

Introduzione

di Francesco Abbate

Questa scelta di scritti di Émile Zola critico d'arte verte prevalentemente sulla figura di Édouard Manet. Al saggio principale dedicato all'artista nel 1867, e comparso su «La Revue du XIX siècle» nel numero del 1° gennaio di quell'anno, abbiamo affiancato altri «minori»: dal primo della serie, il *compte-rendu* sulla presenza di Manet al *Salon* del 1866 – che possiamo considerare come una prima, ridotta stesura di ciò che sarà lo scritto dell'anno seguente – all'introduzione all'esposizione postuma del pittore, morto nel 1883.

Accanto agli scritti su Manet, abbiamo voluto aggiungerne pochi altri, sui pittori realisti e naturalisti, a migliore comprensione della battaglia che Zola condusse con grande vigore per un quindicennio a favore dell'arte moderna. Gli interventi dello scrittore sul pittore parigino rappresentano il nucleo più vivo delle sue riflessioni sull'arte contemporanea, e Manet è in un certo senso l'incarnazione delle sue idee sull'arte e delle sue preferenze riguardo alla pittura del tempo.

Quando inizia la collaborazione al giornale «L'Événement» con i resoconti al *Salon* del 1866, il giovane scrittore ha alle spalle un lungo e brillante (oltretutto molto positivo per la sua stessa educazione letteraria) impiego presso la libreria Hachette, qualche articolo su giornali di provincia e parigini (tra cui «Le Figaro»), alcune poesie, una serie di racconti, pubblicati nel 1864 col titolo di *Contes de Ninon* e, nel 1865, *La Confession de Claude*. Ma soprattutto ha ben chiare le linee portanti della sua poetica artistica, dei suoi odi e dei suoi amori, i pittori che apprezza e quelli che detesta. In quegli anni giovanili sono fondamentali alcuni articoli di critica d'arte comparsi su un giornale di Lione, «Le Salut public», ma anche sul parigino «Le Figaro».

Converrà quindi analizzare brevemente le idee che Zola esprime sull'arte, prima di applicarle nel vivo di un intervento concreto di critica militante, quello appunto su Manet. Lo scrittore pone le fondamenta del suo orizzonte mentale riguardo all'arte figurativa in due famosi articoli, usciti il 26 luglio e il 31 agosto del 1865 sul già citato giornale lionese «Le Salut public», dedicati a un libro postumo del filosofo ed economista socialista Pierre-Joseph Proudhon intitolato *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Soprattutto la seconda parte del titolo era già tale da far drizzare le orecchie al giovane scrittore e Zola si affretta a leggere e a recensire il libro.

La figura dell'autore di *Qu'est-ce que la propriété?* – involontario protagonista in Italia, e in anni recenti, di polemiche cultural-politiche e di improvvisati rilanci – è troppo nota per tentare di darne anche un sintetico profilo. Preferiamo cedere la parola direttamente a Zola, che lo vede non solo con gli occhi del contemporaneo, ma lo analizza dall'angolo visuale che più gli sta a cuore, quello dei riflessi del socialismo sulla produzione artistica e del problema, sempre presente alla mente e al cuore dei rivoluzionari, di un'arte socialmente utile.

Fatte salve le buone intenzioni del «nipotino di Fourier» che «tende al benessere dell'umanità» e che, in base all'idea di una società fondata sull'uguaglianza e la fraternità, sul lavoro in comune e sul perfezionamento continuo, vuole affrancarla dalla miseria e dalla disperazione, Zola teme soprattutto una cosa: che il filosofo utopista voglia «forzare» questa umanità «alla pace, ad una vita regolamentata». Il popolo che Proudhon «vede in sogno è un popolo che poggia la sua tranquillità nel silenzio del cuore e delle passioni», irreggimentato nello spirito e soprattutto timoroso che nel suo mondo si inseriscano fermenti di discordia.

