exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes*, in *Le Siècle*, 29 avril 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar*, centenaire de l'Impressionnisme, Paris, éditions des Musées nationaux, 1974, pp.264-265.

CHESNEAU, ERNEST: *À côté du Salon: Le plein air - Exposition du boulevard des Capucines*, in *Paris-Journal*, n.7, Mai 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar*, centenaire de l'Impressionnisme, Paris, éditions des Musées nationaux, 1974, pp.268-270.

De MONTIFAUD, MARC: *Exposition du boulevard des Capucines*, in *L'Artiste* n.1, Mai 1874, reproduit par Hélène Adhémar in *L'Exposition de 1874 chez Nadar*, centenaire de l'Impressionnisme, Paris, éditions des Musées nationaux, 1974, pp.266-268.

DURANTY, EDMOND: *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Marcel Guérin, 1876.

RIVIÈRE, GEORGES: *L'exposition des impressionnistes*, in *L'impressionniste - Journal d'art* n.1, 6 avril 1877, pp. 2-6.

RIVIÈRE, GEORGES: *L'exposition des impressionnistes*, in *L'impressionniste - Journal d'art* n.2, 14 avril 1877, pp. 1-7.

LAFORGUE, JULES: *L'impressionnisme: Mélanges posthumes*, 1883, in *Laforgue: textes de critique d'art réunis et présentés par Mireille Dottin*, Presses de l'Université de Lille, 1988, pp.133-145.

VERHAEREN, ÉMILE: *Exposition d'œuvres impressionnistes*, in *Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885, repris in Riout Denys, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, pp.362-366.

AURIER, ALBERT: *Les isolés: Vincent Van Gogh*, in *Mercure de France* n.1, janvier 1890, pp.24-29.

AURIER, ALBERT: «Choses d'art», in *Mercure de France* n.4, février 1892, pp.185-186.

de GOURMONT, RÉMY: *Les premiers salons*, in *Mercure de France* n.5, mai 1892, pp.60-62.

de GOURMONT, RÉMY: *Le Symbolisme*, in *La revue blanche* n.2, 25 juin 1892, pp.321-325.

LECOMTE, GEORGES: *L'impressionnisme*, in *L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892, pp.11-37.

LECOMTE, GEORGES: *Des tendances de l'art moderne*, in *L'art moderne* n.12, Bruxelles, 21 février 1892, pp.57-58.

GEFFROY, GUSTAVE: *La vie artistique*, troisième série, Paris, Dentu, 1894, pp.20-25.

BRUNETIÈRE, FERDINAND: *L'impressionnisme dans le roman* [1879], in *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.

CAUSSY, FERNAND: *Psychologie de l'impressionnisme*, in *Mercure de France* n.52, décembre 1904, pp.622-647.

MAUCLAIR, CAMILLE: *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Baranger, 1904.

BERGSON, HENRI: *La perception du changement*, Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911, in *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

De GOURMONT, RÉMY: *Le livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1921, édition originale 1896-1898.

DURET, THÉODORE: *Les peintres impressionnistes*, Paris, Fleury, 1923, in *Critique d'avant-garde*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1988.

VENTURI, LIONELLO: *Histoire de la Critique d'art*, Bruxelles, Éd. De la Connaissance, 1938.

HUYGHE, RENÉ: *L'impressionnisme et la pensée de son temps*, in *Prométhée* n.1, février 1939, pp.7-16.

ROBIQUET, JEAN: *Monet peintre de la lumière* in *L'impressionnisme vécu*, Paris, Julliard, 1948, pp.125-130.

MOSER, RUTH: *L'impressionnisme français: Peinture, littérature, musique*, Genève, Droz, 1951.

REUTERSVÄRD, OSCAR: *The accentuated brush stroke of the impressionists: the debate concerning decomposition in impressionism*, in *The journal of aesthetics and art criticism* n.10, mars 1952, pp.273-278.

BAZIN, GERMAIN: *L'époque impressionniste*, Paris, Tisné, 1953.

CASSOU, JEAN: *Les impressionnistes et leur époque*, Paris, Cercle français d'art, 1953.

REWALD, JOHN: *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955.

LETHÈVE, JACQUES: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Colin, 1959.

COGNIAT, RAYMOND: *Il secolo degli impressionisti*, Milano, Vallardi, 1959.

MATHEY, FRANÇOIS: *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 1959.

