

Il mondo e lo schermo. A partire da una lettera di Émile Zola

Michele Guerra

«Lo studio dello Schermo: ecco il vero punto, filosoficamente controverso». Chi si occupa di cinema e media sa che questa frase potrebbe ben rappresentare uno dei *trends* di maggiore interesse del dibattito contemporaneo sull'esperienza mediale. Si potrebbe giocare sul nome di chi l'ha scritta (Gilles Deleuze?), o di chi l'ha raccolta (Francesco Casetti? Anne Friedberg? Giuliana Bruno? Mauro Carbone? Thomas Elsaesser? Giorgio Agamben, perfino?) e per questo meglio svelare subito il mistero: a scriverla è Émile Zola, in una lettera del 1864 a Antony Valabrègue. Tempi non sospetti, si direbbe, almeno una trentina di anni prima che, con l'avvento del cinema, gli schermi riconfigurassero gli spazi delle esperienze spettatoriali di massa e avviassero il lungo cammino che li ha portati, in forme diverse, a dominare il paesaggio mediale in cui abitiamo e ci muoviamo oggi. Si era ancora al di qua del cinema, ma in perfetta corrispondenza delle prime attestazioni dell'utilizzo del termine "schermo" come superficie su cui è possibile rappresentare un'immagine e un oggetto: tra i vari tentativi di ricostruzione cronologica di questo tipo di utilizzo, varrà la pena ricordare che Elsaesser e Hagener propendono per il 1864 come anno in cui "schermo" comincia ad essere inteso come noi lo intendiamo per lo più oggi¹; lo stesso anno in cui Zola decide di mettere nero su bianco alcune sue idee su questo concetto. La lettera di Zola è una lettera che ha come obiettivo quello di far capire quale rivoluzione si nasconde dietro il realismo in letteratura, non ha l'obiettivo di teorizzare una nuova idea di *medium*. Tuttavia, mentre cerca di dimostrare perché quello che chiama "Schermo realista" è la più importante novità nell'arte contemporanea (e dice arte, non letteratura), Zola dimostra quanto il tema della mediazione sia, alla metà dell'Ottocento, non soltanto un tema ineludibile per chiunque lavori in campo artistico (come autore o

¹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, tr. it., Einaudi, Torino, 2009, p. 36.

come critico), ma un tema trasversale perlomeno a letteratura, poesia, pittura e senz'altro fotografia. Lo studio a tratti diseguale e abbozzato che Zola dedica al concetto di schermo è dunque in grado di parlare alla forma d'arte che avrebbe, di lì a poco, raccolto e radicalizzato il tema dell'esperienza mediata e del realismo, fino a far pensare che si sarebbe arrivati al giorno in cui l'esperienza mediata e quella reale, la finzione e la realtà, sarebbero arrivate a toccarsi, a mischiarsi, rendendo addirittura difficile permetterci di «stabilire con chiarezza cosa è “mediale” e cosa non lo è»².

Zola scrive questa lettera in risposta a una precedente missiva in cui Valabrègue manifestava un interesse e un'improvvisa propensione verso il realismo. Zola è disturbato da quella che gli pare una inclinazione strumentale, dettata dalla moda più che da una reale esigenza di poetica ed è oltretutto inquietato dalle enormi ambizioni letterarie di Valabrègue e dalla sostanziale incapacità di dar loro sfogo. Valabrègue (che finirà addirittura per ispirare a Zola un personaggio dell'*Opera*) dopo aver oscillato tra la classicità e il romanticismo, tutt'a un tratto avverte il desiderio di farsi realista. Zola lo accusa senza mezzi termini di essere privo di personalità, un autore che cerca la propria strada aggrappandosi a visioni preconcepite del mondo, che guarda alle scuole e a chi prima di lui ha articolato determinate idee e determinati stili di mondo. La capacità di *vedere* di Valabrègue e dunque di *scrivere* (due atteggiamenti che Zola considera inscindibili) diminuisce sempre di più, man mano che il diaframma costituito dalle visioni altrui, dai canoni, dalle scuole si ispessisce, fino a nascondere del tutto il mondo alla vista e di conseguenza alla scrittura. Prenda il pennino, Valabrègue, e scriva sul primo soggetto che gli capita a tiro, senza preoccuparsi delle “grafiche” imposte dai modelli, senza pensare, dice Zola, alle linee nette dei classicisti, a quelle aspre e spezzate dei romantici e nemmeno alle trasparenze dei realisti – per i quali naturalmente l'autore della lettera propende, ma che non hanno nulla a che fare con il modo di intendere la poesia e la letteratura del povero Valabrègue. Tanto più, continua Zola, che il mondo «esatto e reale» non esiste, non si ritroverà mai, sarà sempre mediato da un «ambiente» (*milieu*, nell'originale), il più delle volte strutturato da un essere umano dotato di un proprio «temperamento» che, come tale, *tempera* il mondo (e lo si potrebbe qui intendere sia nel senso della temperatura, che nel senso del temperino, di un mondo *appuntito*, segnato da uno *stilus* più capace di incidere, un mondo che *punge*).

In questo *milieu*, in questo “ambiente”, riposa la trovata di Zola e la modernità del suo testo. Come confessa a Valabrègue, mentre tra la rabbia e

² R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015, p. 28.

l'agitazione leggeva la sua lettera, Zola è colto «da una lunga fantasticheria» e decide di stendere alcune idee per chiarire prima di tutto a se stesso un pensiero cui intenderà, un giorno, dedicare «uno studio piuttosto esteso». Il pensiero su cui Zola si arrovela, l'immagine che gli pare spieghi alla perfezione il rapporto tra il mondo e la connaturata forza creativa dell'essere umano, la parola che darà senso a quell'"ambiente", ha un nome preciso, che nella lettera diventa il titolo di un finto saggio in forma di epistola: «Lo Schermo» (*L'Écran*, sempre scritto con l'iniziale maiuscola).

