

Chiara Lombardi
Università di Torino

Il sublime e l'idillio in *Le Ventre de Paris*.

Abstract

This paper analyzes the third novel in Emile Zola's *Les Rougon-Macquart* cycle, *Le ventre de Paris* (1873), which paints an impressive *tableau* of modernity through the representation of the vast central market of Les Halles. As I will try to demonstrate, the novel marks a significant development in Realism and specifically in naturalistic writing, by redefining traditional aesthetic canons, modes and stylistic levels. From this point of view, the paper takes into consideration Zola's rewriting of the sublime within the new "world" of the marketplace, and argues for an adaptation of the classical genre of the "idyll" to Marjolin's and Cadine's story (as told in the fourth chapter of the novel).

In *Mimesis* Auerbach, scrivendo dei De Goncourt e di Zola, si interroga sul livello stilistico da attribuire a *Germinal*, «libro terribile» nella schietta rappresentazione del ceto operaio, dove spicca la preferenza per il brutto¹. Lo studioso parla di uno «stile mescolato» che supera il realismo estetico della generazione precedente, di «mescolanza di umile e sublime» in cui è il secondo a prevalere². La distanza «dai tempi di Boileau» è tuttavia notevole: l'arte ha rinunciato a provocare effetti piacevoli nel senso tradizionale poiché la realtà, la cui descrizione diretta ha per Zola un significato rivoluzionario, può essere repellente, sconcia, sgradevole, opprimente³. Quel che in-

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000, vol. II, p. 290 (ed. or. 1946).

² *Ivi*, p. 292.

³ *Ibid.* Scrive Bodei in riferimento a Baudelaire: «l'arte sceglie come proprio terreno privilegiato i fenomeni abnormi ed ambigui, i luoghi stessi di condensazione del brutto e del disordine: le deformità del corpo e dell'anima, lo squallore morale e materiale, il delitto, i bassifondi e le fogne della società e della coscienza, soprattutto metropolitana» (Remo Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 100).

teressa, però, non è soltanto questo sviluppo del realismo, già ampiamente indagato, ma il crescente conflitto tra canoni di valore: il romanzo non propone soltanto l'indagine nel brutto e nel sordido, ma una ridefinizione dei canoni estetici classici, dei linguaggi e dei generi, in rapporto all'ampliamento della realtà rappresentabile. È l'infrazione dei livelli della rappresentazione letteraria, pur ancora ben solidi in Stendhal e Balzac – quel «progressivo sfaldamento delle censure stilistiche»⁴ – a costituire un motivo fondamentale anche per gli sviluppi successivi del romanzo, com'è ribadito nella *Conclusione di Mimesis*.

Inoltre, uno degli aspetti più interessanti dell'opera di Zola è come il linguaggio si sforzi di aderire al progetto naturalista di descrizione del mondo. All'indagine di questo rapporto tra linguaggio e realtà si rivolgono gli studi a mio avviso più proficui sul naturalismo, che si concentrano sulla considerazione delle complicazioni e delle ambiguità, sul piano stilistico e retorico, del progetto naturalista di indagine e di rappresentazione⁵. Se infatti l'osservazione esatta, l'individuazione precisissima dei dettagli, l'ossessione della trasparenza, il potere descrittivo e «décryptive»⁶ del linguaggio sono modalità fondamentali della scrittura di Zola, al tempo stesso, però, non tutto riesce ad essere filtrato dall'osservazione; anzi, nella descrizione lo scarto tra parola e cosa diventa ancora maggiore all'occhio dello scrittore che si fa pittore e fotografo, ed è in questo spazio che si ridefini-

⁴ Federico Bertoni, *Lo specchio infranto*, in *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 216-246, p. 228.

⁵ Cfr. Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, Genève, 1983; si vedano anche: Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, PUF, Paris, 1975; Giorgio Bárberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il Verismo*, Flaccovio, Palermo, 1982; Tullio Pagano, *Experimental Fictions. From Émile's Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Fairleigh University Press, Cranbury-London, 1999; Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Champion, Paris, 2001; Mihaela Marin, *Géométrie de l'invisible: impasse de la théorie naturaliste dans Le Ventre de Paris*, in "Les Cahiers Naturalistes", 77 (2003), pp. 59-71; Pierluigi Pellini, *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Le Monnier, Firenze, 2010.

⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* cit., p. 35.

scono e si manifestano le potenzialità del linguaggio fino a raggiungere l'«aberrazione dei sensi»⁷.

Su queste premesse vorrei prendere in considerazione *Le ventre de Paris* di Zola, terzo romanzo dei *Les Rougon-Macquart*, considerato il più descrittivo di tutto il ciclo⁸, concepito come impressionante *tableau* della modernità dove si incontrano l'immaginario pittorico e romanzesco⁹. Da una parte, come cercherò di dimostrare, qui il sublime si rinnova come cifra stilistica di un *reale* rimosso dalla propria stessa sfera espressiva; dall'altra si possono cogliere nell'intreccio, e all'interno della modalità realista della rappresentazione, in quel «brulicare di sensi» che Roland Barthes definisce già in qualche modo «cubista»¹⁰, inattese forme di dissacrazione e di contaminazione (ad esempio in quella sorta di «idillio urbano» che è la storia di Marjolin e Cadine raccontata nel IV capitolo del romanzo).

1. «Faire du moderne»: les Halles

«Au milieu du grand silence, et dans le désert de l'avenue...»¹¹ (31): l'incipit del romanzo *Le Ventre de Paris* dà l'impressione di un'alba del mondo, di una genesi della realtà che si scriverà a poco a poco nel testo, svelandosi nel progressivo passaggio dal buio al giorno, dalla brevissima immobilità della notte ai primi movimenti dell'alba e poi al fermento del mattino nel grande

⁷ «Dans la vision zolienne de la description, lorsque le langage transparent de la relation des faits est privé de son référent factuel, observable, il suit le trajet de la déviation et de l'aberration des sens. Pour Zola, le théoricien de l'école naturaliste, tout ce qui n'est pas acquisition de l'observation directe, tombe nécessairement dans la dé-naturation [...] Lorsque les choses ne peuvent plus se *solidifier* et émerger dans le visible [...], et qu'elles échappent aux contrastes et aux contours du dessin réaliste, l'espace rhétorique de la description est remplacé par l'espace stylistique de la fantaisie personnelle» (Mihaela Marin, *Géométrie de l'invisible* cit., p. 61).

⁸ *Ivi*, p. 59.

⁹ Oltre al precedente, si vedano: Robert Viti, *Son, parole et silence dans Le Ventre de Paris*, in «Les Cahiers Naturalistes», 83 (2009), pp. 75-81; Beate Steinhäuser, *Les natures mortes dans «Le Ventre de Paris» d'Émile Zola*, Lang, Frankfurt am Main, 2006.

¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 59-60 (ed. or. 1970).

¹¹ L'edizione principale a cui farò riferimento per le citazioni è: Émile Zola, *Le Ventre de Paris* (préface d'Henri Guillemin; édition d'Henri Mitterand), Gallimard, Paris, 1964-2002. Si riporta la pagina tra parentesi nel testo.

mercato coperto delle Halles, il mercato progettato dall'architetto Victor Baltard tra il 1852 e il 1870. Non sono, però, i personaggi-uomini a interrompere il silenzio animando la narrazione, ma gli oggetti, le merci, che risvegliano a loro volta i sensi: i carri degli ortolani che confluiscono dalle periferie (Neuilly, Nanterre) verso Parigi, i rumori delle ruote che fanno eco contro le case, i loro carichi di ortaggi, di piselli, rape e carote.

Illuminati da un lampione a gas, gli uomini fanno la loro prima comparsa in una rappresentazione parziale, metonimica, evocati soltanto dai particolari degli abiti – chiodi delle scarpe, maniche, lembi di berretto:

Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait les clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des verdure débordantes des pois et des choux (*ibid.*).

