*Impressionnisme et littérature, sous la direction de
Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence
Naugrette*

Ida Merello

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2842>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2842

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2013

Paginazione: 634-636

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Ida Merello, « *Impressionnisme et littérature, sous la direction de Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette* », *Studi Francesi* [Online], 171 (LVII | III) | 2013, online dal 30 novembre 2015, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2842>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Impressionnisme et littérature, sous la direction de Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette

Ida Merello

NOTIZIA

AA. VV., *Impressionnisme et littérature*, sous la direction de Gérard GENGEMBRE, Yvan LECLERC et Florence NAUGRETTE, Presses univ. de Rouen et du Havre, 2012, pp. 234.

- 1 Di questo volume, che raccoglie gli atti di un convegno tenutosi in Normandia nel giugno 2010, tratteniamo soltanto gli articoli più significativamente legati alla letteratura, e non l'ultima sezione, sugli *arts incohérents*. Tutta l'opera appare nel suo insieme di notevole valore critico: qui di seguito rendiamo conto degli articoli contenuti nelle quattro sezioni: «La transposition en question», dove sono affrontati a livello teorico i legami tra le arti; «Solidarités», dedicata agli incontri tra artisti e autori letterari, «Affinités de style et de motifs», e, da ultimo, «Confrontations».
- 2 All'inizio, la magistrale introduzione di James RUBIN affronta e sintetizza in modo esemplare i nodi centrali dell'impressionismo, nei suoi rapporti con la letteratura, con la fotografia, con la musica e la filosofia. In che misura la letteratura e la musica possono partecipare al movimento impressionista? Quando l'impressionismo pittorico comincia a volgersi verso il simbolismo? Che rapporti ci sono tra «le coin de la nature vu par un tempérament» di Zola, il «plein air» pittorico, lo scatto fotografico e la musica di Debussy o anche di Wagner? Nel tentare di rispondere a queste domande, l'A. assegna un ruolo predominante alla filosofia di Hegel e al suo concetto di reificazione dell'idea, che ha suggerito l'immanenza dell'ideale in opposizione alla tradizione accademica, e procede quindi a definire i rapporti tra impressionismo, naturalismo, postimpressionismo e simbolismo.

- 3 Bernard VOUILLOUX (*L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond*, pp. 17-25), risale alle origini dell'impressionismo come categoria storico estetica, e si sofferma sulla sua declinazione letteraria, individuandone la prima elaborazione in un articolo di Brunetière del 1879, che concepisce la trasposizione dell'impressionismo nell'atto verbale, e di Bourget, del 1881, che invece presuppone una comune derivazione di pittura e scrittura da una medesima tendenza del pensiero. Risale così alle caratteristiche di stile qualificate come impressioniste, citando il saggio di Walter Melang sullo stile di Flaubert del 1933, per ricordare poi come la nozione di impressionismo letterario si sia diffusa rapidamente anche in Germania. Al centro di tale nozione critica l'A. colloca, da un lato, il concetto di riproduzione di un fenomeno (fenocentrismo) dal punto di vista pittorico o scritturale, dall'altro il percettivismo, che riconduce invece tutto alla sensazione, e mostra come sia gli artisti che i critici si fossero disposti concettualmente secondo queste due direttrici ideologiche. In ogni caso veniva così negata in pittura la mediazione del quadro; mentre nella scrittura si supponeva la prevalenza della sensazione. Al contrario, l'A. ricorda l'importanza del riferimento all'arte da parte degli scrittori per ogni riflessione sugli oggetti.
- 4 Florence DUMORA (*L'impressionnisme entre guillemets*, pp. 27-35) prende le mosse, ma solo per contraddirlo, da Wölfflin, che considera l'impressionismo come estrema forma del barocco, da cui a sua volta questo sarebbe contenuto in germe. Nel mostrare la difficoltà dell'accostamento tra i due movimenti artistici, l'A. passa in rassegna l'uso che è stato fatto tra virgolette del termine "impressionista" per coglierne tutte le accezioni, a partire dal famoso quadro di Monet: "Impression, soleil levant". In ambito letterario, ne ricorda il significato di trasposizione letteraria della pittura, o di letteratura fondata sulle impressioni, interrogandosi in tal caso sulla natura soggettiva od oggettiva delle impressioni. Riconosce infine l'importanza di individuare una "zona comune" tra pittura e letteratura, in cui si possano isolare e definire fenomeni linguistici apparentati. L'uso metaforico di "impressionista" applicato alla letteratura appare comunque sfuggente: l'A. propende per una contiguità difficile da analizzare.
- 5 Nicole SAVY (*Arrêt sur image: le Portrait d'Emile Zola par Edouard Manet*, pp. 51-61) ripercorre la battaglia che Zola intraprende per Manet, dopo la bagarre suscitata dal quadro di Olympia, presentando i vari interventi su quotidiani e riviste, e mostrando come lo scrittore, inizialmente interessato a occupare un ruolo di punta, anche con lo sfruttamento del riverbero della fama del pittore, a poco a poco stabilisca con l'altro un forte rapporto di amicizia. L'A. legge quindi il quadro che Manet fa di Zola, vedendovi inscritta la cronologia del loro rapporto, in una saturazione di segni straordinaria, rispetto ad altri ritratti compiuti da Manet. La pittura rivendica così, secondo l'A., la sua piena autonomia, inglobando anche la scrittura come segno: comportandosi perciò ben diversamente da quel che riteneva Zola, il quale riduceva la pittura all'ordine del visivo, dove contavano soltanto le masse e i colori, e non la narrazione.
- 6 Alain PAGÈS (*Les sanglots de Cézanne*, pp. 63-72) ricorda brevemente il dibattito critico aperto circa l'allusione o meno a Cézanne nel personaggio del pittore fallito protagonista dell'*Œuvre*. Ma subito dopo fa riferimento all'ultima lettera mandata da Cézanne a Zola, dimostrando attraverso un'analisi impeccabile la persistenza di un'amicizia e di una comprensione che non lasciano immaginare un risentimento nascosto. Da parte sua Zola continua a mantenere un atteggiamento amichevole, definendo Cézanne su «Le Figaro» addirittura un fratello. Il valore che Zola attribuiva alla loro corrispondenza è ben segnalato inoltre dall'A., che fa presente l'acquisto da