Ed ecco che l'ironia di Zola si dispiega tutta intera e lo scrittore immagina Proudhon alle prese con «la banda degli artisti» che si presenta alla porta del suo mondo ideale. Il filosofo è perplesso, non vuole cacciarla perché «non disprezza nessuna forza» e anzi spera di trarre qualcosa di buono anche dagli artisti. Ma Zola lo avverte: «avete ragione di tremare, non avreste dovuto lasciarli entrare nella vostra città ideale». La banda degli artisti è fatta di gente singolare che non crede all'uguaglianza e ha anzi «la strana mania di avere un cuore». E conclude: «siate sincero, uccidete l'artista. Il vostro mondo sarà più calmo». La definizione infatti che Proudhon dà dell'arte e che Zola si appresta a demolire è questa: «una rappresentazione idealista della natura e di noi stessi, in vista del perfezionamento fisico e morale della nostra specie».

La definizione in sé, dice ancora Zola, non lo inquieta particolarmente. Lo inquietano molto invece le conseguenze che da quella definizione possono discendere. «Io pubblico, io umanità ho il diritto di guidare l'artista e di esigere da lui ciò che mi piace. [...] L'artista per lui stesso non è niente, è tutto [...] per l'umanità. [...] Il sentimento individuale, la libera espressione di una personalità sono vietati. Non bisogna essere che l'interprete del gusto generale».

A tutto questo il giovane scrittore oppone i suoi principi. L'opera d'arte «non vive che per l'originalità. Occorre che ritrovi un uomo in ogni opera, o l'opera mi lascia freddo. Sacrifico tranquillamente l'umanità all'artista». E oppone soprattutto la sua definizione dell'arte: «un'opera d'arte è un angolo della creazione vista attraverso un temperamento». Con varianti e approfondimenti, sarà questa la definizione che troveremo ripetuta più volte negli scritti qui presentati, e che Zola riprende in particolare nel saggio principale dedicato a Manet, in cui ribadisce con ampiezza di argomentazioni le sue idee in fatto d'arte.

Alla luce di quanto poi è realmente accaduto nella produzione artistica del «socialismo realizzato» e, ancor più, per chi ha vissuto tutto il travaglio della *querelle* (e semplifico un po') tra «l'arte impegnata» e «l'arte per l'arte», i problemi posti da Zola sul

ruolo dell'arte e dell'artista sono problemi enormi e appassionanti. Per quanto l'ottica dello scrittore sia un'ottica, come vedremo, esasperatamente formalista, ci pare senz'altro da sottoscrivere quest'altra obiezione all'idea di Proudhon che l'arte serva a perfezionare l'umanità: «l'arte perfeziona, io lo vedo bene, ma perfeziona alla sua maniera, appagando lo spirito, e non predicando o rivolgendosi alla ragione».

Perfeziona alla sua maniera, dunque. E Zola se ne esce con un'altra celebre definizione, sulla quale anche ritorneremo. Forzando l'arte ad essere per forza utile, Proudhon vorrebbe che «les roses se mangent en salade».

Quale esempio di pittore a cui affiderebbe le sorti dell'arte socialista Proudhon cita Courbet. Courbet pittore moralista e umanitario, Courbet predicatore e propagandista. Ma, obietta Zola, poco importa al filosofo che questo pittore moralista «moralizzi con un pennello o con una scopa». Un quadro, per Proudhon, è solo «un soggetto»; per la forma nessun interesse. Tutte le spiegazioni che il filosofo dà delle opere di Courbet hanno «un senso politico, religioso o di semplice critica dei costumi». Mentre l'ammirazione di Zola per Courbet («il solo pittore della nostra epoca», «fratello» di Veronese, Rembrandt e Tiziano) è tutto per «il modo energico con cui sceglie e rende la natura». Da qui l'esortazione a lasciare «ai filosofi il diritto di darci delle lezioni» e «ai pittori il diritto di darci delle emozioni».