Vere protagoniste sono le merci in viaggio verso il grande ventre di quelle Halles appena costruite, che rappresentano il fulcro di un meccanismo commerciale inarrestabile nonché il sostentamento – attraverso la piccola borghesia lì impiegata e che lì si nutre – del secondo Impero durante il quale il romanzo è ambientato (e allusivamente della seconda Repubblica, nella quale il romanzo è scritto). Non è un caso che Florent, «maigre comme une branche sèche», di ritorno dal bagno penale in Guyana a cui era stato condannato dopo il colpo di stato del dicembre 1851, sia scambiato per un pezzo di legno, «une masse noir qui barrait la route» (32). Di quel meccanismo, infatti, Florent è stato e sarà sempre un ostacolo, spesso suo malgrado e senza neanche accorgersene, magro tra i grassi, individuo sospetto per la sua utopica ricerca di libertà e di giustizia politica. E dunque sempre frainteso: dal momento in cui è catturato con le mani sporche di sangue per avere abbracciato una giovane donna uccisa durante il colpo di stato («Il se lassa prendre comme un mouton, et fut traité en loup», 88) fino a quando viene denunciato dalla bella e opulenta Lisa Macquart e da tutti gli altri esponenti della piccola borghesia commerciale delle Halles (la perfida e pettegola Mademoiselle Saget *in primis*), insorti a difesa della propria stabilità familiare ed economica, e di un'onestà ossessivamente perseguita e soltanto

estriore contro le presunte minacce del «grand maigre» (404)¹², «de ce corps pathogène venu compromettre la sécurité florissante du petit monde de la Halle»¹³. Contro questa vuota ed egoistica “onestà”, sulla cui ambivalenza insiste tutta la narrazione, si chiude il romanzo, con il brontolio indignato di Lantier: «Quels gredins que les *honnêtes gens*!» (424).

Del resto, Claude Lantier, pittore e personaggio ricorrente nei *Rougon-Maquart* (ricomparirà nell'*Assomoir* e in *L'Œuvre*, capofila dell'«école du plein air»), ha un ruolo fondamentale di mediazione tra autore e lettore, in quanto sono affidate a lui ora la trasfigurazione, ora la decifrazione e l'interpretazione di quello stesso paesaggio cittadino che comincia a profilarsi nel primo capitolo per costituire l'imprecindibile *milieu* di tutto il romanzo (dove ad ogni capitolo corrisponde, a grandi linee, una porzione di mercato: gli ortaggi nel I, le macellerie e le rosticcerie del II, le pescherie nel III e le botteghe di formaggi nel V, con i venditori di fiori e una discesa nei sotterranei nel IV attraverso la storia di Marjolin e Cadine)¹⁴. Rappresentato nel passaggio della notte nell'alba, con un preciso riferimento alla scansione delle ore (le due e mezzo, le quattro, le quattro e mezzo, l'alba fino al pieno giorno), nel primo capitolo il paesaggio delle Halles è continuamente ride-scritto da nuove prospettive a mano a mano che cambia l'illuminazione, e che alla luce artificiale dei lampioni a gas si sostituisce quella del sole¹⁵.

Questa tecnica avvicina le caratteristiche stilistiche della narrazione alla pittura impressionista, a cui sono stati frequentemente accostati il naturalismo e la scrittura stessa di Zola per la centralità degli effetti di luce nelle sue variazioni *en plein air* e per la volontà di cogliere l'attimo, l'impressione, il tempo dell'irripetibile istantanea¹⁶. Pensiamo ai notturni dipinti in diversi

¹² Così Madmoiselle Saget definisce Florent.

¹³ *Notice*, in *Émile Zola, Le Ventre de Paris*, cit., p. 450.

¹⁴ Cfr. *infra*: § 3. L'“idillio urbano” di Marjolin e Cadine.

¹⁵ Cfr. Christopher Prendergast, *Le panorama, la peinture et la faim: le début du Ventre de Paris*, in “Les Cahiers naturalistes”, 67 (1993), pp. 65-71.

¹⁶ Cfr. John Herbert Matthews, *L'impressionnisme de Zola: Le Ventre de Paris*, in “Le Français moderne”, 29 (1961), pp. 199-205; Joy Newton, *Émile Zola impressionniste*, in “Les Cahiers Naturalistes”, 33 (1967), pp. 39-52 (dello stesso autore, si veda anche *Zola et l'expressionnisme: le point de vue hallucinatoire*, in “Les Cahiers Naturalistes”, 41, 1971, pp. 1-14); Philippe Hamon, *À propos de l'impressionnisme de Zola*, in “Les Cahiers Naturalistes”, 33 (1967), pp. 139-147; Robert Viti, *Son, parole et silence dans Le Ventre de Paris* cit., p. 75;

colori da Whistler e alle numerosissime variazioni di Claude Monet nelle raffigurazioni dei paesaggi francesi e londinesi all'alba, a mezzogiorno e al tramonto, le cui risonanze sono evidenti, sebbene Zola dichiarasse di avere una familiarità maggiore con Cézanne, Courbet e Manet. Il tentativo di catturare e di raccontare l'immagine appartiene inoltre alla nuova arte, alla fotografia, che Walter Benjamin riconduce al modo tipico di guardare dell'uomo della folla in una "metropoli" come la Parigi «capitale del XIX secolo», dove la «fantasmagoria della merce» fa bella mostra di sé nei *passages*, sotto i lampioni a gas, tra il ferro e il vetro dei nuovi edifici¹⁷. La fotografia è l'attimo dello *choc* che sfida la durata e la memoria, la sorpresa che si vorrebbe eternare nel momento stesso in cui si esaurisce, come l'immagine della bella donna in lutto in *À une passante* di Baudelaire («un éclair... puis la nuit!», *Les Fleurs du Mal*, XCIII, v. 9)¹⁸. È l'icona desacralizzata della nuova estetica che si manifesta simbolicamente con la perdita dell'aura¹⁹, e con l'affermazione della tecnica di riproduzione dell'oggetto che toglie unicità all'opera d'arte, come lo stesso Benjamin dimostra nella *Piccola storia della fotografia*²⁰. Ma lo scatto è anche, come illustra Roland Barthes, il segno del possibile e del casuale²¹. In Zola, però, la scrittura fotografica deve restare documento di un'esatta contingenza; deve fare credere – seguendo ancora Barthes e, da lui citato, Calvino – alla coincidenza tra realtà e verità²².

Il *Ventre de Paris* può dunque essere considerato una collezione di immagini, un reportage di scatti volti a cogliere questo mercato da tutte le an-

Albert Boime, *Manet's A Bar at the Folies-Bergères as a Allegory of Nostalgia*, in Rachael Langford (ed. and introd.), *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*, Rodopi, Amsterdam, 2009, pp. 119-139.

¹⁷ Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 89-162 (ed. or. 1955).

¹⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, a cura di Jean Mourot, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1989 (ed. or. 1857).

¹⁹ Oltre a Benjamin (*Ivi*, pp. 125 sgg.), si veda il saggio di Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977.

²⁰ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 1966 e 2000, pp. 57-79 (ed. or. 1955).

²¹ Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003, p. 35 (ed. or. 1980).

²² *Ivi*, pp. 111-112.

golature: nelle sue porzioni, dall'interno, e dall'esterno, dall'alto e dal basso, nei suoi intimi recessi, come i sotterranei esplorati e descritti nel capitolo quarto. Padrone del fenomeno (come Zola lo definisce nel saggio *Le roman expérimental*), lo scrittore non si può tuttavia limitare a riportare un'immagine statica, ma chiede al linguaggio che ne segua gli effetti, la metamorfosi delle forme e delle manifestazioni.

Così Zola descrive il mercato su *La Tribune*: «Aux Halles, le vacarme est grande. C'est l'office colossal où s'engouffre la nourriture de Paris endormi. Quand il ouvrira les yeux, il aura déjà le ventre plein»²³. È significativo che, nella dichiarata volontà di rappresentare, con il ciclo dei Rougon-Macquart, «le débordement des appétits»²⁴, Zola abbia voluto dare nuova raffigurazione, con esattezza di dettagli, in un variare di prospettive, di luci e di inquadrature, a questo spettacolare ventre in movimento. Si tratta, come annota Edmond de Goncourt nel *Journal*, di «peindre le plantureux de ce monde»²⁵.

Paul Alexis racconta di come Zola prendesse confidenza con la fisiologia pittorica delle Halles:

Un crayon à la main, il venait les visiter par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige, et à toutes les heures, le matin, l'après-midi, le soir, afin de noter les différents aspects. Puis, une fois, il y passa la nuit entière, pour assister au grand arrivage de la nourriture de Paris, au grouillement de toute cette population étrange²⁶.