FRANCASTEL, PIERRE: *La fin de l'Impressionnisme: esthétique et causalité*, in *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, in *Problems of the 19th & 20th centuries - Studies in Westernart - Acts of the twentieth international congress of the history of art - Volume IV*, New Jersey, Princeton University Press, 1963, pp.122-133.

GOLDWATER, ROBERT: *Symbolic form: Symbolic content*, in *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, in *Problems of the 19th & 20th centuries - Studies in Westernart - Acts of the twentieth international congress of the history of art - Volume IV*, New Jersey, Princeton University Press, 1963, pp.111-121.

HAMMACHER, ABRAHAM MARIE: *The changing values of light-space-form between 1876 and 1890*, in *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, in *Problems of the 19th & 20th centuries - Studies in Westernart - Acts of the twentieth international congress of the history of art - Volume IV*, New Jersey, Princeton University Press, 1963, pp.104-110.

SCHAPIRO, MEYER: introduzione a *The reaction against impressionism in the 1880's: its nature and causes*, in *Problems of the 19th & 20th centuries - Studies in*

Westernart - Acts of the twentieth international congress of the history of art -
Volume IV, New Jersey, Princeton University Press, 1963, pp.91-103.

VENTURI, LIONELLO: *Les archives de l'Impressionnisme – Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents,* New York, Burt Franklin, 1968.

FRANCASTEL, PIERRE: *L'Impressionnisme*, Paris, éditions Denoël, 1974.

HUYGHE, RENÉ: *La relève du reel: impressionnisme, symbolisme*, Paris, Flammarion, 1974.

LEVINE, STEVEN: *Monet's series: repetition, obsession*, in *October*, vol XXXVII, été 1976, pp.65-75.

LEVINE, STEVEN: *Monet, lumière, and cinematic time*, in *The journal of aesthetics and art criticism*, vol XXXVI, n.4, été 1978, pp.441-447.

CALLEN, ANTHEA: *Techniques of the impressionists*, London, QED Publishing limited, 1982.

HUYGHE, RENÉ: *Monet précurseur*, in *Aspects of Monet*, a symposium on the artist's life and times edited by John Rewald and Frances Weitzenhoffer, New York, Harry N. Abrams, 1984, pp.244-262.

RIOUT, DENYS: *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

KEARN, JAMES: *Symbolist landscapes*, London, The modern humanities research association, 1989.

AURIER, ALBERT: *Le symbolisme en peinture: Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, l'Échoppe, 1991.

A.A.V.V: *Regards d'écrivains au musée d'Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, pp.179-209.

SHIFF, RICHARD: *Il faut que les yeux soient émus: impressionnisme et symbolisme en 1891*, in *Revue de l'art* n.96, 1992, pp.24-30.

GRÉGOIRE, STÉPHANIE: *Plein air: les impressionnistes dans le paysage*, Paris, Hazan, 1993.

FAUCHEREAU, SERGE: *Pour ou contre l'impressionnisme*, textes de grands écrivains réunis et présentés par Serge Fauchereau, Paris, Somogy, 1994.

SHIFF, RICHARD: *Cézanne et la fin de l'impressionnisme: étude de la théorie, des techniques et de l'évaluation critique de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1995.

BRETTELL, RICHARD: *Impressions: peindre dans l'instant*, Paris, Hazan, 2000.

CAHN, ISABELLE: *L'impressionnisme ou l'œil naturel*, Paris, Hachette, 2005.

Studi critici e metodologici

BRUNETIÈRE, FERDINAND: *La critique impressionniste*, in *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Lévy, 1900, pp.1-30.

CRESSOT, MARCEL: *Le style et ses techniques: Précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

STAROBINSKI, JEAN: *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1961.

DUBOIS, JACQUES: *Romanciers français de l'Instantané au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

GOMBRICH, ERNST: *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965.

LACAN, JACQUES: *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

GOODMAN, NELSON: *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobb Merrill, Indianapolis, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

GENETTE, GÉRARD: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

DURAND, GILBERT: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, trad. Italiana, Bari, edizioni Dedalo, 1972.

BARTHES, ROLAND: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, ROLAND: *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1972.

PIERROT, JEAN: *L'imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, réimpression Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

HUTCHEON, LINDA: «*Modes et formes du narcissisme littéraire*», in *Poétique* n.29, février 1977, pp.90-106.