Ho riportato con una certa larghezza le argomentazioni di Zola contro la posizione di Proudhon sia perché quegli articoli non sono riprodotti in questa raccolta sia perché vi si trovano già pienamente espresse le opzioni che Zola svilupperà nei suoi interventi di critico militante. E due, in particolar modo: l'autonomia assoluta dell'arte, e la scelta verso il realismo. Scelta che lo porterà ad amare profondamente non solo Courbet (il cui atelier aveva visitato proprio nel 1865, poco prima di recensire il volume di Proudhon), ma anche Manet e gli impressionisti.

Manet. Quando, il 7 maggio 1866, gli dedicherà su «L'Événement» il suo primo intervento, un rendiconto delle opere esposte al *Salon* di quell'anno, lo scrittore conosce ancora superficialmente il pittore. Tre anni prima, però, insieme all'amico, compagno di scuola e conterraneo Paul Cézanne – Zola era nato a Parigi ma si era trasferito a tre anni a Aix-en-Provence – aveva visitato il *Salon des Refusés*, la polemica esposizione organizzata da un gruppo di artisti rifiutati dalla giuria del *Salon* ufficiale e dove Manet aveva esposto *Le Déjeuner sur l'herbe*. Nel *Salon* del 1865, inoltre, era comparsa, provocando nuovi scompigli, un'altra delle opere più famose del pittore, *l'Olympia*. *Le Joueur de fifre*, presentato al *Salon* del 1866, era stato appena rifiutato dalla giuria.

Non si comprende bene il senso di questi avvenimenti e neppure l'accanimento militante di Zola senza un sia pur rapido cenno al ruolo fondamentale che giocava, nel panorama artistico francese, e fin dall'epoca dell'Ancien Régime, l'organizzazione dei *Salons*. Nel 1791 il diritto di esporre era stato esteso a tutti gli artisti, previa accettazione da parte di una apposita giuria. Il luogo fisico della rassegna aveva più volte cambiato di posto (dal Louvre al palazzo del ministero dell'Industria), e dal 1857 ad accollarsene l'organizzazione era l'Accademia di Belle Arti. Ma, a parte queste variazioni organizzative, l'elemento costante e caratteristico era il fatto che

i *Salons* (a un certo punto della loro storia divenuti annuali) furono sempre gestiti dallo Stato, monarchico o repubblicano. L'arte, il destino, la carriera degli artisti venivano posti sotto la protezione, ma anche sotto il controllo dello Stato. È attorno ai *Salons* quindi che si combattono le più accanite battaglie artistiche, sotto gli occhi del pubblico e della critica che guardano, giudicano, partecipano.

Le recensioni sulla stampa a quanto viene esposto ai *Salons* vede impegnati letterati, scrittori, intellettuali di primo piano, da Diderot a Stendhal, da Baudelaire ai Goncourt, allo stesso Zola appunto. L'interesse del pubblico sarà sempre vivo attorno a quelle esposizioni, anzi registrerà una crescita continua, fino a raggiungere, negli anni ottanta del XIX secolo, la ragguardevole cifra di quattrocentomila visitatori.

Le polemiche furiose seguite alle esclusioni dai *Salons* degli anni sessanta, le battaglie degli impressionisti, le stesse prese di posizione di Zola faranno sì che le giurie preposte all'accettazione delle opere comincino a ispirarsi a criteri scarsamente selettivi, tanto che al *Salon* del 1880 si potranno contare ben 7289 opere esposte, di contro alle poche centinaia degli anni precedenti. Un vero diluvio, un'inondazione, commenterà Zola. Alle regole dogmatiche che presiedevano all'accettazione si è ormai sostituita una libertà totale, l'anarchia. Alla tutela statale comincia a sostituirsi la libera iniziativa, l'organizzazione individuale, la libertà di esposizione. Ma negli anni degli interventi del giovane Zola in difesa di Manet e degli impressionisti, il *Salon* ha ancora una funzione sociale determinante. Come riconosce lo stesso Zola, al di fuori del *Salon* ufficiale non c'è vero successo, è impossibile «trionfare seriamente», è impossibile il riconoscimento pieno e durevole.