Nel primo capitolo del *Ventre* l'effetto pittorico e, per certi aspetti, fotografico, è amplificato dalle considerazioni di Claude Lantier, accorso al mercato non per vendere, ma per assistere a quella che aveva pregustato, ironicamente, come «un lever de soleil superbe sur ces gredins de choux» (50). Nel suo incontro con Florent e nel loro percorso all'interno delle Hal-

²³ *Notice*, in Émile Zola, *Le Ventre de Paris* cit., pp. 447-448.

²⁴ Émile Zola, *Préface à Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, a cura di Henri Mitterand, Gallimard, Paris, 1960, vol. I, p. 3.

²⁵ *Notice*, in Émile Zola, *Le Ventre de Paris* cit., p. 448.

²⁶ Paul Alexis, *Les Rougon-Macquart*, in Émile Zola, *notes d'un ami*, Charpentier, Paris, 1882, p. 97. Possediamo inoltre il *dossier préparatoire* di Zola, con tutte le note relative alla composizione del *Ventre*, nel manoscritto 10338 della Bibliothèque Nationale di Parigi (Cfr. l'*Introduction* di Marc Baroli a *Le Ventre de Paris*, Lettres Modernes, Paris, 1969, pp. I-LXIV).

les, inoltre, il pittore contribuisce a condurre la narrazione su una più esplicita raffigurazione metaforica, tale per cui i cavoli si trasformano in rose e le case in pance di donne gravide:

Les chairs blanches et tendres des choux s'épanouissaient, pareilles a d'énormes roses, au milieu des grosses feuilles vertes, et les tas ressemblaient a des bouquets de mariée, alignes dans des jardinières colossales. Claude s'était arrêté, en poussant de petits cris d'admiration. [...] Les maisons, tassées, renflées, avançaient leurs auvents comme «des ventres de femme grosse», selon l'expression du peintre, penchaient leurs pignons en arrière, s'appuyaient aux épaules les unes des autres (52).

Mentre Florent, dopo il lunghissimo digiuno, è concentrato soltanto sulla propria necessità di mangiare, Claude fa spesso riferimento alle emozioni che gli provoca la vista di questo “spettacolo”: sorpresa, costernazione, meraviglia (52-53). L'effetto del paesaggio architettonico delle Halles si manifesta poi in maniera sorprendente anche su Florent il quale, arrivato nella via principale ai primi chiarori, ha l'impressione di trovarsi in una strana città, «mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque» (55). Sembra quasi che, per questa struttura, la novità delle forme non possa ricevere adeguata rappresentazione se non per grandiose e inesauribili associazioni di idee, per metafore e metamorfosi figurate dagli effetti che essa stessa produce, capaci di collegare paesaggio “naturale” e paesaggio “artificiale”, cittadino, architettonico. Ed è così che le grandi travi di ferro diventano una «forêt des piliers» (come la Natura, nelle *Correspondances* di Baudelaire, si offriva allo sguardo degli uomini attraverso le ben note *forêts des symboles*), e che l'insieme della costruzione appare un «monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvrait un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire» (55). Uscite dalle tenebre, alle prime luci del mattino, le Halles svettano nelle loro forme infinite, «plus géantes encore, avec leur mâturation prodigieuse...» (62); mentre l'illuminazione interna a gas si spegne, il grande mercato si manifesta più chiaramente nella sua forma simbolica che dà il titolo al romanzo: un gigantesco ventre di metallo

contenuto nell'armatura di vetro e ghisa, una macchina moderna "fuori misura" mossa dall'incessante energia degli ingranaggi²⁷.

La metamorfosi del paesaggio si completa poco dopo, al sorgere del sole sulle verdure, che dona a quel "mare" le tinte di un acquarello, sfruttando tutte le potenzialità di quello che Genette chiama l'«universo reversibile» (dove «ogni differenza è una somiglianza per sorpresa» e «l'Altro è uno stato paradossale dello Stesso»)²⁸: «le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. [...] le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle» (62).

Sono sempre le parole di Claude Lantier a tradurre esplicitamente l'effetto delle Halles nella coscienza di una nuova arte che contiene, come vedremo²⁹, anche una diversa concezione del sublime. Come Zola, il pittore passa nel mercato notti intere, «rêvant des natures mortes colossales, des tableaux extraordinaires» (58)³⁰. Capace di superare ogni residuo di «romantisme», l'estetica invocata da Lantier consacra la superiorità di mucchi di cavoli sulle «guenilles du Moyen Age», e suggerisce l'imperativo di "fare del moderno" («On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et *faire du mo-*

²⁷ «[U]ne machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues» (62).

²⁸ Gérard Genette, *L'universo reversibile*, in *Figure I. retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 16-18 (ed. or. 1966).

²⁹ Cfr. *infra* § 2. *Riscrivere il sublime*.

³⁰ Si confrontino queste osservazioni con quelle che Zola era solito ripetere all'amico Paul Alexis circa il proposito di scrivere sulle Halles: «Le beau livre à faire, avec ce gre-din de monument! me répétait-il. Et quel sujet vraiment moderne!... Je rêve une immense nature morte» (Paul Alexis, *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 96). Lo studio del paesaggio del *Ventre* come natura morta è condotto in diversi saggi: cfr. Beate Steinhauser, *Les natures mortes dans «Le Ventre de Paris» d'Émile Zola*, cit.; Philippe Jousset, *Une poétique de la 'nature morte': sur la pratique descriptive dans Le Ventre de Paris*, in "Les Cahiers Naturalistes", 72, 1998, pp. 337-350; Yvonne Bargues Rollins, *Le Ventre de Paris de Zola: Il y a eu un mort dans la cuisine*, in "Nineteenth-Century French Studies", 30:1-2, 2001-2, pp. 92-106.

derne», 59, corsivo mio). «Il faut être absolument moderne», scriveva in quegli anni Rimbaud.

Nella “conquista dell'autonomia” che Pierre Bourdieu attribuisce alla Francia di Flaubert, di Manet e di Zola³¹, l'intersezione di linguaggi diversi (letterario, pittorico e fotografico, scientifico ed economico etc.) contribuisce alla formazione di una moderna nozione di paesaggio urbano, prodotto da più forze sociali, tale da esigere una nuova estetica che è già tale.

Il punto di vista del pittore sulla “modernità” delle Halles torna a esprimersi nel quarto capitolo, al ritorno da una breve gita a Nanterre con Florent a fare visita a Madame François. Ritornando a Parigi attraverso rue du Pont-Neuf, gli Champs-Élysées e i giardini delle Tuileries sdraiato su un carro (quindi guardando la città all'inverso), Lantier vede la chiesa di Saint-Eustache sormontata dalla ghisa delle Halles e profetizza la fine dell'antiquata struttura in pietra oscurata dalla nuova architettura («c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien», 293). Non è un caso che, circa cinquant'anni più tardi, Marinetti provocatoriamente dica che una macchina da corsa è più bella della *Nike* di Samotracia.

La chiesa di Saint-Eustache figura come una «architecture batârde» dove il Medio Evo agonizza e il Rinascimento balbetta, un edificio destinato a soccombere all'opera coraggiosa del nuovo secolo, delle Halles «bourdonnantes de vie»:

Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque ; et ce sont les Halles centrales, entendez-vous, Florent, une œuvre crâne, allez, et qui n'est encore qu'une révélation timide du vingtième siècle... (294).

Ai passatisti che vogliono tenere l'arte in una “scatola di gingilli” («Ils sont encore bons ceux qui mettent l'art dans *une boîte à joujoux!*»), che credono che non si faccia arte con la scienza e con l'industria, il pittore oppone il fermento, la vitalità dei colori delle verdure, il vigore degli insaccati e

³¹ Pierre Bourdieu, *L'invention de l'intellectuel*, in *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1998, pp. 215-220.

delle carni macellate poste in vendita come opere d'arte “vera” nei sontuosi negozi, «une véritable *œuvre d'art*», e, ancora, «une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes» (296). È tuttavia evidente, tra le righe dell'entusiasmo di Lantier, anche l'ironia di queste stesse dichiarazioni³², appena colorite di *argot* come del resto il linguaggio di molti dei personaggi del romanzo (pensiamo alle espressioni di Gavard). In tal senso, pur nel recupero delle sperimentazioni dell'impressionismo sulla luce e sull'istante della rappresentazione, la scrittura di Zola anticipa forme pittoriche più moderne come quelle raffigurate nel *Bue squartato* di Chaim Soutine, oppure nell'opera di Francis Bacon³³.