FONTANIER, PIERRE: *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

GENETTE, GÉRARD: *L'Œuvre de l'art – La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1977.

BOUILLON, JEAN-PAUL: «*Mise au point théorique et méthodologique*», in *Revue d'histoire littéraire de la France* n.6, décembre 1980, pp.880-899.

BARTHES, ROLAND: «*Rhétorique de l'image*», in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pp.25-42.

A.A.V.V: *La critique artistique, un genre littéraire*, Publications de l'Université de Rouen: Centre d'art, esthétique et littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

DELEUZE, GILLES: *Tesi sul movimento - Primo commento di Bergson*, in *L'immagine-movimento*, trad. del testo francese *L'immagine-mouvement* di Jean Paul Manganaro, Torino, Ubulibri, 1984, pp.13-24.

PONTUS, GRATE: *Art, idéologie et politique dans la critique d'art*, in *Romantisme XXI*, premier trim. 1991, pp.31-38.

LEDUC- ADINE, JEAN PIERRE: *Des règles d'un genre: la critique d'art*, in *Romantisme XXI*, 71 premier trim. 1991, pp.93-100.

FROMILAGUE, CATHERINE et SANCIER, ANNE: *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

GAMBONI, DARIO: *Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^{ème} siècle*, in *Romantisme XXI*, premier trim. 1991, pp.9-17.

MC WILLIAM, NEIL: *Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet*, in *Romantisme XXI*, premier trim. 1991, pp.19-31.

WRIGLEY, RICHARD: *The origins of French art criticism from the Ancient Regime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

HAMON, PHILIPPE: *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

VOUILLOUX, BERNARD: *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS editions, 1994.

THUILLIER, JACQUES: *Histoire littéraire et histoire de l'art*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, suppl. n.6, 1995, pp.150-156.

ORWICZ, MICHAEL: *La vie postume d'Édouard Manet: l'art national et la biographie artistique au début de la III^{ème} République*, in *Romantisme XXVI*, troisième trim. 1996, pp. 51-63.

A.A.V.V: *L'invention de la critique d'art*, Actes du colloque de Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE: *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

VOUILLOUX, BERNARD: *L'«impressionnisme littéraire»: une revision*, in *Poétique* n.121, Paris, éditions du Seuil, février 2000, pp.61-92.

HAMON, PHILIPPE: *Imageries: littérature et image au XIX siècle*, Paris, Corti, 2001.

HOEK, LEO H.: *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au XIX^{ème} siècle en France*, Amsterdam, Atlanta, 2001.

KIBÉDI-VARGA, ARON: *Comment parler de la peinture?*, in *Rivista di letteratura moderne e comparate* LIV, 2001, pp.367-387.

LABARTHE-POSTEL, JUDITH: *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

A.A. V.V : *Limites du langage : indicible ou silence*, sous la direction de Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Centre de poétique et d'histoire littéraire Université de Pau, Paris, L'Harmattan, 2002.

LEMAIRE, GÉRARD-GEORGES: *Histoire du salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LUCBERT, FRANÇOISE: *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BERGEZ, DANIEL: *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006.

Studi su Octave Mirbeau

De GOURMONT, RÉMY: «*Octave Mirbeau*», in *Promenades littéraires*, Paris, *Mercure de France*, 1919, pp.69-78.

DINAR, ANDRÉ: *Les Auteurs cruels*, Paris, *Mercure de France*, 1942, pp.97-110.

JOURDAIN, FRANCIS: *Mon cher Mirbeau*, in *Né en 76*, éditions du Pavillon, Paris, 1951, pp.249-254.

CORDIÉ, CARLO: *Octave Mirbeau fra verismo e decadentismo*, in *Saggi di letteratura francese*, Padova, 1957, pp.229-249.

LEVINE, STEVEN: *Monet and his critics*, New York, Garland, 1976, pp.95-113.

MICHEL, PIERRE et NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990.

MICHEL, PIERRE et NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Mirbeau critique d'art*, préface de *Notes sur l'art*, Caen, L'Échoppe, 1990, pp.7-15.

RIOUT, DENYS: *Mirbeau à Orsay*, in *La quinzaine littéraire*, 15 novembre 1990, pp.17-18.

NEWTON, JOY: *Zola, Mirbeau et les peintres: l'Œuvre et Dans le ciel*, in *Écrire la peinture*, textes réunis et présentés par Philippe Delaveau, Paris, éditions universitaires, 1991, pp.47-58.