Con questo testo Zola penetra una genealogia del concetto di schermo che lo rende interessante anche per chi si occupa di cinema e media contemporanei, soprattutto alla luce degli studi sulle forme di mediazione. Una genealogia che affonda le sue radici addirittura tra il tredicesimo e il quattordicesimo secolo e che, senza mai far venir meno la metafora ottica che la ispira, ha implicato a lungo un'idea di protezione, in certi casi perfino di nascondimento³. L'esatto opposto, sembrerebbe, di quel che abbiamo cominciato a intendere noi per schermo dalla comparsa del cinema in avanti, cioè un luogo di svelamento e mostrazione, una superficie (bianca) su cui appaiono delle immagini⁴. L'idea della protezione e del nascondimento, tuttavia, non ha mai abbandonato del tutto il concetto di schermo e ciò è stato vero anche per il cinema se pensiamo a come è corrisposta alla possibilità di vedere *tutto* la graduale presa di coscienza di essere protetti dallo schermo cinematografico, di poter guardare senza essere visti, di poter affilare e affinare il nostro desiderio di *voyeurs*. Il rapporto schermo/spettatore dà forma, ben oltre il cinema, a quella particolare condizione psicologica definita da Albert Michotte «segregazione spaziale»⁵, che complica e nel contempo rende più stimolanti le forme di mediazione e interazione presupposte da questo antico *medium*. Lo schermo ci fa vedere delle cose, ma nello stesso tempo ci protegge da esse, come dimostrano, nel caso del cinema, tanti film sul tema dell'attraversamento della soglia, del passaggio dal mondo reale al mondo mediato. Lo schermo, dunque, rivela allo spettatore e nello stesso tempo nasconde lo spettatore a quella rivelazione.

³ Per una genealogia degli schermi si veda F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, pp. 243 sgg.

⁴ Su questi aspetti cfr. anche G. Avezzi, *Intersections Between Showing and Concealment in the History of the Concept of Screen*, in *Screens. From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, a cura di D. Chateau, J. Moure, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 29-41. Nello stesso volume si veda anche il saggio di J. Moure, *Archaic Paradigms of the Screen and Its Image*.

⁵ A. Michotte, *Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques*, in "Revue Internationale de Filmologie", n. 3-4 (1948), pp. 249-261.

Del resto, come ha scritto Giorgio Agamben, con la diffusione dei dispositivi ottici prima e di quelli digitali poi, lo schermo pur mostrando, indubbiamente, ha finito per mantener fede al suo primo significato, «facendo schermo» a se stesso, nascondendo l'«ostacolo», mantenendosi invisibile rispetto a ciò che dà a vedere⁶. Al cinema non vediamo lo schermo in quanto tale, esso piuttosto ci immerge in un “ambiente” che tende a simulare una perfetta trasparenza e continuità e a dissimulare la presenza di una mediazione materiale. È diventando “invisibile” che lo schermo dà a vedere, è nascondendosi che rivela e che, coerentemente, ci “protegge” dal contatto diretto con le immagini che veicola.

Zola intende il suo Schermo esattamente così, un ostacolo della visione cui per lo più non si fa caso e che orienta e influenza il nostro modo di vedere, un qualcosa che restituisce la realtà deformata e non per questo, tuttavia, limita la capacità del lettore (o di chiunque stia al di qua dello Schermo) di comprendere il mondo e la vita. Per descrivere lo Schermo, Zola ricorre subito ad un'immagine che notoriamente inaugura le molte metafore che in ambito cinematografico hanno aiutato i teorici a ragionare sulle caratteristiche percettive e proiettive del nuovo mezzo (e che prima era stata decisiva per la pittura moderna): la *finestra*. Non lo fa però immaginando la finestra come semplice struttura che inquadra il mondo, ma descrivendo un qualcosa che sta incassato nel vano di questa finestra e che orienta la nostra percezione. Qualcosa di difficilmente percettibile, come fosse una zanzariera, e che però è lì, a proteggere, a nascondere, o a dare a vedere «in un certo modo». Più che ricevere immagini, o più che rifletterle, lo Schermo di Zola *filtra*. Il mondo è là, oltre quella finestra, quasi a portata di mano, ma quello Schermo nel vano, che crea un ambiente impalpabile, lo sperde per sempre: «non si ha più il mondo esatto e reale, ma il mondo modificato dall'ambiente [*milieu*] attraverso cui passa la sua immagine». Facendo riferimento alle coppie teoriche proposte qualche anno fa da Thomas Elsaesser e Malte Hagener, potremmo allora dire che più che al rapporto finestra/cornice, Zola ci stia parlando di uno schermo che funziona meglio se inteso entro la dialettica porta/telo, cioè come una membrana che «setaccia e filtra»⁷, che mentre impone una delimitazione fisica e materiale (Zola la dirà perfino fatta di carne e di ossa, sovrapponendo la mediazione alla persona fisica del mediatore) rinforza le soglie del simbolico che ispessiscono i livelli della mediazione.

⁶ G. Agamben, *Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 110-111.

⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., pp. 35-37.

Ogni sforzo mimetico è vanificato da quel sottile diaframma che si interpone tra l'osservatore e il mondo, un tema particolarmente sentito anche nella coeva pittura, se pensiamo, come ha mostrato di recente Victor Stoichita, in quanti quadri si riflette sul raddoppiamento dello sguardo, sui "filtri" anche atmosferici che si interpongono tra il reale e l'osservatore, in una messa in abisso che coinvolge sia i soggetti dipinti che colui che li osserva. Stoichita si serve proprio di Zola per ragionare su quelle che chiama «figure-filtro», le quali caratterizzano molte opere della tradizione pittorica occidentale e che, più specificamente, si raffinano nella pittura realista e impressionista francese della seconda metà dell'Ottocento. Per Stoichita lo Schermo di Zola è un «velo», che varrebbe anzitutto come metafora della personalità artistica che media il racconto (il riferimento è alla parte di lettera che Zola dedica alle scuole e ai cosiddetti «Schermi di genio») e che offre «soltanto un accesso "velato" alla realtà»⁸.