La vicenda stessa, rispetto alla quale il pittore si colloca “dentro” e “fuori” contemporaneamente³⁴, esprime tutta la crudeltà di questo ambiguo paesaggio, la tendenza del “ventre” a fagocitare o a rimuovere qualsiasi corpo estraneo, ogni elemento che in qualche modo si ribelli ad oliare gli ingranaggi di questa grande macchina e ad alimentarne la poderosa portata. Così la commedia umana dei “magri” e dei “grassi”, rappresentata in tutto il romanzo e teorizzata ancora una volta nelle parole di Lantier³⁵, dimostra il prevalere dei secondi sui primi, con la fisionomia, reale e simbolica, dell'opulenza come sicurezza e stabilità, e della magrezza come segno sospetto di “disonestà”.

Il tentativo di Florent – e degli altri personaggi che si riuniscono con lui nel negozio di vini di Lebigre – di costruire un'utopistica ribellione al sistema imperiale nasce dell'insofferenza per questo stesso ambiente, per la mostruosità delle Halles traboccanti cibo, per questa «bête satisfaite et

³² L'ironia è un'altra modalità retorica che complica il progetto di scrittura naturalista (cfr. Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux* cit., *passim*).

³³ Cfr. Joy Newton, *Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire* cit., *passim*.

³⁴ È quanto gli rimprovera Florent, rinfacciandogli lo scetticismo politico tipico del poeta e dell'artista: «Laissez donc ! Vous êtes un artiste dans votre genre, vous rêvez politique; je parie que vous passez des soirées ici, à regarder les étoiles, en les prenant pour les bulletins de vote de l'infini... Enfin, vous vous chatouillez avec vos idées de justice et de vérité. Cela est si vrai que vos idées, de même que mes ébauches, font une peur atroce aux bourgeois... Puis là, entre nous, si vous étiez Robine, croyez-vous que je m'amuserais à être votre ami... Ah ! grand poète que vous êtes !» (362).

³⁵ Alla fine del IV capitolo (301 segg.).

digérent» che, crogiolandosi nel suo stesso grasso, sostiene l'Impero «sourdement» (205).

2. *Riscrivere il sublime*

Nel trattato greco *Sul sublime*, l'analisi dello Pseudo-Longino si concentra sulla capacità del linguaggio poetico di rappresentare e comunicare il “grandioso”. Il sublime (*hypsos*) è definito non come stile elevato, ma come «eccellenza suprema del linguaggio», capace di esprimere l’“estremo” e il “prodigioso” trascinando il lettore o l'ascoltatore non alla persuasione ma all’“estasi” e allo “smarrimento” (1)³⁶. Il “grandioso” è descritto come misteriosa alterità rispetto a ciò che l'uomo conosce di sé e del mondo. Centrale, sebbene implicito, è in tal senso il “divino”, inteso non soltanto in senso religioso, ma come parte della natura, della legge, dell'uomo stesso. L'amore, ad esempio, la cui fenomenologia trova eccezionale espressione nella poesia di Saffo *A me sembra pari agli dèi* (10)³⁷, ha in sé questo “divino” che è grandioso, profondo, e inconoscibile, e crea un disordine di passioni ricomponibili nella loro forza soltanto attraverso l'arte.

Il concetto fondamentale di Longino – che è sublime «quell'insopprimibile amore per tutto ciò che è grande e divino nei nostri riguardi» (35) – viene poi, com'è noto, ripreso e ridefinito tra Seicento e Settecento, con la traduzione di Boileau (1674, corredata dalle *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*), con i saggi di Kant (1746), di John Baillie (*An Essay on the Sublime*, 1747), di Edmund Burke (*Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) e di Schiller (*Vom Erhabenen*, 1793 e *Über das Erhabenen*, 1801)³⁸. Boileau definisce il sublime «cet extraordinaire et cet merveilleux qui frappe dans le discours»³⁹; rispetto a Longino, questa capacità del discorso (che non coincide neanche

³⁶ L'edizione di riferimento è: *Il Sublime*, a cura di Giulio Guidorizzi, Mondadori, Milano, 1991, pp. 41-43. Cfr. Piero Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, il Mulino, Bologna, 1992.

³⁷ *Ivi*, p. 65.

³⁸ Cfr. Giuseppe Sertoli, *Presentazione di Edmund Burke, Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo, 2006, pp. 9-44.

³⁹ Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. François Escal, Gallimard, Paris, 1966, p. 338.

qui con lo stile sublime così come veniva inteso nella teoria retorica dei *genera dicendi*) è ricollegata non soltanto all'effetto estatico, ma prima di tutto al piacere. Boileau, tuttavia, riconduce ancora il sublime alla grandezza del pensiero, alla nobiltà del sentimento e alla magnificenza delle parole. Influenzato dall'empirismo e dal soggettivismo di Hume e Locke, invece, Burke avvia la poetica del sublime verso la concezione moderna, attribuendo ad esso forme di piacere negativo (*delight*) collegato alla paura al terrore o allo stupore che sfuggono al controllo razionale⁴⁰; nella sua teoria è ribadita l'importanza della relazione tra uomo e fenomeno naturale⁴¹; soprattutto in rapporto alla rivoluzione scientifica che apriva all'infinità dei mondi. John Baillie, come Burke, disgiungeva il sublime dalla grandezza d'animo presupposta da Longino, e dal valore morale: se sublime e virtù sono due cose diverse, anche una strage può avere un effetto sublime⁴².

La centralità del piacere e dell'effetto, il trapasso dal valore oggettivo di ciò che provoca il sublime al senso soggettivo della sua percezione, indipendente da ogni grandezza ideale o morale, l'interscambiabilità tra arte e natura e, in seguito, tra la natura e un qualsiasi oggetto artificiale, merce o opera architettonica, rappresentano i presupposti di uno sviluppo che, pur conservando molte delle intuizioni dello Pseudo-Longino, prelude a un'estetica moderna, "disincantata" e ibrida, dove il sublime segna l'unione ambigua tra terrificante ed entusiasmante, il venir meno della regolarità della natura fino all'aberrazione dei sensi e della *aisthesis*⁴³; è dunque sfida ad esprimere l'estremo, l'incomunicabile⁴⁴.

Nel romanzo di Zola, all'interno del progetto scientifico e documentario dell'autore, la "fotografia" delle Halles, pur nelle diverse prospettive e angolature con cui il mercato è colto, subisce l'enfasi dei suoi molteplici ef-

⁴⁰ Per lo Pseudo-Longino, invece, la paura era una passione incompatibile con la grandezza d'animo (*Il sublime*, VIII).

⁴¹ Già nello Pseudo-Longino (*Il sublime*, XXXV).

⁴² John Baillie, *An Essay on the Sublime* (1747), University of California, Los Angeles, 1953, p. 25.

⁴³ Jean François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, Galilée, Paris, 1991, pp. 23-29 (trad. it. *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Pratiche, Parma, 1985).

⁴⁴ Cfr. Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009, pp. 24-25.

fetti attraverso i sensi dei personaggi, di Florent e di Claude *in primis*, come abbiamo visto. L'impressione di meraviglia è quasi sempre provocata dal "grandioso": dall'aspetto gigantesco, colossale e prodigioso della nuova struttura architettonica, tra metamorfosi reali e simboliche, tra abiezione e trasfigurazione. Ed ecco che quella «véritable *œuvre d'art*» compiuta dal pittore mescolando e trasfigurando le tinte delle carni e dei sanguinacci, il petto bianco del tacchino e il nero dei tartufi, diventa una «indigestion formidable» (296), qualcosa di *barbaro e superbo* al tempo stesso, che ridefinisce ancora una volta la simbologia, implicitamente ossimorica, del *ventre*: «C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement» (296).

Non è, però, soltanto l'impianto architettonico e strutturale delle Halles a conferire l'idea di sublime ma, più inaspettatamente, il suo stesso centro, quel cuore di merci in trasformazione e in vendita e persino in putrefazione, nobilitate proprio da ciò che di meno nobile esista, cioè il denaro, motore immobile di questo incessante ingranaggio⁴⁵. Quello che per Longino era "abietto" e per Cicerone "sordido"⁴⁶ diventa qui – filtrato attraverso il canone del "terribile" e del "terrore" teorizzato da Burke (I, VII)⁴⁷ e ripreso nella letteratura gotica in tutt'altro ambito – una fonte efficacissima di sublime. Tra i banchi del pesce, delle frattaglie, dei formaggi, l'osservazione e l'assimilazione di questa realtà si sublima attraverso il suo effetto, stilisticamente reso in forma metaforica.

