

The first illustrated edition of *L'Assommoir* (Marpon-Flammarion, 1878): writing and drawing the time of industrial capitalism

Nicole Siri

Abstract

This essay is divided into three sections. The aim of the first section is to rethink, from a theoretical perspective, the role of images in the first French illustrated edition of Émile Zola's masterpiece *L'Assommoir*. The second section provides a close reading of the five most experimental illustrations, and their relation to the aesthetics of Impressionism is explored. The third and last section aims at exploring a theoretical problem: if one of the main themes of both *L'Assommoir* and the 'impressionist' illustrations is time as it began to be understood and experienced under industrial capitalism, how do literature and illustration, respectively, deal with such an elusive category?

Keywords

Zola, Assommoir, Renoir, Impressionism, illustration, work-discipline, standardization of time

La prima edizione illustrata dell'*Assommoir* (Marpon-Flammarion, 1878): scrivere e illustrare il tempo del capitalismo industriale

Nicole Siri

1. La «natura eteroclita delle immagini» nella prima edizione illustrata dell'*Assommoir* (Marpon-Flammarion, 1878): stato dell'arte e osservazioni preliminari

Nel 1878, un anno dopo la prima edizione in volume per Charpentier, *L'Assommoir* viene ripubblicato per i tipi di Marpon-Flammarion in un'edizione illustrata. Si tratta della prima edizione illustrata in assoluto di un romanzo di Zola, che avrebbe inaugurato una lunga tradizione, proseguita anzitutto, negli anni immediatamente successivi, con la pubblicazione di altri otto romanzi illustrati sempre per Marpon-Flammarion¹. L'operazione era, anzitutto, commerciale: come attestato dalla *Correspondance*, e dimostrato da Thibault, scopo primario di questa nuova edizione, venduta in fascicoli, era quello di «intensificare la diffusione dell'opera presso un pubblico ampio, che può comprare i fascicoli tramite vendita diretta o abbonamento [...] mezzo efficace per dare un terzo slancio alla vendita di un'opera che era stata pubblicata prima a puntate [...] e poi in volume» (Thibault 1992: 147). Nei romanzi illustrati successivi della serie, l'aspetto commerciale dell'operazione si sarebbe ulteriormente accentuato, e le illustrazioni avrebbero finito per aderire sempre di più alle aspettative del pubblico; ciò che rende l'edizione del '78 dell'*Assommoir* un caso particolare, e per questo interessante, è la presenza di un numero ridotto di illustrazioni che, invece, appartengono alla sfera dell'avanguardia impressionista.

Quello che colpisce anzitutto osservando le illustrazioni una accanto all'altra, e che tutti i commentatori rilevano in prima battuta, è la loro profonda eterogeneità, sia dal punto di vista delle scelte tematiche, sia dal

punto di vista dello stile. Le settanta illustrazioni sono infatti affidate ad oltre venti artisti: Thibault (*ibid.*: 149) ne censisce ventidue, anche se è difficile stabilire il numero con assoluta certezza, dal momento che alcune illustrazioni non sono firmate e pongono, come in parte vedremo, problemi di attribuzione. Nei loro articoli all'interno del numero monografico dei *Cahiers naturalistes* intitolato *Zola en images*, entrambi dedicati alle illustrazioni dell'*Assommoir*, il già citato Jean-François Thibault e David Baguley, pur procedendo in direzioni di ricerca diverse, ed esprimendo opinioni in parte discordi, parlano rispettivamente, relativamente al complesso delle illustrazioni, di «disparité de style» (Thibault 1992: 149) e di «nature complètement hétéroclite des images» (Baguley 1992: 142).

Mentre l'articolo di Thibault ha un'impostazione più legata alle pratiche del commento e della lettura d'opera, e ha per obiettivo principale l'analisi delle illustrazioni di Renoir, che vengono inscritte nel percorso di ricerca figurativa dell'artista, l'articolo di Baguley ha invece un taglio teorico, e include nel proprio corpus, oltre all'edizione Marpon-Flammarion del 1878, anche tre edizioni illustrate pubblicate a Londra, che non prenderò in esame in queste pagine.

Partendo dalle categorie proposte da Genette in *Seuils* per pensare lo statuto dell'immagine nel testo letterario (Genette 1987), Baguley individua tre possibili funzioni delle illustrazioni: una «funzione autoriale» (Baguley 1992: 142), che consisterebbe nel riprodurre «fedelmente sul piano visivo il progetto mimetico del testo» (*ibid.*: 141-42), una «funzione editoriale» (*ibid.*: 142), che si traduce nella conformità delle immagini «alle strategie pubblicitarie dell'edizione» (*ibid.*) e, infine, una «funzione lettoriale» (*ibid.*), che caratterizzerebbe le immagini che riescono ad avere, nel testo, una funzione non soltanto denotativa, ma anche «di commento» (*ibid.*).

A partire da questo quadro, Baguley propone una classificazione tripartita delle illustrazioni dell'*Assommoir* incluse nel suo corpus. In una prima categoria rientrerebbero le immagini che «rappresentano nella maniera più fedele alcuni episodi importanti della trama», che immortalano «in maniera naturale certe azioni capitali, impressionanti, memorabili del racconto» (*ibid.*: 143), come *La bataille de Gervaise et Virginie* (Fig. 1) di André Gill, o *L'accident de Coupeau* (di Alfred Garnier), e la maggior parte dei ritratti, qualificati come «immagini accessorie» (*ibid.*).