E il pubblico. Questo pubblico così strapazzato da Zola, per la sua pigrizia mentale, per la sua abitudine a disprezzare sempre il nuovo, l'originale, l'inusitato, è sempre presente sullo sfondo, negli interventi dello scrittore, punto di riferimento fondamentale e ineliminabile. Terra di conquista, verrebbe voglia di dire, malgrado il distacco ostentato dallo scrittore, che si dichiara sceso in campo non quale portabandiera di una determinata scuola, ma in nome di un solo partito, il «partito della vita e della verità». È ben vero che la poetica di Zola rifiuta il concetto di scuola in favore della pura individualità, in linea con la convinzione di Courbet che «il ne peut pas y avoir d'écoles, il n'y a que des peintres».

Forse Zola non è così ingenuo e «disinteressato» come vorrebbe far credere, ma qualunque sia il giudizio che si voglia dare su di lui come critico d'arte, ne va subito riconosciuta la capacità, non certo comune in un giovane di ventisei anni, di capire perfettamente quale era la vera pittura moderna, di anticipare il giudizio della storia che avrebbe consacrato Courbet, Manet e gli impressionisti e non i loro avversari. E se non è del tutto esatta l'affermazione di «essere stato il primo a salutare l'avvento di un nuovo maestro» – che dire di Baudelaire e dei suoi versi su *Lola de Valence*, «bijou rose et noir»; o dell'apprezzamento sincero di Théophile Thoré nel recensire il *Salon* del 1864? – Zola fu certo il primo a capire la differenza tra Courbet e Manet e a riconoscere la modernità rivoluzionaria di quest'ultimo rispetto al grande maestro del realismo. «Courbet realista nella scelta dei soggetti, ma classico di tono e di fattura»;

Manet l'innovatore che ha dato «una nuova visione della natura» e ha «modificato profondamente la produzione artistica» della sua epoca. Senza contare la quasi profetica certezza, non ancora spentasi l'eco dei fischi dei detrattori, che al *Déjeuner sur l'herbe* e all'*Olympia* era già riservato un posto al Louvre. Come infatti puntualmente si è verificato.

Quale giudizio dare allora di Zola critico d'arte?

«Lasciamo andare il caso incompetente di Zola che, se si mosse in principio, fu per la speranza che fossero i pittori a poter fiancheggiare lui, aiutandolo per la salita; e che poi, primo arrivato, li piantò in asso indegnamente o, peggio, li raffigurò come geni abortiti». Il drastico giudizio di Roberto Longhi si riferisce, è vero, alla fase più tarda dell'attività critica di Zola, alle riserve espresse nei riguardi dei pittori impressionisti negli articoli, qui riprodotti, dedicati al *Salon* del 1880; a quelle, forse ancor più accentuate, contenute nel suo ultimo scritto sull'arte (*Peinture*, del 1896) o allo stesso romanzo *L'Œuvre* (1886) nel cui protagonista, pittore incapace di realizzarsi, vero «genio abortito», appunto, molti contemporanei avevano letto una precisa dichiarazione di fallimento da parte dello scrittore nei confronti dei suoi amici pittori. A rigore, quindi, potremmo dire che non tocca gli anni «eroici» degli scritti su Manet.

Ma è comunque un giudizio che lascia un po' sconcertati non solo per l'autorevolezza del formulante, ma soprattutto perché proviene da uno studioso sulla cui formazione la critica francese dell'Ottocento esercitò una grande influenza. Non solo Baudelaire ma anche, come credo, Zola stesso.