Che si tratti di un velo, di un filtro, oppure, come scrive Zola, di una finestra, di un vetro, oppure di lenti, lo Schermo rimane una forma di mediazione ottica che nel caso dello scrittore si applica alla letteratura: lo scrittore deve *saper vedere* il mondo per tradurlo in scrittura e renderlo vivo per il lettore che a quelle parole dovrà per forza affidare la sua visione. Da qui si diramano i pensieri, meno interessanti nell'ottica di una genealogia del concetto di schermo, che Zola dedica al temperamento delle personalità artistiche («Schermi» a loro volta, cioè mediatori in carne ed ossa) o alle scuole che con le loro regole limitano la libertà di visione e impongono un canone che spesso nasconde il vero obiettivo della scrittura e altrettanto spesso funge da rete di protezione per lo scrittore incerto e sottomesso ai modelli di Schermo eretti da personalità che hanno avuto più forza e capacità di altri. In ognuno di questi casi, si fa strada un'idea di schermo come negazione della riproduzione fedele della realtà, sia essa dovuta al filtro o al velo posto nel vano della finestra, al colore del vetro o alla gradazione delle lenti. Lungo una linea di riflessione che mantiene ben distanti natura e cultura, Zola intende la creazione come un processo sostanzialmente fondato sulla "deformazione", un altro tema che attraversa molte riflessioni francesi del tempo tra poesia, pittura e letteratura (nei frammenti dei *Fusées*, che Baudelaire finisce di comporre proprio nei primi anni sessanta dell'Ottocento, si legge che «ciò che non è leggermente difforme ha l'aria insensibile»⁹).

La deformazione avviene all'interno di un determinato «ambiente» entro

⁸ V.I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, tr. it., Il Saggiatore, Milano, 2017, p. 22.

⁹ C. Baudelaire, *Razzi*, in Id., *Opere*, tr. it., Mondadori, Milano 1996, p. 1394.

il quale il lettore o l'osservatore devono potersi orientare, pur ritrovandosi dentro una «menzogna», dentro un artefatto. Lo schermo di Zola è una sorta di *medius locus* che negozia il rapporto tra il reale e l'effettiva possibilità di raccontarlo e di fruirne in forma estetica e narrativa. Non è un caso che Zola scelga il termine *milieu* per descrivere il luogo in cui si compie la mediazione e in cui si rinsalda il legame percettivo tra la deformazione del reale e l'esperienza di un lettore o di uno spettatore biologico che, come avrebbe detto Erich Feldmann alla metà degli anni cinquanta pensando al cinema, viene trasportato in una dimensione qualitativamente diversa senza dover far uso (come *medium*) di nessuna sostanza stupefacente che modifichi la sua condizione psico-fisiologica¹⁰. Zola, come del resto Leo Spitzer aveva da par suo sottolineato¹¹, fa un uso del termine *milieu* che tiene conto delle implicazioni biologiche del termine e di quelle sociali. Dire che l'individuo vive in un certo *milieu* significa contemplare gli aspetti biologicamente rilevanti di questa situazione e nello stesso tempo non trascurarne le influenze sociali e culturali – e non è un caso che Zola non manchi, nemmeno in questa lettera, di fare riferimento agli scritti di Taine, un anello fondamentale anche per Spitzer nella ricostruzione in ambito francese della genealogia di questa parola così cruciale per comprendere una visione del mondo capace di unire i temi biologici e culturali. Il *milieu* di Zola è il “giusto mezzo” del *medium* rinascimentale, lo spazio in cui lo Schermo, pur deformando, può rendere l'esperienza del lettore (o dello spettatore) veramente significativa e formativa, veramente “realista” al di là della mera ed impossibile restituzione del reale. Il *milieu* di Zola è anche il *medium* di Newton, campo di trasmissione di forze e *setting* sperimentale dove operare per far comprendere – in questo caso a Valabrègue – com'è possibile essere scrittori nel secolo diciannovesimo e, più precisamente, qual è il senso di una letteratura realista in quegli anni. Il *milieu* di Zola, però, è pure il *Medium* della percezione di Walter Benjamin, che la tecnica rimodula di continuo e la cui plasticità è modellata dall'evoluzione della tecnica stessa (e in modo decisivo dall'avvento del cinema)¹².

Lo schermo come *milieu*, dunque, come *medium*, è per Zola un ambiente che funge da crocevia di diverse esperienze: è messa in forma, è accesso,

¹⁰ E. Feldmann, *Considerations sur la situation du spectateur au cinéma*, in “Revue Internationale de Filmologie”, n. 26 (1956), pp. 83-98.

¹¹ L. Spitzer, *Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, n. 2 (1942), pp. 169-218.

¹² Il rimando è qui a A. Somaini, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema e il Medium della percezione, in “Fata Morgana”, n. 20 (2013), pp. 117-146.

è visione. Al contempo, però, è deformazione, è menzogna, è opacità. Per usare un termine caro a Francesco Casetti, che proprio sul tema dello schermo come funzione ambientale sta lavorando in questi anni, potremmo dire che lo Schermo di Zola è un luogo di negoziazione tra spinte oppostive, la cui posta in gioco è nientemeno che l'efficacia della narrazione moderna e la comprensione della nostra vita. Un ambiente ambiguo, dunque, che «non può dare immagini reali» e che pertanto contrasta con l'idea che il mondo possa essere raccontato esattamente qual è, che si possa avere una reale esperienza del mondo attraverso l'arte; eppure è in quel *milieu*, in quell'ambiente che, dice Zola, potremo veramente sentirci «uom[ini] dentro un'immagine di mondo», provare in potenza quella che è la nostra reale condizione di individui che non possono sperimentare una relazione totalizzante e osmotica con la Natura, ma che lavorano senza sosta a costruire mediazioni per tentare di comprenderla, di dominarla, di metterla in grafici ed immagini.