La seconda categoria proposta da Baguley è composta, invece, da quelle immagini, molto meno numerose, «i cui legami con la trama si rivelano, in ultima analisi, i più deboli, e che, segno evidente della loro indipendenza rispetto al romanzo, rappresentano momenti del tutto accessori della trama» (*ibid.*). A questa categoria Baguley ascrive le illustrazioni «più artistiche, pit-

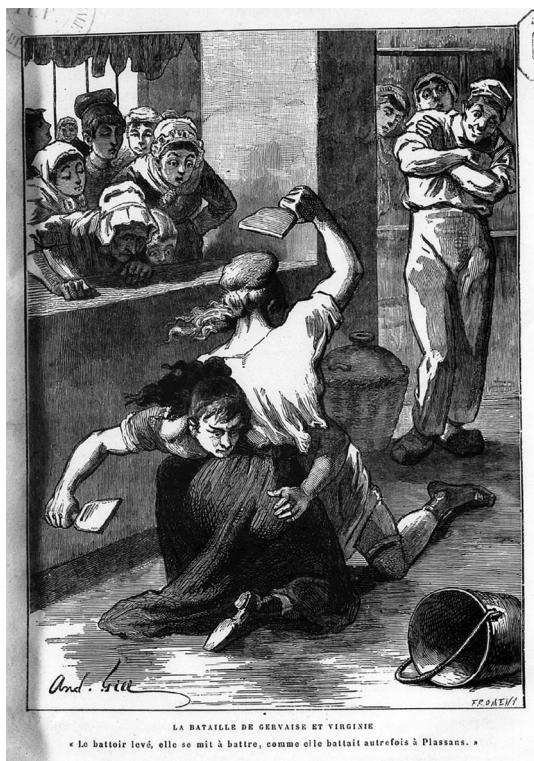


Fig. 1. A. Gill, *La Bataille de Gervaise et Virginie*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 2. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

toresche, moderniste, uscite dalla convergenza tra la tematica naturalista e l'estetica impressionista» (*ibid.*): *La descente des ouvriers* di Norbert Gœneutte, la *Promenade de la noce au Louvre* di Gervex, e le due illustrazioni di Auguste Renoir, *Lantier et Gervaise passèrent une très-agréable soirée au café-concert* e *Les Filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur*.

Infine, Baguley individua una terza categoria di immagini: le illustrazioni che avrebbero un'intenzione più marcatamente «interpretativa» (*ibid.*: 144), che a loro volta possono essere divise in due sottocategorie: da una parte le illustrazioni che vanno nella direzione della caricatura e della satira (alcuni ritratti di Gill, come quello di *Poisson découpant l'oie*, nei quali è più evidente la lezione di Daumier), dall'altra illustrazioni che, al contrario, avrebbero una funzione eufemistica, volta ad edulcorare il testo zoliano. Dell'edizione francese, Baguley ascrive a quest'ultima sotto-categoria soltanto le illustrazioni di Bellenger (con l'eccezione di *Bijard assommant sa femme*) e l'unica firmata da Mouillon: la tendenza all'eufemismo si ritrova, invece, nelle illustrazioni delle edizioni londinesi, coerentemente con la tendenza, nell'Inghilterra vittoriana, alle riscritture in chiave moralistica



Fig. 2. G. Bellenger, *La Première Communion de Nana*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 43. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

del testo zoliano.

Le distinzioni proposte da Baguley ormai trent'anni fa restano in linea generale ad oggi ancora valide nel loro impianto, al netto però di alcune precisioni minute e, soprattutto, di alcuni ripensamenti resi possibili dalle acquisizioni successive della critica zoliana. Iniziamo da un'osservazione minuta, per muovere poi a obiezioni che, invece, chiamano in causa questioni più sostanziali.

Anzitutto, le illustrazioni eufemistiche sembrerebbero più marcatamente distintive delle edizioni anglosassoni che di quella francese. Il «parti-pris de religiosité» che Baguley (*ibid.*: 145) individuava nella maggior parte delle illustrazioni di Bellenger non risulta del tutto convincente. Già Thibault individuava nelle illustrazioni di Bellenger una qualità artistica altalenante (Thibault 1992: 150), ma riconosceva nell'immagine della prima comunione di Nanà (Fig. 2), da Baguley portata ad esempio di interpretazione eufemistica del romanzo, una delle illustrazioni in assoluto più notevoli dal punto di vista compositivo: se resta comunque in parte ancorata ad uno stile illustrativo meno sperimentale rispetto a quelle propriamente impressioniste, l'illustra-

zione di Bellenger contiene infatti anche diversi elementi che permettono «un riferimento agli sviluppi più recenti della pittura» (*ibid.*: 151).

Il tema della prima comunione, che certo può prestarsi, in linea ipotetica, a prove eufemistiche e rappresentazioni edulcorate, è in realtà frequentato dai pittori impressionisti (e lo sarebbe stato, qualche anno dopo, persino da Toulouse-Lautrec: *La Première Communion*, 1888, oggi al Musée des Augustins di Tolosa), interessati soprattutto ai giochi di luce e colore degli abiti bianchi e dei veli delle comunicande, al punto che il monocromo bianco umoristico di Alphonse Allais contenuto nella serie dell'*Album primo-avrilésque*, evidente parodia delle tendenze impressioniste, si sarebbe intitolato proprio *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (Allais 1897: 19). Nell'immagine di Bellenger, la qualità pittorica dei veli, disegnati con fasci di tratti volti a produrre l'effetto delle pennellate apparentemente grossolane e non rifinite della maniera degli impressionisti, l'insistenza sugli effetti di luce, il confondersi delle comunicande, di spalle, in una massa quasi indistinta, ricordano molto più da vicino il tema della folla nella pittura impressionista che le immagini pie.

In secondo luogo, sembra contestabile, oggi, l'ipotesi di Baguley che le illustrazioni che scelgono di rappresentare i 'tableaux', le 'scènes à faire', gli episodi principali dal punto di vista dello sviluppo della trama, possono essere lette come 'naturali' e non connotate.