Come già nei trattati sul sublime a cominciare da quello dello Pseudo-Longino, infatti, l'aspetto visuale è molto importante, in quanto alla rappresentazione del sublime concorre la "fantasia"⁴⁸, e quest'ultima produce im-

⁴⁵ Sulla valenza topica simbolica del denaro in Zola, si veda l'analisi di Pellini sul romanzo *L'Argent*: Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la 'letteratura finanziaria' e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano, 1996.

⁴⁶ Cfr. Cicerone, *De officiis*, I, 150-151, in *Opere politiche e filosofiche*, a cura di L. Ferrero e N. Zorzetti, UTET, Torino, 1974, vol. I, p. 675-677.

⁴⁷ Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime* cit., p. 71.

⁴⁸ «In generale, con la parola fantasia s'intende tutto ciò che in qualche modo suscita un'idea che genera una formulazione verbale» (*Il Sublime*, XV, p. 83).

magini parlanti o parole che creano figure. La metafora, in particolare, è figura di movimento e creatrice di immagini che portano lontano dalla regolarità del reale; per Aristotele in essa si concentra il concetto di *enigma*: «dire mettendo in contatto quel che non si potrebbe» (*Poetica*, 58a)⁴⁹. Nel trattato *Sul sublime*, tuttavia, si specifica che, per perseguire il suo scopo, la figura retorica non deve essere finalizzata al suo solo effetto, ma in armonia con la grandezza e la passione che rappresenta. Le potenzialità stilistiche di Zola nella sua particolare ricerca e riscrittura del sublime derivano invece dal trionfo della merce in sé nella sua trasfigurazione, che rimane disgiunta da ogni corrispondenza con l'interiorità del personaggio, aderente ai sensi, alla fantasia o percepita, pur con notevole emozione, come forma pittorica. Tale, ad esempio, è l'impressione di Florent al mercato del pesce, dove lavora come ispettore dopo avere preso il posto di Verlaque su sollecitazione di Lisa; guardando le varietà di pesci e passandone in rassegna le caratteristiche, il personaggio ha la sensazione che qualche figlia degli abissi abbia svuotato lì i suoi scrigni, colmi di gioielli “barbarici” e “mostruosi”: «des parures inouïes et bizarres [...] de bracelets monstrueux, de broches gigantesques, de bijoux barbares, dont l'usage échappait» (159). Si tratta di suscitare nuove forme di fantasia e di immaginazione.

L'effetto meraviglioso e raccapricciante unisce il senso artistico di Claude Lantier all'innato gusto del sangue che attira i due giovani Marjolin e Cantine alla contemplazione dei pezzi di carne macellata al mercato delle frataglie:

Ce fut à la triperie qu'ils firent connaissance de Claude Lantier. Ils y allaient chaque jour, avec le goût du sang, avec la cruauté de galopins s'amusant à voir des têtes coupées. Autour du pavillon, les ruisseaux coulent rouges; ils y trempaient le bout du pied, y poussaient des tas de feuilles qui les barraient, étalant des mares sanglantes. L'arrivage des abats dans des carrioles qui puent et qu'on lave à grande eau les intéressait. Ils regardaient déballer les paquets de pieds de mouton qu'on empile à terre comme des pavés sales, les grandes langues roidies montrant les déchirements saignants de la gorge, les cœurs de bœuf solides et décrochés comme des cloches muettes. Mais ce qui leur donnait surtout un frisson à fleur de peau, c'étaient les grands paniers qui suent le sang, pleins de têtes de moutons, les cornes grasses, le museau noir, laissant pendre encore

⁴⁹ Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Rizzoli, Milano, *Poetica*, 1994, p. 197.

aux chairs vives des lambeaux de peau laineuse; ils rêvaient à quelque guillotine jetant dans ces paniers les têtes de troupeaux interminables (261).

Questo brano, a mio avviso, rappresenta uno degli esempi più significativi di quella “mescolanza di umile e sublime” di cui parla Auerbach, nella loro compresenza e, in alcuni casi, inversione. Oggetti come le carriole puzzolenti, appartenenti alla sfera del sordido e dell’indecoroso, fanno da cornice ad altri elementi di questo carnaio che provoca negli osservatori quel *frisson à fleur de peau* sintomo dello stridente effetto sublime: zampe di montone, lingue irrigidite, teste di montone dalle corna unte grondanti sangue. Un quadro che fa correre la fantasia ai terrori delle ghigliottine. Siamo all’interno di quel piacere negativo teorizzato da Burke, del terrore come effetto di estrema “tensione” psicologica e creativa (cfr. I,VII; IV, III e V). Fausto Curi mette in evidenza, in questa nuova arte che è profanazione di se stessa, il rovesciamento «carnealesco o cinico, rigenerante o nichilistico», del «*genus sublime in genus humilis*»⁵⁰. Rispetto alla descrizione realistica e perfettamente trasparente, come osserva Mihaela Marin, sono le parole «*dénaturées et aberrantes*», «*délogées, ayant perdu tout origine et tout référent*» a trasformare le Halles in un teatro vivente⁵¹, ovvero in un ritratto carnealesco del mondo⁵² (come era già in Calderón de la Barca e nella pittura barocca).

In tutti questi casi, la trasfigurazione poetica non ha, però, alcuna valenza ideale – né, genericamente, positiva – fuori da se stessa. Anzi, proprio l’effetto di sublime sottolinea il contrasto stridente tra le forme del paesaggio e la bruttezza morale che nasce all’interno delle Halles, dal trionfo delle merci e dell’opulente onestà da esse garantita. Per questo il contrasto si fa ancora più marcato negli ultimi due capitoli, quando si inaspriscono i pettegolezzi e montano le cospirazioni, orchestrate da Lisa e da Mademoiselle

⁵⁰ Fausto Curi, *La parabola del bordello (Introduzione)*, in *La perdita dell’aureola*, Einaudi, Torino, 1977, pp. VII-XVI, p. XII.

⁵¹ Mihaela Marin, *Géométrie de l’invisible: impasse de la théorie naturaliste dans Le Ventre de Paris*, cit., p. 63.

⁵² La lettura del romanzo nell’equivalenza tra mercato e carnevale è proposta, da un approccio antropologico ed etnografico, nel saggio: Marie Scarpa, *Le Carnival des Halles. Une ethnographie du Ventre de Paris de Zola*, CNRS, Paris, 2000.

Saget, contro Florent. Dopo che la vecchia zitella è riuscita a estorcere alla figlia di Lisa e Quenu, Pauline, la notizia che Florent è sfuggito all'ergastolo, lo comunica immediatamente a Madame Lecoœur tra i banchi del burro e dei formaggi, elencati con la consueta precisione catalogica. Ed è qui che si manifesta ancora più spiccatamente quella coesistenza di bellezza e disgusto, nell'apoteosi delle forme e nel parossismo dei sensi, sulla contaminazione sinestetica di olfatto e udito:

C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivet. Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtel, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effarient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du Port-Salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. Cela s'épandait, se soutenait, au milieu du vibration général, n'ayant plus de parfums distincts, d'un vertige continu de nausée et d'une force terrible d'asphyxie (341).

Il dialogo tra le due donne si svolge nella cacofonia dei respiri ammorbanti, sulla tenue sinfonia dei caprini, e si chiude nella vertigine di nausea e nell'asfissia che segna, anche per il lettore, il punto estremo di quel «disastro sensoriale» di cui parla Lyotard⁵³.

3. L'«idillio urbano» di Marjolin e Cadine

Il quarto capitolo del *Ventre de Paris* contiene una digressione in apparenza eccentrica rispetto all'andamento dell'intreccio. Si tratta della storia di due personaggi minori rispetto agli altri: il garzone di Gavard, Marjolin – concepito per competere con il Quasimodo di Hugo, secondo l'intenzione di Zola – e la fioraia Cadine, entrambi trovatelli⁵⁴.

⁵³ Cfr. nota 43.