Esiste una forte eco tra ciò che Zola scrive nel 1864 e le più moderne teorie sul *mediascape* contemporaneo. Oggi viviamo in un tempo in cui Zola, con ragione, vedrebbe molti più "Schermi", dalle diverse socialità e diffusione e che verosimilmente lo turberebbero molto più della lettera dell'indeciso Valabrègue. Recentemente Casetti suggeriva che i media contemporanei, prima ancora di essere dispositivi, sono parti integranti di un *milieu de vie*, anzi spesso sono essi stessi dei *milieux de vie*¹³. Ed è proprio in quel tipo di *milieu* che Zola ritrova la vita e che la nostra stessa vita acquista ancora più senso. Proprio questa è la ragione per cui, ad un'analisi dei possibili tipi di Schermo (quello classico, quello romantico, quello realista), Zola, come c'era da attendersi, propende per lo «Schermo realista». Certo non gli riconosce, ingenuamente, la capacità di restituire il mondo com'è, ma di volersi come una lente che ha «la pretesa di essere così perfettamente trasparente che le immagini che la attraversano si riproducono in tutta la loro realtà». Lo Schermo realista, scrive Zola a Valabrègue, «appare troppo pretenzioso», perché ambisce a negare la propria esistenza ed è certamente il più difficile da descrivere, dal momento che si tratta di «uno Schermo che ha come sua qualità principale quella di non esserlo». Lo Schermo realista di Zola, com'è facile notare, è esattamente quel tipo di schermo di cui ci parlava Agamben, lo schermo che si mantiene invisibile rispetto a ciò che dà a vedere, lo schermo che rivela nascondendosi. Rispetto agli Schermi classici e romantici, che attenuando oppure esasperando si mostrano, lo Schermo realista («l'ultimo che si sia prodotto nell'arte contemporanea»)

¹³ F. Casetti, *Écrans, images, milieux. Une visite à la Fondation Vuitton*, in *Vivre par(mi) les écrans*, a cura di M. Carbone, A.C. Dalmaso, J. Bodini, Les presses du réel, Dijon 2016, p. 291.

dissimula la sua presenza lasciandosi riempire dalla «vita», anche quando questa straripa e contravviene alle regole della letteratura: su di esso «la vita fa bella e abbondante mostra di sé, una vita materiale e un po' pesante».

Si tratta della «vita stessa», della «vita colta sul vivo» di cui scriveva Maksim Gor'kij nel 1896 di fronte alle prime proiezioni cinematografiche. Una vita discontinua, artificialmente uniforme, priva di suoni e colori, ma piena di movimento¹⁴. Una vita che, come avrebbe scritto André Bazin subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, cerca di riscattare la vanità della rassomiglianza e del realismo per il tramite di una forma che ne colga l'essenza. Lo Schermo di Zola, quello realista in modo particolare (che proprio a Bazin sarebbe molto piaciuto), è il luogo in cui prende forma il mito della riproduzione del reale e in cui subito si denuncia la sua menzogna (lo Schermo come nascondimento della verità: «c'è una menzogna – scrive Zola – e importa poco che questa menzogna tenda al bello oppure al brutto»). Lo stesso mito che il cinema sembrava ad un passo dall'eternare, costruire un'immagine «sulla quale non pesasse l'ipoteca della libertà d'interpretazione dell'artista né l'irreversibilità del tempo»¹⁵. Vale anche per il cinema quel che scrive Zola verso la fine della sua lettera: «non posso ammettere che ci restituisca immagini vere e sostengo che debba avere in sé delle particolari proprietà che deformano le immagini e che, di conseguenza, fanno di queste immagini delle opere d'arte».

*Lo Schermo. Lettera a Antony Valabrègue*¹⁶

Parigi, 18 agosto 1864

Mio caro Valabrègue,

non ho idea di come sarà questa mia lettera, se terrò ritratti gli artigli, oppure se li tirerò fuori. Dovete riconoscere di aver messo a dura prova la mia suscettibilità:

¹⁴ M. Gor'kij, *Vos nerfs se tendent...*, in *Le cinéma: naissance d'une art (1895-1920)*, a cura di D. Banda, J. Moure, Flammarion, Paris 2008, p. 55.

¹⁵ A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it., a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 15.

¹⁶ La lettera è raccolta in É. Zola, *Correspondance. Tome I 1858-1867*, a cura di B.H. Bakker, Les Presses de l'Université de Montréal-Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Montréal-Paris 1978, pp. 373-382. Le note seguenti provengono da questa edizione critica, sono state espunte solo quelle che facevano esclusivo riferimento all'intera corrispondenza di Zola e ai richiami e rimandi tra le varie lettere [*n.d.t.*].