A partire, soprattutto, dalla metà degli anni Novanta, anche a seguito della progressiva pubblicazione di parti dei *dossiers préparatoires* del romanzo, fino all'edizione della *Fabrique des Rougon-Macquart* (Becker 2005), la critica si è concentrata sul «dialogismo tra due forme» (Lumbroso 2017) che Zola mette costantemente in opera nella scrittura dell'*Assommoir*: da un lato una 'tentazione melodrammatica' (annota Zola: «je la fais passer par toutes les crises et toutes les hontes imaginables. Enfin, je la tue dans un drame», riportato *ibid.*) e dall'altro il tentativo di scrivere una storia che non abbia niente di romanzesco, un 'livre sur rien' d'ambientazione operaia (annota ancora Zola: «Si je prends le titre: La Simple vie de Gervaise Coupeau <Macquart>, il faudra que le caractère du livre soit précisément la simplicité, une histoire d'une nudité magistrale, de la réalité au jour le jour, tout droit. Pas de complications. Très peu de scènes; et des plus ordinaires, rien absolument de romanesque ni d'apprêté», *ibid.*). È stato Pierluigi Pellini a mostrare a più riprese (si veda, su tutti e per ulteriori riferimenti, Pellini 2010), l'aspetto «tutto in levare» (*ibid.*: 245) della genesi dell'*Assommoir*, vale a dire «lo straordinario lavoro di composizione [che] mira costantemente a ridurre il coefficiente di pathos, a semplificare [...] l'azione, a restituire al racconto la sua esemplare mediocrità» (*ibid.*).

Come scrive Leduc-Adine (2002) commentando l'edizione di *Le Rêve* illustrata dal simbolista Carlos Schwabe, il primo passaggio del lavoro dell'illustratore, consistente nello scegliere il passo da illustrare (Leduc-Adine lo paragona alla citazione) è un gesto tutt'altro che neutro: consiste infatti nello scegliere «elementi narrativi che appaiono come maggiormente caricati di senso o di simboli» (*ibid.*: 43).

È alla luce delle acquisizioni della critica zoliana, e di questa considerazione teorica, che andrà dunque re-interpretata la distinzione proposta da Baguley: gli illustratori che, estranei all'avanguardia impressionista, scelgono di illustrare gli 'episodi capitali', le 'scene madri' del romanzo, fanno una scelta marcata, che significa una presa di posizione, per quanto non necessariamente del tutto consapevole, a favore delle forme narrative tradizionali. Le illustrazioni di parti del romanzo in cui non accade 'nulla di romanzesco', per contro, non sono affatto quelle più «indipendenti rispetto al romanzo» (Baguley 1992: 143): sono le parti che meglio riflettono gli aspetti più modernisti del romanzo zoliano, il tentativo di scrivere una storia, per dirla con Pellini, di «esemplare mediocrità» (Pellini 2010: 245)².

La preponderanza numerica del primo tipo di immagini (quelle che illustrano gli episodi 'salienti' della trama) sulle seconde si spiega facilmente pensando alla natura commerciale dell'operazione (Thibault 1992): nello stesso periodo, Zola stesso, per l'adattamento teatrale del romanzo, si mostra consapevole della necessità di accentuare gli aspetti 'melodrammatici' del romanzo per favorirne la ricezione da parte di un pubblico più esteso («on est au boulevard, il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame»: così Zola in una lettera a Busnach del 23 agosto 1877, citata in Sanders 1978: 115).

Nel prossimo paragrafo commenterò le cinque immagini più sperimentali dell'edizione Marpon-Flammarion, per poi proporre, nel paragrafo conclusivo, una riflessione che cerca di far dialogare le più recenti tendenze dell'indagine accademica sull'Impressionismo con alcune riflessioni sul romanzo zoliano.

² Si noti in margine che un'altra conseguenza di questo ripensamento, considerando tutte le immagini come frutto di una scelta interpretativa, è il fatto che la distinzione proposta da Baguley tra i ritratti che riprodurrebbero i personaggi in maniera 'neutra' e quelli 'interpretativi' (che lo studioso riuniva nella sottocategoria 'satirica') diventa inaccettabile da un punto di vista teorico. Se viene meno l'opposizione denotazione/connotazione, infatti, sarà opportuno chiedersi se questi ritratti, più che in due categorie opposte, non vadano collocati lungo uno stesso spettro, e andranno cercati eventualmente nuovi criteri classificatori.

2. Le illustrazioni di Gœneutte e Renoir: analisi

2.1 Norbert Gœneutte: *La descente des ouvriers* e *L'Atelier de fleuristes*

Nella sua recensione, pubblicata su *Le Petit Journal* il 29 aprile 1878, Henri Escoffier celebrava la natura di «manifeste artistique» (Escoffier 1878) dell'edizione illustrata dell'*Assommoir*, descrivendola come «une occasion inespérée pour la jeune école, dite des Impressionnistes, de montrer ce qu'elle est et ce qu'elle sait faire» (*ibid.*). Questa recensione, scritta quando Escoffier, come attesta la corrispondenza, aveva per le mani soltanto il primo fascicolo dell'edizione, contenente l'illustrazione di Norbert Gœneutte *La descente des ouvriers*, ha lasciato perplessi tanto i curatori della *Correspondance*, che notano che «Escoffier exprimait dans cet article une conception fort extensive de l'«impressionnisme». De nos jours, on ne reconnaîtrait comme 'impressionniste', dans la liste des dessinateurs de *L'Assommoir* illustré, que le seul Renoir» (Zola 1982: 173), quanto Thibault, che pur riconoscendo che l'illustrazione di Gœneutte è «l'une des plus puissantes illustrations du livre» (Thibault 1992: 148), la definisce «loin de l'impressionnisme» (*ibid.*), e afferma che l'autore «non è legato all'impressionismo che per la sua amicizia di gioventù con Renoir, e per il fatto che figura come modello nei due quadri di Renoir esposti alla Terza Mostra Impressionista dell'aprile 1877, *La Balançoire* e *Le Moulin de la Galette*» (*ibid.*).