BENOÎT, CLAUDE: *Dans le ciel: un roman impressionniste?*, in *Actes du colloque Octave Mirbeau*, 19-22 septembre 1991, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, pp.197-205.

BERMÚDEZ, LOLA: *Mirbeau-Pissarro: «le beau fruit de la lumière»*, in *Actes du Colloque international Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp.91-100.

DÜRRENMATT, JACQUES: *Ponctuation de Mirbeau*, in *Octave Mirbeau, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 21 septembre 1991*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp.311-320.

LANDRIN, JACQUES : *Octave Mirbeau et les Goncourt*, in *Octave Mirbeau, actes du colloque international d'Angers du 19 au 21 septembre 1991*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp.403-415.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *L'ardeur poétique de l'admiration - Mirbeau parmi les critiques de Monet*, in *Actes du Colloque international Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, pp.101-119.

HERZFELD, CLAUDE: *La figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Paris, Nizet, 1992.

MICHEL, PIERRE et NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Mirbeau et l'impressionnisme*, in *L'Orne littéraire*, juin 1992, pp.31-45.

MICHEL, PIERRE: *Octave Mirbeau le justicier*, in *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

MICHEL, PIERRE: *Gauguin et Mirbeau*, préface des *Lettres de Gauguin à Mirbeau*, Reims, À l'écart, 1992, pp.5-14.

TARTREAU-ZELLER, LAURENCE: *Octave Mirbeau critique d'art*, Paris, Université de Paris IV, Sorbonne, UFR de littérature française, 1992.

SHIFF, RICHARD: *Il faut que les yeux soient émus: impressionnisme et symbolisme en 1891*, in *Revue de l'art* n.96, printemps 1992, pp.24-30.

DARRAGON, ÉRIC: *L'œil Mirbeau*, in *Critique* n.558, 1993, pp.740-751.

MICHEL, PIERRE et NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Mirbeau critique d'art*, préface des *Combats esthétiques*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1993, tomo I, pp.9-36.

HERZFELD, CLAUDE: *Première approche de l'imaginaire mirbellien à travers sa critique littéraire*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, 1994, pp.104-113.

LAIR, SAMUEL : *L'impressionnisme et ses apôtres*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1. mai 1994, pp.47-55.

LEVINE, STEVEN : «*Mirbeau and the cult of the self (1889)*», in *Monet, Narcissus and Self-Reflection : The Modernist Myth of the Self*, Chicago, University Chicago Press, 1994, pp.89-101.

LIMOUSIN, CHRISTIAN : *Mirbeau critique d'art*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, mai 1994, pp.11-41.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *La critique d'art de Mirbeau: de "l'âge de l'huile diluvienne" au règne de l'artiste de génie*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, 1994, pp.11-41.

MICHEL, PIERRE: *Octave Mirbeau et les peintres impressionnistes*, in *Vivre en Val d'Oise* n.25, avril 1994, pp.18-26.

MICHEL, PIERRE: *Quand Mirbeau faisait le nègre*, in Actes du colloque de Crouttes, juin 1991, *Colloque Octave Mirbeau*, Paris, éditions du Demi-Cercle, 1994, pp.81-101.

RIOUT, DENYS: *Les combats esthétiques de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, 1994, pp.42-46.

TARTREAU-ZELLER, LAURENCE: *Van Gogh, l'idéal de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.1, Mai 1994, pp.76-80.

LAIR, SAMUEL: *L'Art selon Mirbeau. Sous le signe de la nature*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.2, 1995, pp.133-138.

LAMBERT, EMMANUELLE: *L'écriture du corps dans les romans autobiographiques de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.2, 1995, pp.39-46.

MELMOUX-MONTAUBIN, MARIE-FRANÇOISE: *Les romans d'Octave Mirbeau: "Des livres où il n'y aurait rien! Mais est-ce possible?"*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1995, pp.47-60.

MICHEL, PIERRE: «*Le culte de l'art*», *Les combats d'Octave Mirbeau*, in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1995, pp.125-158.

MICHEL, PIERRE: *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

MICHEL, PIERRE: *Mirbeau et le symbolisme*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.2, 1995, pp.8-22.

SHIFF, RICHARD: *Cézanne et la fin de l'impressionnisme: étude de la théorie, des techniques et de l'évaluation critique de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1995, pp.55-56 e 194-199.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *Mirbeau critique d'art nègre*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.3, 1996, pp.95-100.