⁵⁴ Ms 10338, f.62 (cfr. Baroli, *Le poème du Ventre*, in *Introduction* cit., p. XLVII). Sul rapporto tra Zola e Hugo, ampiamente indagato soprattutto per quanto riguarda quest'opera, cfr. Marie-Sophie Armstrong, *Hugo's "égouts" and Le Ventre de Paris*, in "French Review", 69, 3, 1996, pp. 394-408.

Le funzioni di questo racconto non sono da sottovalutare⁵⁵. Innanzitutto i due giovani portano la narrazione, e dunque la lettura, a raffigurare e a fotografare le Halles da prospettive inesplorate, come i nascondigli, i tetti, i sotterranei. In secondo luogo, come vorrei dimostrare, la storia di Marjolin e Cadine può rappresentare un anomalo idillio, sul genere degli amori pastorali nei romanzi greci, che rivive in una sorta di “profanazione” cittadina, in questo spazio del mercato dove la natura è stata trasformata ad arte per il nutrimento dell’Impero e per la vendita⁵⁶. Anche Baudelaire, del resto, nei primi versi della lirica *Paysage* che apre i *Tableaux Parisiens*, propone un inatteso riferimento al genere pastorale delle ecloghe per rappresentare fucine e brume cittadine, camini e guglie: «Je veux, pour composer chastement mes *églogues*, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues...»⁵⁷.

Nel romanzo di Zola, la storia comincia con l’immagine di Marjolin bambino sotto un cavolo (come la tradizione della favola insegna e come vediamo nel film di Vittorio De Sica *Miracolo a Milano*⁵⁸): «sous un chou blanc, énorme, et dont une des grandes feuilles rabattues cachait son visage rose d’enfant endormi» (244). Trovato da un’erbivendola e tenuto per un po’ da una trippaia, Marjolin diventa «l’enfant des Halles» (*ibid.*). In seguito, quando Mère Chantemesse trova Cadine abbandonata a due anni a un angolo del mercato, e di due anni più giovane di Marjolin, prende entrambi allevandoli fin dall’inizio come fratello e sorella («Allons, venez, marmaille... Je vous coucherai ensemble», 240). Cadine e Marjolin dormono nello stesso letto e crescono insieme, cantando, giocando e raccontandosi storie («la voix flûtée de Cadine [...] racontait des choses sans fin...»; «elle inventait

⁵⁵ Su di essi la critica non si è soffermata molto. Anche i saggi che individuano in questo romanzo simbologie appartenenti al genere idillico-pastorale non si soffermano su questi due personaggi e sul capitolo loro dedicato (cfr. Mihaela Marin, *Le Bucolique des Halles: symbole et paysage dans Le Ventre de Paris*, in “Excavatio: Emile Zola and Naturalism”, 12, 1999, pp. 92-99; Kate Tunstall, “Une sorte d’idylle dans la Halle”. *From ébauche to ébauche in Le Ventre de Paris*, in Sonya Stephens (ed. and introd.), *Esquisses/ébauches: Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, Peter Lang, New York, 2007, pp. 177-184).

⁵⁶ La presenza «d’éléments grossiers et réaliste à l’intérieur d’un décor idyllique» appartiene più esplicitamente al primo racconto di Zola, *La fée amoureuse*, 1859 (John C. Lapp, *Idylle et fantaisie*, in *Les racines du naturalisme*, Bordas, Paris, 1972, pp. 8-14, p. 11).

⁵⁷ Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 74. Corsivo mio.

⁵⁸ Cfr. Romano Luperini, *Dal naturalismo al postmoderno*, Palumbo, Palermo, 1998.

des histoires pour lui faire peur...», 246), vicini con innocenza, «le bouches si près l'un de l'autre, qu'ils semblaient se réchauffer de leur haleine» (247), inseparabili (249), liberi e senza vergogna: «Ils étaient libres et sans honte, comme les moineaux qui s'accouplent au bord d'un toit» (257).

Alla ripresa, direi evidente, di questi e altri *topoi* derivanti dal modello dei romanzi greci, si affianca la riscrittura implicitamente parodistica di quello che Bachtin chiama il «cronotopo bucolico, idillico-pastorale»⁵⁹. Ai paesaggi esotici e alla tipologia astratta del *locus amoenus*, spazio privilegiato di un «mondo estraneo»⁶⁰, corrisponde qui un paesaggio che è opposto: è quello familiare, ben determinato e connotato della città, del mercato quale sua spaventosa e disvelante *mise en abyme*, e della Storia⁶¹, nel quale però i due protagonisti si comportano allo stesso modo dei loro “archetipi”. Se gli innamorati di Eliodoro e Longo Sofista, di Achille Tazio e Senofonte Efesio si muovono tra pastori, fauni, acque e fronde, Marjolin e Cadine vivono una medesima felicità e innocenza nello spazio delle Halles, emblema della modernità e del disincanto, ma anche di una realtà più concreta e viva: «Ce fut leur volière, leur étable, la mangeoire colossale où ils dormaient, s'aimaient, vivaient, sur un lit immense de viandes, de beurres et de légumes» (258).

A trasformare queste corrispondenze in note più esplicite è sempre il pittore, Claude Lantier, descritto come amante della gente rozza («belles brutes», 263), e perciò attratto da questi due giovani definiti «bêtes sensuelles, chipeuses et gloutonnes» (274). La mediazione artistica di Lantier, quindi, diventa già implicitamente una sorta di profanazione, operata su ciò che egli stesso rivela in termini di idillio:

Il rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de

⁵⁹ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 250 (ed. or. 1975).

⁶⁰ «Il mondo del romanzo greco è un mondo estraneo: tutto in esso è indeterminato, sconosciuto, estraneo e i protagonisti vi si trovano per la prima volta, non hanno con esso alcun legame e rapporto sostanziale, sono alieni alle sue regole politico-sociali; perciò per loro in questo mondo non esistono che la simultaneità e l'asincronia sociale» (*Ivi*, p. 248). Cfr. Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia, 1989.

⁶¹ Si veda ancora Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit.

nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles (263).

Immaginati nell'atto di questo pittoresco *baiser idyllique*, Marjolin e Cadine sfuggono però all'intento del pittore, conservando un'energia pura refrattaria ad ogni forma di rappresentazione artistica o intellettuale. D'altra parte, l'idillio era anche spazio privilegiato della falsa coscienza borghese, che ad esso ricorreva per figurare, in forma idealizzata, la propria evasione. Lantier non può dunque che ritrarli in imprecisi schizzi, «sans pouvoir trouver la note juste», distruggendo una quindicina di tele e rassegnandosi poi a vivere accanto ai due modelli, «par une sorte d'amour sans espoir pour son tableau manqué» (*ibid.*).

La distruzione di quel nucleo idillico – mantenuto vivo pur nel contrasto formale tra tradizione bucolico-pastorale e moderna, «devalorizzante»⁶², riscrittura – avverrà invece ad opera di un altro personaggio, Lisa Macquart, vera anima del *ventre* come ingranaggio spietato e “borghese” dell'Impero. Benché riscritto all'interno di un'arte “moderna” che è, costantemente, parodia di se stessa, in un contesto che ricrea artificialmente il paesaggio naturale, l'idillio di Marjolin e Cadine traccia infatti uno spazio di felicità che resta a lungo inviolato, lo spazio rimosso dei nascondigli e dei sotterranei dove essi vivono i loro amori e si donano piccole galanterie («Alors, les amours de Cadine et de Marjolin s'étalèrent encore. Ils furent parfaitement heureux. Il faisait le galant, la menait en cabinet particulier, pour croquer des pommes crues ou des cœurs de céleri, dans quelque coin noir des caves», 273).

Nel quarto capitolo, Lisa assume il ruolo dell'“ostacolo” nella tradizione idillico-pastorale del romanzo greco⁶³, senza però che l'interruzione della felicità tra i due amanti li restituisca all'armonia iniziale. Alla ricerca di Gavard, la bella salumiera chiede a Marjolin che l'accompagni da lui e, vagando

⁶² Sul concetto, cfr. Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 419 segg. (ed. or. 1982).