Il sospetto, avanzato da Longhi, che la molla che spinse lo scrittore a farsi paladino di Manet e dei suoi amici fosse la speranza di crearsi dei fiancheggiatori alla sua attività letteraria, può forse trovare una giustificazione nel largo spazio che Zola dedica all'esposizione della sua poetica, delle sue idee, quasi che le opere dei pittori che descrive siano una specie di pretesto per l'enunciazione appassionata delle sue idee sull'arte.

Abbiamo visto come gli assi portanti della poetica dello scrittore siano l'autonomia dell'arte e il realismo. In questo Zola non è molto originale. Anche se non dichiara mai le sue fonti, queste erano idee largamente circolanti nell'ambiente intellettuale francese, diviso in appassionati dibattiti su «l'art pour l'art» e su «l'art social». Come aveva letto Proudhon, Taine o Baudelaire, il giovane critico doveva conoscere certamente Théophile Thoré o Gautier. Ma non è questo il punto. La grandezza di Zola critico d'arte sta altrove, e qui meraviglia davvero la stroncatura di Longhi.

Il taglio, almeno, di uno dei suoi principali scritti programmatici, *Mes haines*, mi ricorda insopprimibilmente quello di uno dei più polemici saggi di Longhi esordiente, *Le due Lise*.

L'estremismo della sua critica, volta a un'analisi assoluta della forma, è parente stretto della «critica figurativa pura» cara al giovanissimo Longhi, che non poteva non apprezzare la qualità migliore di Zola, la capacità straordinaria di intendere i valori formali, la vivezza e la precisione delle sue analisi stilistiche, la calzante aderen-

za alle qualità dello stile. Tutti aspetti che il lettore potrà trovare ad apertura di pagina; e si tratta molto spesso di brani bellissimi. Per fare un solo esempio, quanto è straordinariamente penetrante la lettura di una delle opere più criticate di Manet, *La Musique aux Tuileries!* E che dire di certe definizioni brucianti: le «femmes en sucre candi» di certa pittura accademica; i realisti alla Bonvin o alla Vollon «amanti platonici della verità» o Manet che «voit blond, voit par masses»?

La scelta di una critica puramente formalistica, la convinzione che il soggetto in un quadro sia un puro pretesto e che ciò che conta veramente sono le ricerche formali rappresentano una precisa scelta di campo. Non sono, ripeto, una novità. «Le sujet est absolument indifférent dans les arts»: l'aveva già detto Thoré, molto prima di Zola. Non sono una novità, ma tale è la carica di passione, di tale lucidità l'argomentazione, di tale intelligenza l'analisi stilistica, che l'influenza di Zola sulla migliore critica formalistica del nostro secolo non credo davvero possa essere trascurata.

Sarebbe troppo facile obiettare, per usare la stessa metafora usata dal giovane critico, che se le rose non si possono mangiare in insalata, la marmellata di petali di rose, per lo meno, è buonissima. Cioè, fuor di metafora, che ogni opera d'arte non è solo un condimento dello spirito ma ha anche una sua valenza pratica, sociale. Come sarebbe facile obiettare che non è poi così vero che il soggetto non conta niente, è solo un puro pretesto. L'esempio scelto da Zola, nella sua polemica con Proudhon, è poi particolarmente infelice. «Courbet esiste per se stesso e non per i soggetti che ha scelto: l'artista avrebbe dipinto allo stesso modo dei romani o dei greci, dei Giovi o delle Veneri, e sarebbe stato sempre così grande». Ma non a caso Courbet aveva scelto di dedicarsi a dipingere altri soggetti da quelli della mitologia classica. La scelta di un soggetto invece di un altro, in Courbet, in Manet, in Monet, in Pissarro non era neutra ma rappresentava essa stessa un atto critico, una dichiarazione precisa di poetica, una polemica, una presa di posizione altrettanto forte della scelta di uno stile invece di un altro.