perché diavolo mi dite brutalmente, senza avvertire, che siete diventato realista? Un po' più di riguardo. Non mi sono mai piaciuti gli scherzi infelici di chi si nasconde dietro una tenda e grida come un lupo mannaro quando passa qualcuno. Ho i nervi sensibili e ce l'ho con voi per non avere avuto pietà di me. Buon Dio, non dico, ora che la paura va calmandosi, che voi non abbiate avuto buone ragioni per fraternizzare con Champfleury¹⁷, sono però dell'idea che si debba conoscere, capire e ammirare tutto secondo il grado di ammirazione che ogni cosa merita. Lasciate che vi compiangia per i profondi turbamenti che ogni nuova idea muove in voi: fin dalla più tenera età siete stato classico e questo stato, proprio di un animo gentile e verginale, vi ha consentito di vivere in pace la vostra giovinezza. Al tempo del vostro viaggio a Parigi, un demone nemico della vostra tranquillità, vi consigliò, suadente, il romanticismo e così vi siete fatto romantico, meravigliato e spaventato voi stesso da questo nuovo modo di vedere: completamente disorientato, per dirlo in una parola. Ricordate? Mi diceste: «Ho perso la calma necessaria, brucio ciò che ho fatto e non so da che parte cominciare». Quanto a me, nella mia ingenuità, attendevo che deponeste il vostro romanticismo. Magari! Non avevate neanche avuto il tempo di essere un romantico che eccovi già realista, stupefatto di poterlo essere; nel tentativo di capire, non riconoscendovi più voi stesso, mi scriveste parole che rivelavano tutta la vostra angoscia: «Mi ci vorrà del tempo prima di recuperare il mio abituale equilibrio». Eh, buon Dio, è piacevole cambiar piatto, ma se non si vuol perdere troppo tempo in letteratura bisogna mangiare sempre nello stesso¹⁸, quello che è toccato a voi. Mi capite? E comprendete la morale della mia ironia? Siete passato da Voltaire a Champfleury transitando per Victor Hugo; questo prova senz'altro che siete in cammino, ma non pensate che sarebbe meglio restare sul posto e produrre? Che sarebbe meglio essere voi stesso senza preoccuparvi degli altri? Apprezzo questo vostro spirito largo e aperto a tutte le forme dell'arte, ma vi amerei ancora di più se foste solo con voi stesso, componendo senza darvi pensiero delle scuole, lasciando respirare il vostro temperamento e soprattutto non facendovi bloccare in modo misero da ridicole scoperte, quali sono quelle dei mondi sconosciuti e visitati da tutti. Volete che lo dica con la mia franchezza un po' brutale? Se non vi liberate dei vostri stupori, se non prendete con coraggio il pennino scrivendo a caso sul primo soggetto che vi capita, se non possedete la forza di comprendere la natura da solo, non avrete mai la benché minima originalità e

¹⁷ Champfleury era considerato il punto di riferimento del “cenacolo” realista, soprattutto dopo che, nel 1857, aveva raccolto in volume, sotto il titolo *Le Réalisme*, i suoi articoli, preceduti da una sua introduzione. Manet lo rappresenta tra i suoi amici, nell'estate del 1860, nella *Musique aux Tuileries*, mentre nell'*Hommage à Delacroix*, che Fantin-Latour esporrà al Salon del 1864, Champfleury è in primo piano seduto di fronte al ritratto del pittore.

¹⁸ Zola gioca, nell'originale, sul doppio significato della parola *assiette*, che Valabrègue usa intendendo il suo personale “equilibrio” e Zola piega verso il “piatto” [n.d.t.].

non sarete che un riflesso di riflessi¹⁹. Ora, mi potrei rallegrare del fatto che siete giunto a una scuola che amo; tuttavia non credo, se devo essere sincero, che la vostra natura vi si troverà a proprio agio: voi non siete nato realista. Non prendetela male, lo ripeto, è bene avere piena consapevolezza di tutto. Smentitemi, mio caro Valabrègue, scrivete una seconda *Madame Bovary* e vedrete come l'applaudirò. Arriverò perfino (ma solo allora) a perdonarvi la tremenda paura che mi ha fatto il vostro realismo: ne sto ancora tremando. Quando mi è arrivata la vostra lettera e dopo averla letta, sono stato preso da una lunga fantasticheria. Vi dico, seguendo il pennino, quali sono stati i miei pensieri. Chiarirò così *in primis* a me le mie stesse idee e stenderò la prima bozza di uno studio piuttosto esteso che voglio un giorno fare sulla questione con la quale ora vi intratterrò. Giudicate l'idea, non la forma, parlo come posso e di fretta.

Lo Schermo

Lo Schermo – Lo Schermo e la creazione – Lo Schermo non può dare immagini reali²⁰

Per cominciare, mi permetto un paragone un po' arrischiato. Ogni opera d'arte è come una finestra aperta sul mondo: incassato nel vano della finestra c'è una sorta di Schermo trasparente, attraverso cui si percepiscono gli oggetti più o meno deformati, che subiscono cambiamenti più o meno avvertibili nelle loro linee e nel loro colore. Questi cambiamenti attengono alla natura dello Schermo. Non si ha più il mondo esatto e reale, ma il mondo modificato dall'ambiente [*milieu*] attraverso cui passa la sua immagine.

In un'opera noi vediamo il mondo per il tramite di un essere umano, di un temperamento, di una personalità. L'immagine, che si produce su questo Schermo di nuova specie, è la riproduzione delle cose e delle persone che vi stanno al di là e questa riproduzione, che non è nelle condizioni di essere fedele, cambierà una

¹⁹ Zola si ricorderà di Valabrègue per un personaggio dell'*Opera*, Mahoudeau, a proposito del quale scrive, nel dossier preparatorio del romanzo: «J'ai enfin une sorte de Valabrègue, qui avec des ambitions énormes et naïves dégringole au petit tableau insignifiant. [...] Le Valabrègue... L'impuissance radicale, non pas le génie tourmenté et incomplet de Claude, mais un cerveau que se rétrécit et qui va du grand au petit, qui finit dans l'infiniment petit».

²⁰ Émile Deschanel aveva scritto nel suo studio *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, pubblicato da Hachette nel 1864, delle righe che hanno probabilmente ispirato Zola: «Un trop beau style est comme une vitre colorée qui change l'aspect vrai des objets. Cette vitre, sans doute, est d'une couleur splendide; mais, en donnant sa couleur aux objets, elle en altère l'aspect réel, la physionomie, la vérité, et me force de penser aussi à elle».

volta che un nuovo Schermo verrà ad interpersi tra il nostro occhio e il mondo. È come se ci fossero dei vetri di vari colori che danno agli oggetti coloriture diverse, oppure delle lenti concave o convesse che deformano gli oggetti, ciascuna in un certo modo.