⁶³ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* cit., pp. 252-254.

nei sotterranei del mercato, si diverte a sedurlo. Caduti in un grande panier di piume, nei magazzini del pollame, Lisa e il giovane garzone finiscono maldestramente l'una tra le braccia dell'altro (la donna con le sottane sollevate, lui intento a ghermirla «avec une force de taureau», 288). Lisa gli sferra un pugno in mezzo agli occhi, spaccandogli la testa contro lo spigolo di un banco del macello, ma non si ferma a soccorrerlo. L'ironia di Zola è portentosa: «La belle Lisa resta toute froide» (288); si scrolla le piume dalla gonna e, senza più volgersi a guardare Marjolin, torna «très calme» nella salumeria. «Elle avait agi en femme honnête» (289).

Marjolin non muore, ma resta menomato, mentre l'idillio bucolico trapassa, alla fine del capitolo quarto, nel viaggio di Florent e Claude a Nanterre, da Mère Chantemesse, dove Zola «développe toutes les nuances du paysage idéal de la poésie bucolique»⁶⁴, e, al tempo stesso, ne sancisce l'estraneità e la lontananza rispetto allo spazio ambiguo e “moderno” della trasformazione della natura in merce e in guadagno.

In *La poétique de l'espace*, Bachelard analizza lo spazio come forma e risonanza dell'immaginazione poetica, e si concentra sugli spazi della felicità, dell'intimità, del sogno, della *rêverie*: la casa, la cameretta, il cassetto, il guscio, la miniatura etc. In *Le ventre de Paris*, può dire che Lisa distrugga i pochi spazi di felicità delle Halles in nome, paradossalmente, dell'armonia e della stabilità di questo stesso spazio (come è la conclusione del romanzo stesso a celebrare). Al fine di fare trionfare la sua vuota idea di onestà, infatti, il personaggio commette una seconda, più clamorosa, profanazione che porta all'esito e alla conclusione del romanzo con il nuovo arresto e la deportazione di Florent. Ospitato nella casa del fratello Quenu e della moglie Lisa dopo il suo ritorno dalla Guyana, Florent si costruisce fin dall'inizio “uno spazio tutto per sé” nella stanza che gli viene offerta dalla cognata, dove si esprimono simbolicamente (attraverso pochi, significativi, oggetti: il cassetto con gli appunti, la melagrana e il canarino tenuto in gabbia e alla fine liberato) la sua sensibilità, assieme alla (autentica) onestà e al desiderio utopico di libertà. Nell'analisi fenomenologica delle immagini di Bachelard, il cassetto diventa metafora, come l'armadio e lo scrigno, e rappresenta

⁶⁴ Mihaela Marin, *Le Bucolique des Halles: symbole et paysage dans Le Ventre de Paris* cit., p. 96.

l'organo della vita psicologica segreta⁶⁵. È perciò significativo che nel quinto e sesto capitolo del *Ventre* anche la stanza di Florent e il cassetto – spazi riparati dalla società delle Halles, dunque spazi del “represso/rimosso” e della libertà interiore⁶⁶ – siano ripetutamente violati. Lisa vi trova i primi capitoli di uno scritto sulla prigionia in Cayenna, i progetti di riforma amministrativa delle Halles («preuve de ses mauvais desseins», 311), nonché il piano di un'insurrezione, con tanto di disegni di sciarpe rosse per indicare i luogotenenti.

In questo senso il cassetto rappresenta anche lo spazio di convergenza di due forme di immaginazione (e di felicità) uguali e contrarie: quella libertaria e utopica di Florent da una parte e, dall'altra, quella in cui si alimentano, descritti in modo gustosamente ironico, i timori di Lisa di vedere infranto il suo sogno di stabilità economica e di tranquillità familiare:

Ce fut, pour Lisa, la réalisation immédiate de l'émeute; elle vit ces hommes, avec toutes ces étoffes rouges, passer devant sa charcuterie, envoyer des balles dans les glaces et dans les marbres, voler les saucisses et les andouilles de l'étalage. Les infâmes projets de son beau-frère étaient un attentat contre elle-même, contre son bonheur (314).

«L'abominable machine infernale» diventa per Lisa ancora più inquietante perché collocata nella «table innocente» dello zio Gradelle, da cui era iniziata la loro fortuna:

Elle referma le tiroir, regardant la chambre, se disant que c'était elle pourtant qui logeait cet homme, qu'il couchait dans ses draps, qu'il usait ses meubles. Et elle était particulièrement exaspérée par la pensée qu'il cachait l'abominable machine infernale dans cette petite table de bois blanc, qui lui avait servi autrefois chez l'oncle Gradelle, avant son mariage, une table innocente, toute déclouée (*ibid.*).

Svelatosi come spazio del delitto (e di un'interiorità non manifesta fuori), la stanza di Florent e il cassetto costituiscono, infine, il luogo simbolico

⁶⁵ Gaston Bachelard, *Il cassetto, le cassapanche, gli armadi*, in *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1987, pp. 101-117, pp. 106-107 (ed. or. 1957).

⁶⁶ Mi riferisco a: Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973-1987.

per eccellenza di quel fraintendimento manifestatosi come tale dall'inizio del romanzo. Questo piccolo spazio *idillico* – ben diverso da quello di Marjolin e Cadine, ma ugualmente escluso dall'organizzazione e dalla connotazione economica dello spazio delle Halles – è poi definitivamente profanato dall'arrivo della polizia nel sesto capitolo, su denuncia di Lisa, della Saget e di altri personaggi del mercato che lo identificano, appunto, come il luogo della cospirazione, assieme all'enoteca di Lebigre (dove gli incontri di Florent con Gavard gli altri personaggi sono tutti spiati dalla Saget attraverso un grande specchio a parete⁶⁷). E lì, «dans sa chambre», per la seconda volta, «Florent se lassait prendre comme un mouton» (415).

In conclusione, dall'analisi dei modi in cui Zola, nel *Ventre de Paris*, acquisisce e riscrive linguaggi e *topoi* come quelli del sublime e dell'idillio all'interno di una delle più espressive e riuscite convergenze, nella sua opera, tra immaginario pittorico e romanzesco, si può ricavare qualche ulteriore riflessione sulla scrittura del naturalismo, che va interpretata e trattata – come suggerisce Henri Mitterand – «dans la pleine conscience des *ambiguités* [...] du terme»⁶⁸. L'uso della retorica e del simbolo⁶⁹, nonché dell'ironia⁷⁰, pur in apparenza limitati dall'approccio scientifico e documentario, assume una funzione molto importante nell'indagine in una realtà sempre più particolareggiata, condotta attraverso i suoi effetti, nella descrizione del visibile e del rappresentabile, ma anche di ciò che sfugge o esaspera i sensi preposti alla percezione: il sublime, in particolare, viene così inteso sotto molti aspetti in senso moderno, come modo di «comunicare l'incomunicabile», sforzo estremo del linguaggio di aderire ad una realtà che sovrasta e sfugge⁷¹.

⁶⁷ Questa particolare prospettiva si può ricollegare al quadro di Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*. Cfr. Albert Boime, *Manet's A Bar at the Folies-Bergères as a Allegory of Nostalgia* cit., pp. 137 segg.

⁶⁸ Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Argon*, PUF, Paris, 1994, p. 8.

⁶⁹ Già, in generale, a partire dagli studi di Paul de Man: cfr. *Cecità e visione. linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli, 1975 (ed. or. 1971); *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. or. 1979).

⁷⁰ Su questo, oltre al già citato Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, si veda anche Anna Gural-Migdal, *Représentation utopique et ironie dans Le Ventre de Paris*, in "Cahiers Naturalistes", 74, 2000, pp. 145-61.

⁷¹ Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura* cit., pp. 24-25.

Com'è noto, Zola non vuole riscattare né idealizzare la realtà, ed è consapevole, come prima di lui Flaubert e dopo Conrad, del suo scadimento. Al tempo stesso, però, dimostra di avere ben compreso che *faire du moderne*, nell'arte, significa necessariamente contenere quello stesso scadimento estetico e morale, e per questo cerca nella scrittura una nuova sfida. Si tratta di assorbire e di riflettere tutta la realtà, anche quella finora preclusa alla sfera romanzesca, quella più bassa e antieroica, riservando allo scrittore uno spazio importante di autonomia pur nel dialogo con altri ambiti e linguaggi. L'immagine, in questo senso, tanto più nella risonanza con gli effetti prodotti con la pittura e la fotografia (e poi nel cinema⁷²), assume un potenziale di significato molto forte nel rendere, nel superare e nel moltiplicare, l'effetto di reale. Dinamica e proteiforme, l'immagine è dipinta da una parola capace di dispiegare e di rinnovare, nella precisione della rappresentazione (e nello sforzo di «comprimer la totalité du réel dans sa forme visible»⁷³), tutti i mezzi stilistici e retorici a sua disposizione, dalla metafora alla metonimia, dall'ossimoro alla sinestesia; infine, non meno incisiva della satira, l'ironia – «indéniable resort de l'écriture zolienne», capace di contenere nel suo stesso «arsenal» anche la metafora teatrale⁷⁴ – contribuisce a movimentare la scrittura del mondo nel momento in cui esso sembra dovere essere rigidamente rappresentato.