Né vale rimproverare a Zola la sua base critica ancora tutta romantica, così evidente nelle prese di posizione appassionate in favore della individualità assoluta, della assoluta libertà dell'artista, del temperamento, dell'originalità contro regole, modelli, scuole. E nella dichiarata idiosincrasia verso i momenti più «collettivi», per così dire, della storia dell'arte, quelli in cui le opere «sembrano essere il prodotto della folla» più che di singoli, concreti individui: l'arte egiziana, il gotico, per esempio.

Il limite della critica di Zola va ricercato altrove, ed è un limite insito nel suo stesso essere un «critico militante». Un «critico», dunque, non uno «storico», capace di cogliere i momenti brucianti di una rottura, il rapinoso apparire della personalità di un grande innovatore, ma non di cogliere il filo, che sempre esiste, di una tradizione, di una storia che si dipana.

Nasce da qui l'accento particolare del suo realismo. Manet che ha per esclusiva maestra la natura, che si forma, nasce solo in rapporto, «faccia a faccia», con la natura stessa, è creatura artistica poco credibile ai nostri occhi, benché, secondo Zola, sia lo stesso Manet ad avvalorare questa impostazione.

Zola posa per il famoso ritratto fattogli dal pittore. Qualche volta, stanco, vorrebbe lasciare la posa e consiglia («cattivo consiglio», aggiunge) a Manet d'inventarsi pure qualche dettaglio secondario, non ne risentirà il realismo per così poco. Ma il pittore risponde di non poter far niente senza la natura. «Non so inventare. Fintanto che ho voluto dipingere secondo le lezioni apprese, non ho prodotto niente di valido». Manet dunque senza maestri? Già i contemporanei – e tra questi critici al di sopra di ogni sospetto come Baudelaire e Thoré – avevano colto la filiazione di Manet dalla grande pittura spagnola, Velázquez e Goya. Anche un detrattore di Manet, non privo di spirito, aveva parlato in questi termini del *Cristo morto*, ora al Metropolitan di New York, esposto al *Salon* del 1864. «Giocattoli spagnoli cucinati in salsa nera di Ribera da M. Manet y Courbetos y Zurbaran de Las Batignollas».

Zola liquida senza mezzi termini queste influenze, e se qualche volta ricorda l'attività di Manet quale copista, le sue esercitazioni su pitture antiche, è solo in chiave difensiva, per ricordare, ai suoi detrattori, ma quasi di passata, che Manet è un pittore «colto». Per cui la giustificazione data dallo scrittore ai tanti quadri «spagnoli» di Manet ha quasi dell'incredibile, anche se tale da mandare in visibilio tutti i critici della pura forma. Se ha dipinto quei soggetti, dunque, è perché «aveva nel suo atelier vestiti spagnoli che considerava belli cromaticamente».

Eppure, a un certo punto, anche Zola si lascia scappare l'affermazione, direi sacrosanta, che «on est toujours fils de quelqu'un». Non vorrei scomodare Ernst Gombrich per ribadire ciò che lo studioso viennese ha ineccepibilmente dimostrato: che la pretesa di porsi davanti alla natura e riprodurre ciò che si vede è una pura illusione, perché non si riproduce mai ciò che si vede ma ciò che si sa. O, in altri termini, che si dipinge quello che si vede attraverso ciò che si sa.

Questo vale anche per Manet che traduceva la natura «alla sua maniera», cioè attraverso la sua cultura: Velázquez, Goya, appunto, ma anche (e basta analizzare l'attività giovanile di Manet «copista») Tiziano, Tintoretto, Rembrandt, Delacroix. Non è forse la *Maja desnuda* la fonte dell'*Olympia*, e il quadro con la *Fucilazione di Massimiliano d'Asburgo* non è forse una splendida traduzione delle *Fucilazioni del 3 maggio 1808*, sempre di Goya?