MICHEL, PIERRE: « *Les Débuts d'un justicier*», préface des *Premières chroniques esthétiques d'Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, pp.5-17.

A.A V.V: *Octave Mirbeau et la modernité*, Actes du colloque international qui s'est tenu à l'Université de Caen les 2, 3, 4 mai 1996, p.p. Pierre Michel, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997.

ARAMBASIN, NELLA: *La critique d'art de Mirbeau ou l'élaboration d'une anthropologie religieuse*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.97-123.

LAIR, SAMUEL: *Henri Bergson et Octave Mirbeau : du philosophe poète à l'écrivain philosophe* in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.313-328.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *À quoi bon des artistes en temps de crise?*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp. 60-77.

MELMOUX- MONTAUBIN, MARIE-FRANÇOISE: *Mort de Balzac*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n. 4, mai 1997, pp. 267-280.

MICHEL, PIERRE: *Mirbeau et le concept de modernité*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.11-32.

MICHEL, PIERRE: *Le matérialisme de Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.292-312.

QUÉRUEL, FRANÇOISE: *Dans le ciel: tradition et modernité*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.181-189.

RODRIGUEZ REYES, PILAR: *Le port patrie du peintre: l'esthétique de l'eau chez Monet et Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.141-151.

ROY-REVERZY, ÉLÉONORE: *La 628-E8 ou la mort du roman*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, 1997, pp.257-266.

TARTREAU-ZELLER, LAURENCE: *Mirbeau et l'esthétique préraphaélite*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.4, mai 1997, pp.78-96.

HERZFELD, CLAUDE: *Critique esthétique et imaginaire mirbelliens*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.5, 1998, pp.103-109.

TARTREAU-ZELLER, LAURENCE: *Octave Mirbeau – Une critique du cœur*, Thèse nouveau régime dactylographiée, Université de Paris IV (Sorbonne), 1998.

ZIEGLER, ROBERT: *Vers une esthétique du silence dans Dans le ciel*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.5, 1998, pp.58-69.

MICHEL, PIERRE: *Octave Mirbeau le grand démystificateur*, in *Europe* n.839, mars 1999, pp.3-12.

MICHEL, PIERRE: *Mirbeau et la raison*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.6, mai 1999, pp.4-31.

ROY-REVERZY, ÉLÉONORE: *Mirbeau rhapsode, ou comment se débarrasser du roman*, in *Europe* n.839, mars 1999, pp.16-26.

DORGELÈS, ROLAND: «*Une étrange machine à transformer le réel*», préface de *l'Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, tomo I, 2000, pp.11-27.

MICHEL, PIERRE: «*Octave Mirbeau romancier*», préface de *l'Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, tomo I, 2000, pp.29-78.

STUPPAZZONI, MARCO: *Octave Mirbeau, la mort de Balzac*, in *Studi francesi*, 2000, p.407.

A.A V.V: *Octave Mirbeau et les révolutions esthétiques*, Actes du colloque international et pluridisciplinaire qui s'est tenu à Angers les 18, 19, 20 mai 2000, p.p. Pierre Michel, in *Cahiers Octave Mirbeau*, n.8, 2001.

BERMÚDEZ, LOLA e LÉCRIVAIN, CLAUDINE: *La métamorphose des brumes: la couleur sentimentale du paysage mirbellien*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.8, 2001, pp. 35-46.

HERZFELD, CLAUDE: *Le monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *Monet au jardin des supplices*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.8, mars 2001, pp.256-278.

MICHEL, PIERRE: *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

TARTREAU-ZELLER, LAURENCE: *Mirbeau face à Gauguin: un exemple de la nécessité d'admirer*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.8, 2001, pp.241-255.

VAREILLE, ARNAUD: *Mirbeau et les ruses de l'écriture: la part d'ombre dans l'œuvre romanesque*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.8, 2001, pp.135-157.

LE COQ, CÉLINE: *Promenade artistique en compagnie d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Paris VII, 2002.

MICHEL, PIERRE: *La Question du jury au Salon - Anquetin et Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.9, mars 2002, pp.215-221.

BOURRELIER HENRI-PAUL: *Octave Mirbeau et l'art au début du XX^{ème} siècle*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.10, 2003, pp.167-185.

LAIR, SAMUEL: *Le Mythe de la Nature dans l'oeuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Brest, 2002, tome II, pp. 335-356 .