Da un punto di vista tematico, la scelta di Gœneutte — il passo che l'illustratore, per dirla con Leduc-Adine, sceglie di citare e individua come più carico di significato — è quello della sfilata degli operai nelle prime pagine del romanzo. Tramite lo sguardo di Gervaise che, alla finestra, osserva la strada sperando di individuare l'amante che non è rientrato per la notte (espediente descrittivo tipico del naturalismo, teorizzato da Hamon 1993: 172-84), Zola descrive la folla mattutina degli operai che si avviano al lavoro, ciascuno secondo gli orari imposti dalla propria categoria: prima sfilano gli operai, poi le operaie (Zola 1961: 379: «Aux ouvriers avaient succédé les ouvrières, les brunisseuses, les modistes, les fleuristes, se serrant dans leurs minces vêtements»), infine gli impiegati («Puis, les employés étaient passés [...] regardant leur montre pour régler leur marche à quelques secondes près», *ibid.*: 379-80). L'immagine di Gœneutte, che colpiva Escoffier come caricaturale («C'est vivant, mouvementé, d'une laideur de types voulue; il y a même excès à ce point de vue. On a reproché à l'*Assommoir* d'être une peinture caricaturale des ouvriers de Paris; on peut craindre que les dessinateurs accen-

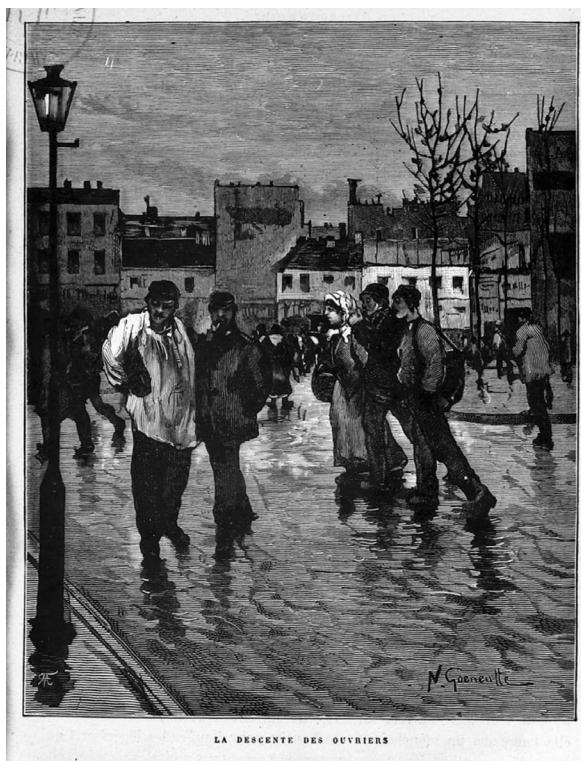


Fig. 3. N. Gœneutte, *La descente des ouvriers*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 1. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

tuent cette note-là»: Escoffier 1878), riproduce fedelmente molti dettagli del testo zoliano — gli abiti, la pipa, «les outils sur le dos, leur pain sous les bras» (Zola 1961: 377) e, nelle tre figure in secondo piano, lo sguardo rivolto verso la città: «les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait» (*ibid.*).

Da un punto di vista formale, alcuni aspetti dell'immagine ricordano senz'altro prove precedenti dello stesso Gœneutte. Per la rappresentazione dello spazio urbano dei quartieri popolari ai margini di Parigi, sarà opportuno pensare alle varie scene del Boulevard de Clichy, e in particolare ai due dipinti *Élégantes, place de Clichy* (1875) e *Boulevard de Clichy par temps de neige* (1876): sembrerebbe quasi, peraltro, negli alberi spogli e nella curva del marciapiedi, di riconoscere lo stesso spazio urbano. La ragione principale, a mia conoscenza non individuata dai commentatori moderni, per cui l'illustrazione appariva a Escoffier come impressionista, riposa però nel fatto che l'immagine contiene un riferimento visivo che doveva apparire evidente a un lettore dell'epoca che avesse assistito, l'anno precedente, alla Terza Mostra degli Impressionisti: le due figure

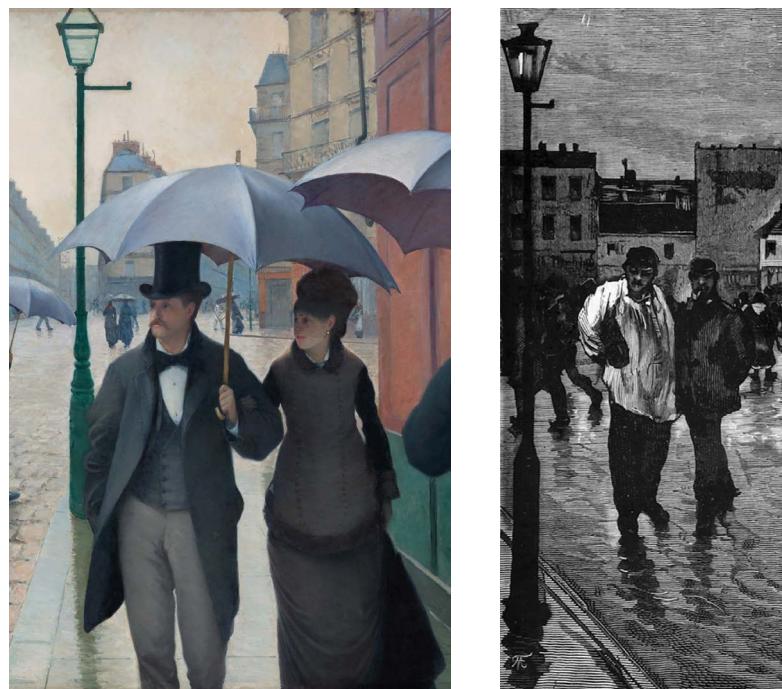


Fig. 4. A sinistra G. Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, particolare delle figure in primo piano; a destra N. Gœneutte, *La descente des ouvriers*, cit.: analogamente, particolare delle due figure in primo piano. Fonti: Chicago Art Institute, immagine di dominio pubblico; gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

in primo piano nell'illustrazione di Gœneutte sono modellate su quelle in primo piano nel dipinto di imponenti dimensioni, capolavoro di Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*. Se oggi Caillebotte tende ad essere considerato un ‘minore’ e a venire escluso dai novero degli impressionisti ‘principali’ (non senza recenti inversioni di tendenza, per cui si veda Dombrowski 2021: 5), il suo *Rue de Paris, temps de pluie* aveva colpito diversi recensori della mostra del 1877, tra i quali lo stesso Zola, che proprio su queste due figure aveva richiamato l’attenzione del pubblico nella sua recensione per il *Sémaphore de Marseille*: «Enfin, je nommerai M. Caillebotte, un jeune peintre du plus beau courage et qui ne recule pas devant les sujets modernes grandeur nature. Sa *Rue de Paris par un temps de pluie* montre des passants, surtout un monsieur et une dame au premier plan qui sont d’une belle vérité. Lorsque son talent se sera un peu assoupli encore, M. Caillebotte sera certainement un des plus hardis du groupe» (Zola 1969: 975).