L'esatta realtà è pertanto impossibile in un'opera d'arte. Si dice che o si smiunisce o si idealizza un soggetto, sottendendo, in entrambi i casi, che c'è una deformazione dell'esistente, c'è una menzogna e importa poco che questa menzogna tenda al bello oppure al brutto. Lo ripeto: la deformazione e la menzogna che si producono in questo fenomeno ottico attengono evidentemente alla natura dello Schermo. Per riprendere il nostro paragone, se la finestra fosse libera, gli oggetti di là da essa ci apparirebbero nella loro realtà. Ma la finestra non è libera e non saprebbe esserlo. Le immagini devono attraversare un ambiente [*milieu*] e questo ambiente le deve per forza modificare, per puro e trasparente che sia. La parola "Arte" non è del resto opposta alla parola "Natura"?

Così, partorire un'opera d'arte significa questo: l'artista si mette in diretto rapporto con il mondo, lo vede a suo modo, si lascia penetrare da esso e ce ne restituisce i raggi di luce dopo averli, come fosse un prisma, rifratti e colorati secondo la loro natura.

Se seguiamo questa idea, dobbiamo considerare due soli elementi: il mondo e lo schermo. Dal momento che il mondo è lo stesso per tutti, poiché offre a tutti la stessa immagine, solo lo Schermo si presta allo studio e alla discussione.

Studio dello schermo – La sua composizione

Lo studio dello Schermo: ecco il vero punto, filosoficamente controverso. Alcuni, e sono numerosi di questi tempi, affermano che lo Schermo esiste, in carne e ossa, e riproduce *materialmente* le immagini. Taine, tra questi, nel riconoscergli una facoltà principale, gli fa assumere tutte le nature possibili vincolandolo a tre grandi fattori di influenza, la razza [*race*], l'ambiente [*milieu*] e l'epoca [*moment*]²¹. Vi sono altri che, pur senza negare la carne e le ossa, giurano che le immagini si riproducono su uno Schermo immateriale. Troviamo tra questi tutti gli spiritualisti, Jouffroy, Maine de Biran, Cousin, ecc.²² Infine, come sempre in tutte le cose c'è

²¹ Teoria che Taine sviluppa nel *Saggio sulle favole di La Fontaine* (1853). Su questi temi, rispetto alla riflessione di Taine, si veda anche L. Spitzer, *Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics*, in "Philosophy and Phenomenological Research", n. 2 (1942), in particolare le pp. 177-180 [n.d.t.].

²² Gli spiritualisti ammettono l'esistenza dell'anima e il loro obiettivo principale è sostenere che la materia, in particolare il corpo biologico e più precisamente il cervello, non spiegano il pensiero, che non è un prodotto o una funzione del cervello. Essi criticano pertanto il mate-

un giusto mezzo e Deschanel scrive: «In quelle che chiamiamo opere dello spirito, non tutto si spiega attraverso lo spirito; ma è altresì e ancor più vero che non tutto si spiega attraverso la materia»²³. Ecco un tipo che non si comprometterà mai. Non si potrebbe dire meglio, a meno di non dir nulla. Anzitutto, che cos'è lo spirito?

D'altronde, in questo momento, non devo studiare la natura dello Schermo, importa poco il meccanismo del fenomeno. Ciò su cui desidero insistere è il fatto che l'immagine si produce e che per una misteriosa proprietà di quell'essere traslucido, materiale o immateriale, quell'immagine gli è propria.

Gli schermi del genio – I piccoli schermi opachi

Un caposcuola è uno Schermo molto potente, che restituisce le immagini con notevole vigore. Una scuola è un gruppo di piccoli Schermi opachi a grana grossa, i quali non avendo in sé la forza per restituire immagini, prendono quelle dello Schermo più forte e puro che diventa il loro riferimento. Ed ecco il vergognoso risultato di un tale processo: ad un artista di genio sarà sempre permesso di farci vedere il mondo in verde, blu, giallo, o in qualsiasi colore lo aggradi; potrà mostrarci quadrati al posto di cerchi, delle linee spezzate al posto di linee dritte e non avremo nulla da ridire, basterà che le immagini riprodotte abbiano l'armonia e lo splendore della bellezza. Ma quel che non si può tollerare è lo scarabocchio e la deformazione come partito preso, il blu, il verde o il giallo, il quadrato o la linea dritta fatti legge e precetto.

Dal momento che un genio riconosciuto ha sottoposto la natura a certe deviazioni nei contorni e a certi mutamenti nelle sfumature, queste deviazioni e questi mutamenti finiscono per diventare dei temi di fede! Ogni scuola ha questo di mostruoso, falsifica la natura solo per seguire determinate regole. Le regole sono strumenti di menzogna che ci si passa di mano in mano, riproducendo in modo artificioso e meschino le immagini false, seppur grandiose o fasciose, che lo Schermo di

rialismo e Zola cita tre nomi di spicco dello spiritualismo: Jouffroy (1796-1842), professore all'École Normale, alla Sorbona e al Collège de France, Maine de Biran (1766-1824) e il suo allievo Victor Cousin (1792-1867), professore all'École Normale e alla Sorbona e poi direttore dell'École Normale.

²³ La citazione viene da *Physiologie des écrivains et des artistes* (l'ultimo capitolo, "Réserves et conclusions"). Zola contesta la conclusione cui Deschanel arriva nel suo studio, una conclusione che appare un po' regressiva sulle tesi – non lontane da quelle di Taine – sviluppate nel libro: «*Dans ce qu'on nomme les œuvres de l'esprit, tout se ne'explique pas par l'esprit. Mais aussi, à plus fort raison, tout ne s'explique pas par la matière. Tout n'est pas affaire de tempérament, de race, de sol et de climat. [...] Les influences de la race et du sol, du climat et de la matière, sont fortement modifiées par l'action sociale et politique, résultant de l'essor des volontés communes et de la liberté de tous, en un mot par la civilization, c'est-à-dire au fond par l'esprit.*»

genio ha restituito in tutta la purezza e il vigore della sua natura. Leggi arbitrarie, modi assai inesatti di riprodurre il mondo, prescritte come stupidaggini e attraverso stupidaggini come se fossero facili mezzi d'arrivare alla verità.