parte di Zola delle lettere inviate a Cézanne per poterle conservare insieme. E l'affetto persistente di Cézanne viene confermato non solo dalle lacrime versate in occasione dell'omaggio ufficiale della città di Aix a Zola, successivo alla sua morte, ma anche dalla concessione di render pubbliche le loro lettere.

- 7 Barbara BOHAC (*Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin*, pp. 73-81) ricorda come i legami tra Mallarmé e Berthe, sposa del fratello di Manet, si rinsaldino dopo la morte del pittore, per procedere poi a un'analisi dei giudizi che Mallarmé esprime su di lei, cercando di verificare se esista per lui un «impressionismo al femminile» privo di accenti misogini e di una nascosta svalutazione. Un'analisi approfondita delle riflessioni di Mallarmé gli permette una conclusione molto convincente. Innanzitutto l'A. riconosce nel poeta l'adesione alla distinzione simbolica tradizionale tra il disegno, o principio maschile, e il colore, femminile. Il poeta coglie in Berthe una «vision féminine», intesa come modo di essere nel mondo, che, in quanto tale, riesce a cogliere più facilmente la grazia; tuttavia riconosce nella sua tecnica non solo la delicatezza coloristica ma anche una più maschia energia di disegno. La Morisot avrebbe dunque per Mallarmé la capacità di recuperare una percezione nuova delle cose.
- 8 Bénédicte DUTHION (*Cénacles et colonies d'artistes à Dieppe au temps des impressionnistes: émulations, enjeux et syncrétismes*, pp. 83-94) presenta la colonia artistica di Dieppe come un crocevia di artisti, scrittori e poeti, come un grande atelier dove ciascuno imparava liberamente e a sua volta costituiva il modello dell'altro. Nel ricordare il fitto scambio tra le varie personalità, che porta a un'interdisciplinarietà, l'A. si concentra su Jacques-Émile Blanche, che, oltre a essere ben noto ritrattista, ha fatto parte dell'avanguardia pittorica ed è stato anche autore di romanzi, di memorie e di cronache artistiche. Sono le cronache a costituire il principale oggetto d'attenzione: in particolare l'A. ricorda l'acutezza del suo sguardo su Monet.
- 9 Pierre MICHEL (*Autour des lettres de Mirbeau à Claude Monet*, pp. 95-103) mette in rilievo il ruolo svolto da Mirbeau come sostegno psicologico di Monet. Nel momento dello sconforto del pittore, mai soddisfatto di sé, lo scrittore utilizza diverse forme di consolazione, che l'A. distingue in tre categorie: elogio, empatia per un analogo atteggiamento nei confronti della propria opera, interpretazione delle critiche al pittore come espressione di invidia e gelosia e quindi di sostanza elogiativa. In conclusione l'A. sottolinea come il rapporto con Monet costituisca per Mirbeau un momento privilegiato di complicità intellettuale rispetto a quello con Rodin, troppo diverso per orientamento politico, o con Pissarro, che si rompe a causa di un gesto di maleducazione della moglie di Mirbeau.
- 10 Stéphanie CHAMPEAU (*Les Goncourt, «écrivains impressionnistes» dans le Journal?* pp. 125-141), pur mettendo in evidenza la contraddizione presente nei Goncourt tra la volontà di adesione alla sensazione e la ricerca della frase rara, sottolinea come il tentativo dello sguardo innocente sulle cose costituisca un'analogia con il punto di vista degli impressionisti, insieme alla scelta tematica, alla vocazione del moderno. Addirittura Edmond era convinto di aver influenzato i pittori con i suoi romanzi. D'altro canto i romanzi dei due fratelli sono intessuti di descrizioni paesaggistiche, in cui è colta la natura in movimento, dal tempo alle nuvole, dal movimento delle foglie ai giochi di luce. L'A. individua una sorta di anticipazione di Monet nel gusto dei Goncourt per l'acqua e le piante acquatiche. È proprio nella descrizione dell'acqua che l'A. vede il

rapporto più stretto con la pittura impressionista, insieme a un tipo di inquadratura insolito, miope, ravvicinato.