Da un punto di vista compositivo, l’influenza delle due figure di Caillebotte su quelle di Gœneutte è lampante, al punto che le figure di Gœneutte possono essere considerate una vera e propria rielaborazione a tema



Fig. 5. N. Gœneutte, *L'atelier de fleuristes*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 48. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

operaio del modello: non più un signore e una dama elegantemente vestiti che passeggiavano nella Parigi hausmanniana, ma due operai che vanno al lavoro. Ad ulteriore conferma dell'influenza di Caillebotte sull'illustrazione va peraltro sottolineato, nell'illustrazione di Gœneutte, il dettaglio del pavimento bagnato che riflette il tempo atmosferico: tanto spesso notato anche dai recensori del dipinto di Caillebotte, non trova invece riscontro nel testo romanzesco.

Anche la seconda delle due illustrazioni di Gœneutte rappresenta una scena legata al tempo del lavoro: *L'atelier de fleuristes*. Caratterizzata da uno stile più vicino, dal punto di vista formale, a quello degli impressionisti 'maggiori' rispetto all'illustrazione che tanto deve alla lezione di Caillebotte, l'ascendenza impressionista di questa seconda illustrazione di Gœneutte è già ampiamente rilevata da Thibault (1992: 151), che sottolinea che l'immagine impone un riferimento all'Impressionismo della fine degli anni Settanta, «in ragione della tecnica, dell'importanza data alla consistenza degli oggetti presi nei loro contrasti di luce [...] il cropping delle figure in primo piano, l'ipnotico motivo dei quadri del vestito, in contrasto col grigiore delle figure e del muro, il contrappunto delle striature delle persiane, che Zola indica come abbassate [...] tutto segnala delle preoccupazioni estetiche largamente diverse da quelle de-



Fig. 6. A. Renoir, *Les Filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 47. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

gli altri collaboratori dell'edizione e più vicine a quelle dell'Impressionismo» (*ibid.*). I riferimenti visivi proposti da Thibault sono tutti posteriori all'illustrazione (Vuillard e il dipinto di Renoir *L'Après-midi des enfants à Wargemont*, del 1884): si può pensare anche al dipinto di Caillebotte del 1876 *Portraits à la campagne* che, benché situato in esterno, è forse un riferimento migliore sia per la collocazione cronologica, sia perché compositivamente più vicino all'illustrazione di Gœneutte rispetto al dipinto di Renoir, tanto per il tema delle quattro donne al lavoro intorno a un tavolo, quanto per i giochi di luce delle persiane nella parte in alto a sinistra dell'immagine.

Come attesta la didascalia, tutta all'imperfetto («On était là, les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble»), che è una citazione dal romanzo, l'attenzione dell'illustratore non è rivolta tanto a un episodio saliente, quanto a un processo (Thibault 1992: 152 lo definisce «plus qu'un sujet [...] une atmosphère»), qualcosa che si compie per accumulo, giorno dopo giorno: la progressiva corruzione morale delle giovani donne, nel tempo trascorso a lavorare e parlare di argomenti sconvenienti, come il testo romanzesco ricorda insistentemente, le une accanto alle altre.



Fig. 7. A. Renoir, *Lantier et Gervaise passèrent une très-agréable soirée au café concert*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 35. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

2.2 Le illustrazioni di Renoir: *Les Filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur* e *Lantier et Gervaise passèrent une très-agréable soirée au café concert*

Se entrambe le illustrazioni di Gœneutte privilegiano scene legate al lavoro, le due illustrazioni di Auguste Renoir si collocano in apparenza, da un punto di vista tematico, sul versante opposto. Renoir sceglie infatti di rappresentare due scene, a lui ben più congeniali, di tempo libero e divertimento: *Les Filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur*, immagine che rappresenta un passo del Capitolo XI in cui vengono descritte le abitudini domenicali di Nanà, Pauline e delle altre ragazze del quartiere, e *Lantier et Gervaise passèrent une très belle soirée au café concert* (illustrazione nel cui angolo in basso a sinistra è possibile leggere le iniziali: «A.R.»).

Nel suo saggio, Thibault rileva lo sforzo compositivo in entrambe le immagini, che si traduce nella prima illustrazione in un raffinato rapporto tra le figure e lo spazio urbano (Thibault 1992: 156), e nella seconda in uno studio dei piani coerente con le ricerche condotte in quegli anni da Renoir nelle varie versioni del *Moulin de la Galette* (*ibid.*).

Da un punto di vista tematico, sicuramente uno degli elementi portanti di entrambe le immagini è un fortissimo vitalismo. Zola individuava nel *Moulin de la Galette*: «une intensité de vie extraordinaire» (Zola 1969: 974); nel suo commento a proposito della scena della *Kermesse*, Pierluigi Pellini sottolinea che «Nei suoi saggi di critica d'arte, Zola spesso paragona al modello rubensiano la pittura di Auguste Renoir» (Pellini 2010: 1387). Se l'argomento è usato da Pellini per mostrare l'attualità della pittura di Rubens (*ibid.*: «la debordante vitalità del maestro fiammingo era dunque d'attualità»), il ragionamento può ovviamente essere ribaltato: inserire la pittura di Renoir in una tradizione che parte da Rubens significava leggervi elementi tendenti alle sfere del carnevale e dell'orgia. Negli ultimi decenni, la critica femminista ha ampiamente sviscerato la questione rappresentazione dei corpi femminili in Renoir, e il peso dello sguardo maschile desiderante nella sua pittura (si veda per esempio Garb 1985): vanno sicuramente lette in questa chiave tanto la scena delle *Filles d'ouvriers* («la rue était à elles»), quanto quella del café-concert, in cui va peraltro notato il sottile gioco di sguardi che coinvolge le figure in primo piano: Gervaise è assorta dallo spettacolo, ma Lantier, che ha un piano ben preciso che apparirà evidente nel seguito della narrazione, osserva Gervaise.