Le regole non hanno ragion d'essere che per il genio, a partire dalle opere del quale è stato possibile formularle; solo che presso il genio quelle non erano regole, ma un modo personale di vedere, un effetto naturale dello Schermo.

Le scuole sono state fatte per la mediocrità ed è un bene che ci siano delle regole per chi non possiede la forza dell'audacia e della libertà. Sono le scuole che forniscono di quadri e statue i luoghi e i monumenti pubblici, che danno aria ad ogni canzone, che soddisfano i bisogni di molti milioni di lettori. Tutto questo si riduce al dire che la società ha bisogno di profusioni più o meno artistiche e le scuole, per soddisfare un tal bisogno, producono bene o male un numero fissato di artisti all'anno. Questi artisti esercitano il loro mestiere e tutto va per il meglio. Il genio, però, non sta laggiù. Per natura non fa parte di nessuna scuola e ne crea piuttosto di nuove; gli basta interporre tra noi e la natura e offrircene semplicemente le immagini; si serve dei suoi prodotti, del suo portamento libero al fine di proteggere l'originalità per i discepoli. Un secolo dopo, un altro Schermo ci darà altre prove della natura eterna e nuovi discepoli formuleranno nuove regole, e via di seguito. Gli artisti di genio nascono e crescono liberamente; i discepoli li seguono a ruota. Le scuole non hanno mai prodotto un solo grand'uomo, sono i grandi uomini che hanno prodotto le scuole, le quali, a loro volta, ci forniscono, più o meno bene, qualche dozzina di manovratori artistici di cui la nostra civiltà ha bisogno.

(Qui sono costretto a lasciare una lacuna. Dovrei provare che le grandi regole generali, comuni a tutti i geni, si riducono al semplice uso del buon senso e a un'innata armonia. Mi basta farvi notare che per regola intendo i procedimenti particolari sviluppati da una scuola).

Tutti gli schermi di genio devono essere capiti, se non amati

Tutti gli Schermi di genio devono essere accettati allo stesso modo. Nel momento in cui il mondo non può esserci restituito con i suoi veri colori e le sue linee esatte, poco importa che ci venga restituito in blu, verde, giallo, quadrato o in forma di cerchio. Certamente possiamo preferire uno Schermo a un altro, ma si tratta di una scelta soggettiva, in base al gusto e al carattere di ognuno. Quel che voglio dire è che in arte non vi sono ragioni per preferire in senso assoluto lo Schermo classico a quello romantico o realista e viceversa, dal momento che questi Schermi ci rimandano tutti immagini non vere; sono tutti abbastanza lontani dal loro oggetto ideale, il mondo, e pertanto il filosofo deve riconoscere loro gli stessi meriti.

Del resto, esprimendo anch'io il mio giudizio, voglio provare a mitigare ciò che questa mia opinione può avere di eccessivo. Prima di tutto tengo a dire che se

dovesse scapparmi qualche parola, non la si consideri rivolta allo Schermo di genio, al caposcuola, ma alla scuola in sé, che rende ridicole le bellezze del maestro. Qui, d'altra parte, non do che la mia personale opinione e dichiaro in anticipo di capire e accettare, malgrado tutto, gli Schermi di genio che il mio stesso organismo mi porta a non amare.

(E qui, seconda lacuna. So già che l'inizio di questo paragrafo non vi avrà convinto. Voi vorreste classificare e ordinare le scuole secondo il merito. Non credo lo si debba fare e in ogni caso, così come alcune hanno difetti ed altre meriti, occorrerebbe grande prudenza in una tale classificazione. Se proprio bisogna ordinarle, ordiniamole sulla base del loro grado di verità).

Lo Schermo classico – Lo Schermo romantico – Lo Schermo realista

Lo Schermo classico è una bella foglia di talco, molto pura e di una grana fine e solida, bianca come il latte. Le immagini vi si disegnano in modo netto, con un semplice tratto di nero. I colori degli oggetti si attenuano nell'attraversare quella velata limpidezza, talvolta addirittura scompaiono. Quanto alle linee, subiscono una sensibile deformazione, ma tendono tutte verso la linea curva o verso la linea dritta, si assottigliano, si allungano, secondo ondulazioni lente. Il mondo, in questo cristallo freddo e un po' traslucido, perde tutte le sue asperità, tutte le sue energie vitali e luminose; conserva le sue ombre e si riproduce su quella superficie levigata come un bassorilievo. Detto in una parola, lo Schermo classico è una lente di ingrandimento che sviluppa le linee e arresta i colori al loro passaggio.

Lo Schermo romantico è uno specchio senza foglia, chiaro, un po' offuscato in certi punti e colorato delle sette sfumature dell'arcobaleno. Non solo questo Schermo lascia passare i colori, ma dona loro ancora più forza; arriva addirittura a trasformarli e mescolarli. Anche i contorni subiscono delle deviazioni: le linee dritte tendono a spezzarsi e i cerchi si mutano in triangoli. Il mondo che ci restituisce questo Schermo è un modo tumultuoso e agitato. Le immagini sono riprodotte con forza attraverso ampi strati di luce e di ombra. Qui la mistificazione della natura è più seducente e conflittuale; non c'è pace, ma c'è vita e una vita più intensa della nostra. Non c'è più il puro dispiegamento delle linee e la discrezione sobria dei colori, ma tutta la passione del movimento e lo sfolgorante splendore di soli immaginari. Lo Schermo romantico è, insomma, un prisma dalla forte rifrazione, che spezza tutti i raggi luminosi e li decompone in uno spettro solare abbagliante.