⁷² Anna Gural Migdal, *Rythme et montage filmique dans le Ventre de Paris*, in "Exacavatio", 9, 1997, pp. 183-93.

⁷³ Mihaela Marin, *Géométrie de l'invisible: impasse de la théorie naturaliste dans Le Ventre de Paris* cit., p. 65.

⁷⁴ Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux* cit., pp. 254-255 (si veda anche la parte intitolata *Métaphore théâtrale et ironie*, pp. 189-244).

BIBLIOGRAFIA

- ZOLA É. (1964-2002), *Le Ventre de Paris* (préface d'Henri Guillemin; édition Henri Mitterand), Gallimard, Paris.
- ZOLA É. (1960), *Préface à Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (éd. Henri Mitterand), Gallimard, Paris, I vol.
- ALEXIS P. (1882), *Emile Zola, notes d'un ami*, Charpentier, Paris.
- ARISTOTELE (1994), *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Rizzoli, Milano.
- ARMSTRONG M.S. (1996), *Hugo's "égouts" and Le Ventre de Paris*, in "French Review", 69, 3, pp. 394-408.
- ARMSTRONG M.S. (2013), *"Venez, ordure!" Perspectives kleinienne sur la souillure de Pauline Quenu dans Le Ventre de Paris*, in "Dix-Neuf", 17, 2, pp. 210-223.
- AUERBACH E. (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2 voll. (ed. or. 1946).
- BACHELARD G. (1987), *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari (ed. or. 1957).
- BACHTIN M. (1997), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino (ed. or. 1975).
- BAILLIE J. (1953), *An Essay on the Sublime*, University of California Press, Los Angeles (ed. or. 1747).
- BÁRBERI SQUAROTTI G. (1982), *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il Verismo*, Flaccovio, Palermo.
- BARGUES ROLLINS, Y. (2001), *Le Ventre de Paris de Zola : Il y a eu un mort dans la cuisine*, in "Nineteenth-Century French Studies", 30, 1-2, pp. 92-106.
- BAROLI M. (1969), *Introduction a Le Ventre de Paris*, Lettres Modernes, Paris.
- BARTHES R. (1973), *S/Z*, Einaudi, Torino (ed. or. 1970).
- BARTHES R. (2003), *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino (ed. or. 1980).
- BAUDELAIRE C. (1989), *Les Fleurs du mal*, a cura di J. Mourot, Presses universitaires de Nancy, Nancy (ed. or. 1857).
- BENJAMIN W. (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino (ed. or. 1955).
- BENJAMIN W. (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino (ed. or. 1955).
- BERTONI F. (2007), *Lo specchio infranto*, in *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, pp. 216-246.
- BODEI R. (1995), *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna.
- BOILEAU N. (1966), *Œuvres complètes*, éd. François Escal, Gallimard, Paris.

- BOIME A. (2009), *Manet's A Bar at the Folies-Bergères as a Allegory of Nostalgia*, in Rachael Langford (ed. and introd.), *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*, Rodopi, Amsterdam, pp. 119-139.
- BOITANI P. (1992), *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna.
- BOURDIEU P. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- CICERONE (1974), *De officiis*, in *Opere politiche e filosofiche*, a cura di L. Ferrero e N. Zorzetti, Torino, UTET, vol. I, pp. 576-840.
- CURI F. (1977), *La perdita dell'aureola*, Einaudi, Torino.
- DE LATTRE A. (1975), *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, PUF, Paris.
- DE MAN P. (1975), *Cecità e visione. linguaggio letterario e critica contemporanea*, Saccone, Napoli (ed. or. 1971)
- DE MAN P. (1997), *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino (ed. or. 1979).
- FUSILLO M. (1989), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia.
- FUSILLO M. (2009), *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- GENETTE G. (1969), *L'universo reversibile*, in *Figure I. retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino (ed. or. 1966), pp. 7-18.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino (ed. or. 1982).
- GURAL MIGDAL A. (1997), *Rythme et montage filmique dans le Ventre de Paris*, in "Exacavatio", 9, pp. 183-93.
- GURAL-MIGDAL A. (2000), *Représentation utopique et ironie dans Le Ventre de Paris*, in "Les Cahiers Naturalistes", 74, pp. 145-61.
- HAMON PH. (1967), *À propos de l'impressionnisme de Zola*, in "Cahiers Naturalistes", 33, pp. 139-147.
- HAMON PH. (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, Genève.
- HENNESSY S. (2013), *Overindulging with Zola : Hunger and Desire in Le Ventre de Paris*, in "French Review", 86, 4, pp. 650-659.
- JOUSSET P. (1998), *Une poétique de la "nature morte": sur la pratique descriptive dans Le Ventre de Paris*, in "Cahiers Naturalistes", 72, pp. 337-350.
- LAPP J. C. (1972), *Idylle et fantaisie*, in *Les racines du naturalisme*, Bordas, Paris, pp. 8-14.
- LUPERINI R. (1998), *Dal naturalismo al postmoderno*, Palumbo, Palermo.
- LYOTARD J. F. (1991), *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, Galilée, Paris (tr. it. *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Pratiche, Parma, 1985).

- MARIN M. (1999), *Le Bucolique des Halles: symbole et paysage dans Le Ventre de Paris*, in “Excavatio: Emile Zola and Naturalism”, 12, pp. 92-99.
- MARIN M. (2003), *Géométrie de l’invisible: impasse de la théorie naturaliste dans Le Ventre de Paris*, in “Cahiers Naturalistes”, 77, pp. 59-71.
- MATTHEWS J.H. (1961), *L’impressionnisme de Zola : Le Ventre de Paris*, in “Le Français moderne”, 29, pp. 199-205
- MITTERAND H. (1994), *L’Illusion réaliste. De Balzac à Argon*, PUF, Paris.
- MONTANDON A. (2001), *Le forme brevi*, Armando, Roma.
- NEWTON J. (1967), *Émile Zola impressionniste*, in “Cahiers Naturalistes”, 33, pp. 39-52
- NEWTON J. (1971), *Zola et l’expressionnisme : le point de vue hallucinatoire*, in “Cahiers Naturalistes”, 41, pp. 1-14.
- ORLANDO F. (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- PAGANO T. (1999), *Experimental Fictions. From Émile’s Zola’s Naturalism to Giovanni Verga’s Verism*, Fairleigh University Press, Cranbury-London.
- PELLINI P. (1996), *L’oro e la carta. L’Argent di Zola, la “letteratura finanziaria” e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano.
- PELLINI P. (2010), *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Le Monnier, Firenze.
- PRENDERGAST C. (1993), *Le panorama, la peinture et la faim: le début du Ventre de Paris*, in “Cahiers Naturalistes”, 67, pp. 65-71.
- PSEUDO-LONGINO (1991), *Il Sublime*, a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano.
- SCARPA M. (2000), *Le Carnival des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, CNRS, Paris.
- SERTOLI G. (2006), *Presentazione*, in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo, pp. 9-44.
- STEINHAUSER B. (2006), *Les natures mortes dans «Le Ventre de Paris» d’Émile Zola*, Lang, Frankfurt am Main.
- TUNSTALL K. (2007), “*Une sorte d’idylle dans la Halle*”. *From ébauche to ébauche in Le Ventre de Paris*, in Sonya Stephens (ed. and introd.), *Esquisses/ébauches: Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, Peter Lang, New York, pp. 177-184.
- VITI R. (2009), *Son, parole et silence dans Le Ventre de Paris*, in “Cahiers Naturalistes”, 83, pp. 75-81.
- VOISIN-FOUGERE M. A. (2001), *L’ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Champion, Paris.