A queste osservazioni si possono però aggiungere ulteriori considerazioni, che portano l'interpretazione su un altro piano. Come è stato ampiamente dimostrato in anni recenti dagli studi di Alain Corbin (Corbin 2020), il tempo libero e i *loisirs*, oltre che espressione vitalistica, sono in realtà anche il contraltare del nuovo disciplinamento del tempo del lavoro che si afferma con la Seconda rivoluzione industriale: è in questi anni che, parallelamente, nasce un'industria del tempo libero, che si inizia ad avvertire l'esigenza di un tempo libero altrettanto « pieno » rispetto a quello del lavoro, che si distingua dal tempo del riposo; esigenza che, come ha notato la storica sociale Julia Csergo (2020), riguarda anzitutto le classi subalterne: la domenica e il café-concert sono dunque, tematicamente, l'inverso speculare, ma complementare, del tempo industriale che è il soggetto delle illustrazioni di Gœneutte.

2.3 *Le père Bru piétinait dans la neige pour se chauffer:* sull'attribuzione a Renoir

Qualche considerazione merita, infine, una terza illustrazione, in realtà piuttosto enigmatica, che Thibault (1992: 153), ma non Baguley, attribuisce a Renoir: *Le père Bru piétinait dans la neige pour se chauffer*. L'illustrazione

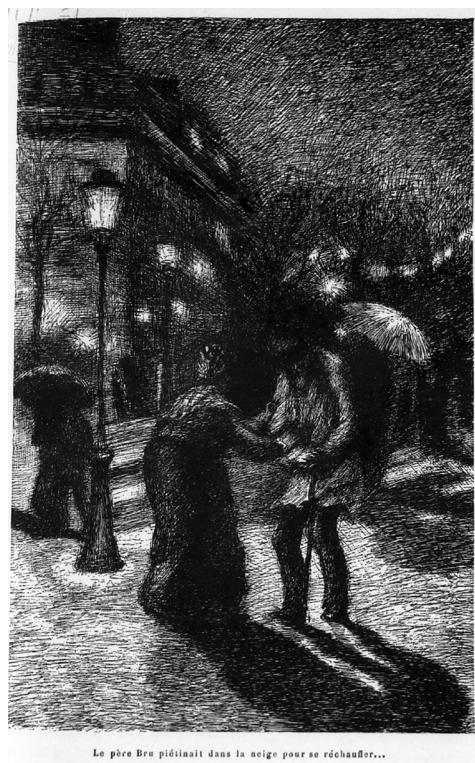


Fig. 8. A. Renoir, *Le père Bru piétinait dans la neige pour se chauffer*, in É. Zola, *L'Assommoir*, Marpon-Flammarion, Paris, 1878, fasc. 25. Fonte: gallica.bnf.fr /Bibliothèque Nationale de France.

non è firmata: l'attribuzione di Thibaut si fonda, «en l'absence de signature et d'étude préparatoire» (*ibid.*), sull'affinità nello stile e nella tecnica del disegno con *Les Filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur* e con l'incisione di Renoir che, realizzata a partire dal dipinto *Lise*, si trova nel frontespizio del libro di Duret *Les peintres impressionnistes* (1878). La somiglianza è effettivamente evidente, e si può aggiungere, a favore dell'attribuzione di Thibault, l'osservazione che il dettaglio dell'ombrellino, reperibile nell'incisione da *Lise* e nella figura in secondo piano dell'illustrazione dell'*Assommoir*, sembra quasi un riferimento preciso.

Eppure, Thibault stesso ammette che gli effetti di chiaroscuro dell'immagine del *père Bru* sono «rarissimes chez Renoir» (*ibid.*), così come la rappresentazione del notturno, «exceptionnelle dans l'œuvre de Renoir» (*ibid.*: 156). A queste considerazioni si può aggiungere il fatto che anche la scelta tematica appare sicuramente meno congeniale a Renoir, e più eterodossa in generale rispetto agli interessi tematici dei pittori impressionisti. Il giudizio resta sospeso, e l'attribuzione a Renoir sembra probabile, ma non certa. In ogni caso, l'analisi formale dell'opera rivela la parentela dell'illustrazione con le preoccupazioni e le tecniche impressioniste, così come

quella della scelta tematica. Ancora una volta, infatti, ad essere assunto come saliente non è una ‘scena madre’, ma un paragrafo tutto all’imperfetto, che descrive le abitudini dei lunghi pomeriggi di lavoro nel periodo di ascesa e prosperità della bottega di Gervaise: paragrafo che inizia con la frase «Maintenant, les après-midi se passaient toutes ainsi» (Zola 1961: 532), e descrive la bottega di Gervaise come il «refuge des gens frileux»: Gervaise è «pri[se] d’amitié» per il vecchio père Bru, e quella di accoglierlo nel caldo della propria boutique è un’abitudine ripetuta («dès que Gervaise apercevait le père Bru, piétinant dans la neige, elle l’appelait [...] souvent elle le forçait à manger [...] Le père Bru [...] demeurait des heures sans rien dire, à écouter le grésillement du coke. Peut-être évoquait-il ses cinquante années de travail», *ibid.*).