- 11 Tuttavia anche l'*écriture artiste* presenta elementi che rimandano alla pittura. L'A. cita in questo senso l'uso dell'imperfetto, già definito da Brunetière come tempo pittorico, la frequenza dei paragoni e l'uso delle ipallagi, la valorizzazione dello schizzo. In conclusione l'*écriture artiste* non sembra in contrasto con l'estetica della sensazione.
- 12 Nicolas WANLIN (*Comment se construit l'idée d'impressionnisme poétique (sur le cas de Verlaine)*, pp. 143-151) analizza la nascita e il tramonto della nozione critica di un Verlaine impressionista, legata in prima battuta a una considerazione pittorica della sua poesia, in quanto affidata alla "sensazione" e all'"impressione". Attribuisce all'approccio fenomenologico l'insistenza sul pregiudizio della percezione come modalità poetica di Verlaine, in analogia col pregiudizio sull'impressionismo come frutto di sensazione spontanea. Per spezzare questo circolo vizioso, l'A. fa perno sul parere di Vouilloux, per il quale l'applicazione della nozione di impressionismo in letteratura deriva da una cattiva interpretazione dell'impressionismo in pittura. L'A., pur ricordando come sia stato lo stesso Verlaine a suggerire un'interpretazione impressionista della propria opera, tende a ritrovare l'equivalente in scrittura dello spirito di novità del movimento pittorico nella messa in questione della versificazione tradizionale e nel monologo interiore. L'attenzione ai fenomeni percettivi appartiene invece a un'evoluzione culturale globale e a un'analoga tensione verso l'abbandono dei modelli figurativi: per questo Verlaine infatti insegue il modello musicale.
- 13 Gisèle SÉGINGER (*Zola et "La Bête humaine": de l'impressionnisme à l'expressionnisme*, pp. 169-178) propone alcune descrizioni della *Bête humaine* affidate alle impressioni, per dimostrare come Zola utilizzi una tecnica accostabile all'impressionismo in realtà solo per liquidarlo. Che lo scrittore individuasse dei limiti nel movimento appare del resto in critiche successive, quando gli rimprovera di non aver tenuto fede alle aspettative e di non aver saputo/voluto cogliere l'interiorità. Ma l'A. mostra come soprattutto Zola rifiutasse un'arte basata sulla sensazione non seguita da un ampio lavoro di organizzazione e da uno sguardo rivolto anche all'interno.
- 14 Hélène VÉDRINE (*Barbey d'Aurevilly et l'impressionnisme: du «crétinisme dans la couleur» à l'âme normande*, pp. 179-188) sceglie il compito difficile di individuare i rapporti con l'impressionismo di uno scrittore che ha esercitato la critica d'arte solo nella mediazione della critica agli scritti sull'arte degli scrittori, e che ideologicamente rifiutava l'arte contemporanea. Peraltro, oltre a mostrare che Barbey riesce ad apprezzare Courbet attraverso Zacharie Astruc, l'A. fa emergere la sua intuizione profonda della soggettività del punto di vista dell'artista impressionista, che riesce a comprendere perfettamente in quanto consonante con la propria estetica.
- 15 Sarah BRUN (*Le peintre impressionniste sur scène: Marignan dans "La Cigale" de Meilhac et Halévy (1877) et Alaric Gigonnet dans "Les Impressionnistes" de Grangé et Bernard (1878)*, pp. 189-200) ricollega i vaudeville che hanno per oggetto i pittori impressionisti alla tradizione della commedia sulle disavventure dei pittori. In particolare si concentra su *La Cigale*, di Meilhac et Halévy, basata su amori rocamboleschi, e su *Les Impressionnistes*, di Grangé e Bernard (1878), che mette in scena due pittori falliti, ma svaluta anche l'impressionismo nel suo insieme ridicolizzandolo attraverso la resemantizzazione del termine, fatto risalire al verbo *impressionner* anziché a *impression*.
- 16 Julien SCHUH (*Des écrivains contre l'Impressionnisme*, pp. 201-212) mostra il progressivo distacco nei confronti dell'Impressionismo da parte delle giovani generazioni

simboliste, e in particolare degli scrittori/critici di nuova generazione come Aurier, Fénéon e Mauclair, per i quali si tratta di un movimento che trova ormai troppi consensi in quel mondo borghese da cui rifuggono. Analogamente viene rifiutata ormai quella frammentazione dell'io, condivisa invece dal primo simbolismo. Al contrario l'A. mette bene in evidenza le affinità di Mallarmé con l'Impressionismo e ne mostra il punto di contatto nella visione, derivata da Taine, dell'esistenza come flusso ininterrotto di associazioni di idee. L'A. vede tale concezione alla base della nozione di serialità e della creazione del verso libero in quanto esplorazione formale della frammentazione dello spirito, e ne mostra il progressivo decadimento nel momento in cui la nozione di serie diviene sospetta e il modello musicale non funziona più.