MELMOUX-MONTAUBIN, MARIE-FRANÇOISE: *De l'émotion comme principe poétique*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.10, 2003, pp.86-100.

GRENAUD, CÉLINE: *Tintonnement et bourdonnement dans l'imaginaire mirbellien: une esthétique du morbide et de la volupté*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.11, 2004, pp.172-184.

MICHEL, PIERRE: *Octave Mirbeau: un moderne*, Paris, Eurédit, 2004.

RIOUT, DENYS: *Mirbeau critique d'art*, in *Un moderne: Octave Mirbeau*, J&S éditeurs, Eurédit, 2004, pp.253-264.

BROGNIEZ, LAURENCE: «*Dans le ciel: le chef d'œuvre inconnu d'Octave Mirbeau*», in *Narratologie* n.6, Littérature et représentation artistique, éd. publiée par le centre de narratologie appliquée de l'Université de Nice Sophia Antipolis, l'Harmattan, 2005, pp.197-217.

A.A.V.V: *Octave Mirbeau, passions et anathèmes*, Actes du colloque de Cérisy, Presses universitaires de Caen, 2005.

HOEK, LEO: *Octave Mirbeau et la peinture de paysage - Une critique d'art entre éthique et esthétique*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 2005, pp.174-205.

LAIR, SAMUEL et VAREILLE, ARNAUD: *La Dynamique des images de l'eau dans les récits d'Octave Mirbeau*, Actes du Colloque de Gdansk d'avril 2004, in *Studia romanica posnaniensia* XXII, 2005, pp.123-142.

LEMARIÉ, YANNICK: *Des romans à entendre*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 2005, pp.69-85.

MICHEL, PIERRE: *Mirbeau et Lombroso*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 1995, pp.232-246.

STARON, ANITA: «*Octave Mirbeau et l'expressionnisme littéraire*», in *Cahiers Octave Mirbeau* n.12, 2005, pp.106-134.

MICHEL, PIERRE: *L'esthétique de Mirbeau critique littéraire*, préface des *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2006, pp.7-21.

A.A V.V: *Octave Mirbeau: passions et anathèmes*, Actes du Colloque de Cerisy, 28 septembre – 2 octobre 2005, Caen, Presses de l'Université de Caen, 2007.

LAIR, SAMUEL: *Les Combats littéraires d'Octave Mirbeau – “Le rire et les larmes”*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.14, 2007, pp.174-185.

MICHEL, PIERRE: “*Forcer à voir les aveugles volontaires*” – *Mirbeau et Camus: éthique et esthétique*, in *Bulletin de la Société des études camusiennes*, novembre 2007, pp.15-21.

NEUENSCHWANDER, DELPHINE: *Le Dépassement du naturalisme dans les Combats esthétiques d'Octave Mirbeau*, mémoire de licence dactylographié, Université de Fribourg, 2007.

STARON, ANITA: *De l'ascension à l'envol : l'espace comme métaphore chez Octave Mirbeau. Images, Symboles, Mythes et la Poétique de l'Ascension/Envol*. Études réunies et présentées par Barbara Sosieñ, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, pp. 121-125.

VAREILLE, ARNAUD: *L'Œil panoptique: intériorisation et exhibition de la norme dans les romans d'Octave Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.14, 2007, pp.78-94.

ANTON, SONIA: *Style, poétique et genèse: propositions de lecture de la Correspondance générale d'Octave Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.16, 2009, pp.99-111.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *En visitant les expos avec Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.16, 2009, pp.70-76.

MASSIANI-LEBAHAR, FABIENNE: *Les états mystiques dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.16, 2009, pp.34-38.

VAREILLE, ARNAUD: *Le «mentir vrai» de la chronique mirbellienne*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.16, 2009, pp.77-89.

LIMOUSIN, CHRISTIAN: *En visitant les expos avec Mirbeau... (II)*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.16, 2009, pp.157-171.

CIPRIANI, FERNANDO: *Mort et cruauté dans les contes de Mirbeau et de Villers*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.18, 2011, pp.50-58.

HERZFELD, CLAUDE: *Mirbeau et Alain-Fournier – Goûts artistiques et littéraires*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.18, 2011, pp.103-116.

MONTA, MAEVA: *«Dans le ciel, un détournement de la figure de l'ekphrasis»*, in *Cahiers Octave Mirbeau* n.18, 2011, pp.35-49.