Dalla lettura delle cinque illustrazioni sembra emergere una costante tematica: non solo, come già notava Baguley, la predilezione per momenti ‘non salienti’ per la trama, ma la predilezione per quei momenti che hanno a che vedere con il tempo dell’abitudine, della routine, o per contro con il tempo libero — in ogni caso il nuovo tempo, dei ritmi di vita che il capitalismo industriale andava progressivamente imponendo in quegli anni. Il *café-concert* è l’unica immagine a rappresentare un episodio e non propriamente un’abitudine, anche se la didascalia cerca di smorzare il carattere puntuale dell’evento insistendo, ancora una volta, sulla durata: pur essendo l’unica a riportare un verbo al *passé simple*, il verbo è «passèrent», ‘trascorsero’.

3. Un problema aperto: rappresentare il tempo della modernità

In un recente articolo pubblicato sull’*Art Bulletin*, André Dombrowski ha messo in evidenza una lacuna piuttosto sorprendente: il fatto, cioè, che nonostante la sovrapposizione cronologica quasi perfetta tra la storia dell’Impressionismo francese e la standardizzazione del tempo in seguito alla Seconda rivoluzione industriale, che si compiono entrambe tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del XIX secolo, e nonostante l’Impressionismo sia considerato la forma d’arte che, per mezzo del suo uso della pennellata, ha dato alla velocità dell’età industriale la sua prima rappresentazione modernista, gli storici dell’arte «have rarely if ever paused to interrogate the concrete histories and technologies of time (and timekeeping) that underwrote Impressionism’s seismic stylistic shifts or inquire into the links between the ‘quickening’ brushwork and the nineteenth century’s

industrialization of time» (Dombrowski 2020: 91). Il seguito dell'articolo di Dombrowski persegue un obiettivo duplice: da un lato proporre un'interpretazione dei dodici dipinti di Monet della *Gare Saint-Lazare* (sette dei quali esposti in quella stessa Terza Mostra degli Impressionisti del 1877 in cui erano stati esposti *La Balançoire*, il *Bal au Moulin de la Galette*, e *Rue de Paris, temps de pluie*) e in secondo luogo tracciare, per quanto per sommi capi, una storia della relazione tra l'arte moderna e la gestione moderna del tempo.

L'ipotesi di partenza di Dombrowski è che «l'Impressionismo in tutte le sue varianti debba essere considerato una modalità [...] tramite la quale la cultura ha risposto alle ed estetizzato le trasformazioni del tempo vissuto» (*ibid.*: 91-92); ipotesi che peraltro lo studioso ribadisce nell'introduzione al suo *Companion* (Dombrowski 2021: 3). Il rapporto tra l'Impressionismo e il tempo standardizzato sarà inoltre l'oggetto di una monografia, sempre a firma di Dombrowski, di prossima pubblicazione.

La stessa lacuna individuata da Dombrowski negli studi sull'Impressionismo si riscontra in quelli zoliani: anche se recentemente è cresciuto l'interesse tra i *dixneuviemistes* per il tema del tempo (penso per esempio al numero monografico della rivista *Romantisme* uscito nel 2016 e dedicato alla *Mesure du temps*, dove però non sono presenti saggi su Zola, o al recente convegno SERD 2021 intitolato «*Vivre vite». Le XIXe siècle face à l'accélération du temps et de l'histoire*»), non esiste a mia conoscenza una monografia sul tema del tempo nei *Rougon-Macquart*, pur essendo questo un tema pervasivo, né articoli aggiornati che affrontino il tema nell'*Assommoir*. Gli articoli (comunque poco numerosi) dedicati alla presenza ossessiva degli orologi nel romanzo (come per esempio Newton – Jackson 1978) si concentrano infatti principalmente sulla pendola di Gervaise, che certo è carica di significato in quanto metafora della parabola esistenziale della protagonista: il vero elemento di novità del romanzo, però, consiste nell'onnipresenza degli *œil-de-bœufs* nei locali pubblici, e degli economici orologi a cucù nelle case operaie, che dettano il ritmo dell'esistenza dei personaggi. I personaggi dell'*Assommoir*, infatti, notano continuamente il tempo di cui dispongono, al minuto, e sono attenti a farne buon uso, tanto per quanto riguarda il tempo delle loro giornate di lavoro (si veda per esempio Coupeau nel Capitolo II a proposito della sua pausa pranzo: «Attendez donc! Il n'est que onze heures trente-cinq... J'ai encore vingt-cinq minutes»: Zola 1961: 406), quanto per il loro tempo libero. Nel Capitolo III, che descrive la giornata delle nozze di Gervaise e Coupeau, tutti i personaggi sono presi dall'«anxiété» per un ritardo e il conseguente il rischio di spendere male il tempo della giornata che è stata «sacrificata»: la narrazione procede

punteggiata da notazioni orarie che rendono possibile al lettore seguire lo scorrere del pomeriggio e della visita al Louvre (dopo «un quart d'heure de marche», i personaggi ripercorrono a ritroso le sale visitate «en moins de vingt minutes») con una precisione che sarebbe stata del tutto impensabile anche solo pochi decenni prima³. Ho già parzialmente studiato le tracce di un progetto di romanzo incompiuto di Zola, intitolato *La Simple Vie d'Augustine Landois*, che doveva raccontare la vita di una lavandaia che ogni giorno, alla stessa ora, faceva esattamente le stesse azioni, e che è probabilmente in parte confluito nell'*Assommoir*⁴.

Se la rilevanza tematica del tempo standardizzato della modernità risulta chiara, resta aperto però un problema più complesso: individuare cioè i mezzi formali attraverso i quali le illustrazioni e la narrazione, rispettivamente, rendono conto della straordinaria mutazione del tempo vissuto avvenuta nel corso di questi anni.