Lo Schermo realista è una semplice lente di vetro, molto sottile, molto chiara e che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente che le immagini che la attraversano si riproducono in tutta la loro realtà. Non ci sono, dunque, né mutamenti di linee, né di colori: una riproduzione esatta, onesta e pura. Lo Schermo realista nega la propria esistenza, anche se, a dire il vero, da questo punto di vista appare

troppo pretenzioso: nonostante ciò che afferma, esso esiste e per tal ragione non può pretendere di restituirci il mondo nella bellezza splendida della verità. Per quanto chiaro, sottile e trasparente sia, anche questo Schermo possiede un suo colore, un suo spessore; tinge gli oggetti e li rifrange come fanno gli altri. Detto questo, gli riconosco volentieri che le immagini che restituisce sono le più reali e che la sua riproduzione arriva a raggiungere un alto grado di esattezza. Certamente è difficile descrivere uno Schermo che ha come sua qualità principale quella di non esserlo, e tuttavia credo di descriverlo bene dicendo che una fine polvere grigia perturba la sua limpidezza. Tutti gli oggetti, passando per questo ambiente [*milieu*] perdono d'intensità, o piuttosto s'incuriscono leggermente. D'altra parte le linee prosperano e si fanno per così dire esagerate in ampiezza. La vita fa bella e abbondante mostra di sé, una vita materiale e un po' pesante. In definitiva, lo Schermo realista, l'ultimo che si sia prodotto nell'arte contemporanea, è un vetro uniforme, molto trasparente senza essere del tutto limpido, che restituisce le immagini più fedeli che uno Schermo possa restituire.

Lo Schermo che preferisco

Ora non mi resta che confessare il mio gusto personale, dichiararmi a favore di uno dei tre Schermi di cui ho parlato. Avendo orrore del mestiere di discepolo, non potrei accettarne esclusivamente uno nella sua totalità. Se devo dirlo, però, tutta la mia simpatia va allo Schermo realista, che soddisfa la mia ragione e nel quale avverto immense bellezze di solidità e verità. Soltanto, e lo ripeto, non posso accettarlo per come vuole presentarsi a me; non posso ammettere che ci restituisca immagini vere e sostengo che debba avere in sé delle particolari proprietà che deformano le immagini e che, di conseguenza, fanno di queste immagini delle opere d'arte. Accetto del resto pienamente il suo modo di procedere, che è quello di porsi in tutta franchezza davanti alla natura e di restituirla nel suo insieme senza nessuna omissione. Nonostante io comprenda lo Schermo che arrotonda e sviluppa le linee, quello che smorza i colori e quello che li ravviva, o quello che spezza le linee, preferisco lo Schermo che, marcando più da vicino la realtà, si limita a mentire quel tanto che basta a farmi sentire un uomo dentro un'immagine del mondo.

Ecco fatto, mio caro Valabrègue, e non senza pena. Rileggo la mia prosa e non so fino a che punto vi farà urlare. Mancano molte sfumature, è qualcosa di brutale e terribilmente materialista, ma credo tuttavia di essere nel vero.

Vi ringrazio per le felicitazioni a proposito del mio successo presso Hetzel. Penso che a breve vedremo l'impressione che susciterà il mio libro. Sarà in vendita nella prima metà di ottobre, a meno che non sopravvenga un qualche imprevisto. In ogni caso, ho il mio contratto in tasca e dunque non potrà essere certo un imprevisto di

natura economica. Hachette è morto, come avete saputo. Mi chiedete se questa morte non comprometta la mia posizione: per nulla. Penso di rimanere ancora molti anni in casa editrice, per allargare sempre di più il cerchio delle mie relazioni²⁴. Infine, volendo rispondere a tutte le domande che mi ponete, mi rimane questa frase nella vostra lettera: «Vi chiedo se il vostro poema dev'essere realista». Sebbene le pagine che avete letto avrebbero dovuto rassicurarvi su questo punto, ci tengo a ripetervi qui, ufficialmente, che il mio poema (perché di poema si tratta) sarà ciò che potrà essere. D'altro canto non vi ho già detto che il povero fanciullo dorme profondamente in uno dei miei cassetti e che non v'è dubbio che non si sveglierà mai più? Ho bisogno di camminare spedito oggi e il verso mi ostacolerebbe. Vedremo più avanti, se la Musa non è risentita e se non si è presa qualche amante più ingenuo e gentile di me. Resto nella prosa e mi ci trovo bene. Ho un romanzo sul mestiere²⁵ e penso di poterlo pubblicare in un anno. Voi sapete che ho poco tempo per me e che lavoro lentamente. Non voglio tentare la vostra fedeltà, ma vi dirò, a mezza voce, che approvo il fatto che abbiate per qualche mese piantato là quella ragazzetta di Musa. Devo spingermi oltre? Tornando qui, fate in modo d'avere un manoscritto in ogni mano, un poema nella sinistra e un romanzo nella destra; il poema sarà rifiutato da tutti e lo conserverete come una reliquia nel vostro scrittoio, il romanzo invece sarà accettato e non lascerete Parigi con la morte nel cuore. Tanto peggio se la Musa la prende male e mi serba rancore, ve lo dico davvero, fuori dai denti, me ne infischio. Non crediate che io e la vergine immortale ci siamo detti addio, ma vi confesso che c'è una certa maretta tra noi. Tutti gli articoli che mi invierete mi faranno piacere, vi conosco poco come prosatore e vorrei conoscervi di più.

È stata abbastanza cattiva la mia lettera? No, la mia frusta più che dilaniare le genti le solletica, le fa ridere e niente di più. È vero che vi ho accusato di non essere nato realista e per un realista di ieri è un bell'insulto. Perdonerete questa ingiuria pensando a quanti altri la prenderebbero come un complimento.

Opere! Opere!! Opere!!!

Il vostro

Émile Zola

²⁴ Zola lascerà la casa editrice il 31 gennaio del 1866.

²⁵ *Le confessioni di Claudio*, che uscirà nel novembre 1865.