Nel suo saggio, Dombrowski, che definisce il tempo una categoria «altamente elusiva dal punto di vista visivo» (Dombrowski 2020: 91) discute «l'intricata dialettica che si sviluppa in quegli anni tra l'istante irripetibile e idiosincratico e il minuto ripetitivo, coordinato, e, alla fine, universale» (*ibid.*: 93). Nell'interpretazione dello studioso, l'istante impressionista nascerebbe proprio come risultato della negoziazione interna a questa dialettica: i dodici dipinti di Monet della Gare Saint-Lazare del 1877 sarebbero l'espressione più evidente (ma non dimentichiamo che Zola ascriveva a tutti gli impressionisti che avevano esposto a quella stessa Terza Mostra Impressionista «une parenté de vision»: Zola 1969: 973) della nuova relazione tra spazio e tempo imposta dagli orari coordinati del trasporto pubblico: «the actualization of place *in time* [...] For what being on time pledges [...] is the ideal union of space and time, the perfect determination of the right spot at the right moment, even the promise of a place that exists on (top of) time itself, as if time could be a spatial category» (Dombrowski 2020: 99). Per stessa ammissione di Dombrowski, la storia del rapporto dell'Impressionismo al tempo non può che essere abbozzata nello spazio del suo articolo, e la sua monografia sicuramente getterà ulteriore luce su

³ Nella seconda parte della mia tesi di dottorato, ho raccolto organicamente e commentato le occorrenze in cui i protagonisti dell'*Assommoir* e la voce narrante fanno riferimento al tempo di cui dispongono. Un articolo specificamente dedicato alla disciplina capitalista del tempo nell'*Assommoir* è in preparazione.

⁴ Mi sia consentito, per qualche primo ragguaglio, rimandare al mio Siri 2021. Anche uno studio esaustivo del progetto della *Simple vie d'Augustine Landois* è attualmente in preparazione.

questo complicato rapporto: ai teorici della letteratura spetta un compito analogo per quanto riguarda le categorie formali a cui fa ricorso il romanzo. Intanto, però, possiamo pensare da un lato all'immagine di Gœneutte della strada affollata di operai, a quella del sole che entra dalle persiane dell'*atelier* delle fioriste durante le ore di lavoro, ancora, all'immagine delle operaie che passeggiavano sul boulevard e vengono osservate da un passante; dall'altro alla ripetizione cadenzata di notazioni e osservazioni orarie, alla presenza ossessiva del ticchettio degli orologi nel testo romanzesco, e chiederci se, nella dialettica individuata da Dombrowski tra l'istante irripetibile, attualizzazione del tempo nello spazio, e il minuto anonimo e ripetuto, l'illustrazione, arte dello spazio, non abbia preferito il primo, e la narrazione, arte del tempo, il secondo. Se questa pista si rivelasse fruttuosa, nell'edizione illustrata dell'*Assommoir* del 1878 potrebbe essere possibile, forse per la prima volta, osservando le immagini impressioniste accanto alle porzioni di testo che descrivono le parti senza dramma della vita di Gervaise, vedere tangibilmente dialogare in due forme d'arte complementari queste due istanze del tempo della modernità.

Bibliografia

- Allais, Alphonse, *Album primo-avrilesque*, Paris, Ollendorf, 1897.
- Baguley, David, "L'iconographie de l'Assommoir: le statut de l'image", *Cahiers Naturalistes*, 66 (1992): 139-46.
- Becker, Colette (éd.), *La Fabrique des Rougon-Macquart. Vol. II*, Paris, Champion, 2005.
- Corbin, Alain (éd.), *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2020.
- Csergo, Julia, "Extension et mutation du loisir citadin", *L'avènement des loisirs*, Ed. Alain Corbin, Paris, Flammarion, 2020: 157-220.
- Dombrowski, André, "Impressionism and the Standardization of Time: Claude Monet at Gare Saint-Lazare", *The Art Bulletin*, 102:2 (2020): 91-110.
- Id. (ed.), *A Companion to Impressionism*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2021.
- Duret, Théodore, *Les peintres impressionnistes*, Paris, Heymann & Perois, 1878.
- Escoffier, Henri, "Nouvelles artistiques", *Le Petit Journal*, 29 avril 1878, 2.
- Garb, Tamar. "Renoir and the Natural Woman", *Oxford Art Journal*, 8:2 (1985): 3-15.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre, "Roman, illustration/réception", *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*, Ed. Béatrice Laville, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, 41-56.
- Lumbroso, Olivier, "Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de L'Assommoir", *Poétique*, 125 (2017): 33-50.
- Newton, Joy – Jackson, Basil, "Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans L'Assommoir", *Nottingham French Studies*, 17:1 (1978) : 52-57.
- Sanders, James Bernard, "Zola, Busnach, et le drame de l'Assommoir", *Cahiers Naturalistes*, 52 (1978), 109-21.
- Siri, Nicole, "'Pulire le candele della macchina culturale': Zola e Jahier, Thyébaut e Musil", *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Ed. Guido Mazzoni – Simona Micali – Pierluigi Pellini – Niccolò Scaffai – Matteo Tasca, Roma, Del Vecchio Editore, 2021, 413-32.
- Thibault, Jean François, "Renoir illustrateur de L'Assommoir", *Cahiers Naturalistes*, 66 (1992): 147-56.
- Thompson, Edward Palmer, "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism", *Past & Present*, 38 (1967): 56-97.

- Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Marpon-Flammarion, 1878.
- Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par Henri Mitterand, vol. III, Paris, Gallimard, 1961.
- Id., *Romanzi*, Ed. Pierluigi Pellini, Milano, Mondadori, 2010, I.
- Id., *Correspondance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal-CNRS, 1982, III.
- Id., *Oeuvres complètes*, Ed. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, XII.

L'autrice

Nicole Siri

Nicole Siri ha studiato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in cotutela presso l'Università di Siena e l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, in Critica letteraria e letterature comparate e Littérature et civilisation françaises, con una tesi dal titolo *Narrativa e linearità: rappresentare il lavoro*.

Email: nicolesiri89@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/10/2022

Data accettazione: 28/02/2023

Data pubblicazione: 30/05/2023

Come citare questo articolo

Siri, Nicole, "La prima edizione illustrata dell'*Assommoir* (Marpon-Flammarion, 1878): scrivere e illustrare il tempo del capitalismo industriale", *La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento*, Eds. C. Cao – G. Carrara – B. Seligardi, *Between*, XIII.25 (2023): 153-173, <http://www.betweenjournal.it/>