Non saranno certo i limiti che abbiamo indicato (limiti direi inevitabili in quel contesto) a oscurare i molti meriti di Zola «critico militante» e il suo generoso tuffarsi in una battaglia controcorrente. Sulle barricate, si sa, bisogna sempre scegliere una parte, e va a gran merito del giovane scrittore di aver scelto, da subito, la parte giusta, in difesa dell'«arte più felice, più ariosa che l'Occidente abbia creato dopo Venezia» (secondo la bella definizione data della pittura impressionista da Roberto Longhi). Come gli va dato atto di altre cose molto importanti: del suo concetto moderno di realismo, per esempio, non imitazione della realtà, secondo le tradizionali teorie sull'arte, ma semmai presa d'atto della realtà, o piuttosto una forma di «consonanza amorosa», per così dire, col mondo circostante.

Da un temperamento come Zola non ci si può certo aspettare il gusto delle sfumature, dei sottili distinguo (come nel grande Théophile Thoré). La sua battaglia in favore della pittura e basta è certo tutta d'un pezzo. Ma vorrei concludere con la te-

stimonianza di una personalità che, per quanto complessa e talvolta contraddittoria, non può certo essere accusata di simpatie troppo spinte nei riguardi dell'arte pura, e di collocare al di sopra di tutto l'emozione dettata dagli esclusivi valori formali.

Anatòli Lunaciarskij nelle sue *Lettere da Parigi* (1913) parla, tra le altre cose, anche dell'impressionismo. Sarebbe certo troppo dire che lo fa tenuto un po' per mano da Zola, di cui certamente conosce almeno il romanzo *L'Œuvre*. Ma certe affermazioni – come questa: l'artista «non può eliminare l'interferenza personale e soggettiva senza avvertire una lacerazione profonda», o, ancor più, quest'altra secondo cui il pittore impressionista «traduce in linguaggio pittorico le impressioni e le sensazioni che il contatto con la natura ha generato nel suo spirito» – ricordano troppo da vicino la definizione di Zola che un'opera d'arte «est un coin de la création vu à travers un tempérament», per non crederle in qualche modo ispirate dallo scrittore di Aix.

Gli scritti pubblicati in questo volume sono stati scelti con il seguente criterio: documentare tutti gli interventi di Zola su Manet, correndandoli con i principali articoli dedicati dallo scrittore alla pittura realista e impressionista. È noto che Manet tese sempre a distinguersi dagli amici impressionisti, per esempio non partecipando mai alle esposizioni del gruppo; ma, nonostante non secondari distinguo presenti pure negli scritti di Zola, i rapporti artistici e «ideologici» tra tutti questi pittori che si richiamavano al naturalismo non possono certo essere trascurati.

A parte la piccola «monografia» stesa nel 1867 per la «Revue du XIX siècle», dove comparve col titolo *Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet*, e ripubblicata successivamente in volume, col titolo più impegnativo *Édouard Manet, étude biographique et critique*, e la prefazione al catalogo della mostra postuma del pittore (1884), tutti gli altri scritti di Zola sono recensioni alle mostre dei *Salons* apparse sulla stampa quotidiana.

Al *Salon* del 1866 Zola dedicò sette articoli, apparsi sul giornale «L'Événement» tra l'aprile e il maggio di quell'anno. La collaborazione era stata preannunciata da una lettera al direttore del giornale Villemessant, pubblicata il 19 aprile e in cui Zola si firma con lo pseudonimo di Claude, ben presto abbandonato – pseudonimo abbastanza trasparente, avendo solo l'anno primo lo scrittore pubblicato il romanzo *La Confession de Claude*. Il clamore suscitato dagli articoli di Zola aveva ben presto provocato un inevitabile divorzio tra il giornale e il suo polemico collaboratore.

Zola aveva pubblicato poi altri sette articoli (maggio-giugno) a commento del *Salon* del 1868 sull'«Événement illustré».

L'ultimo articolo tra quelli dedicati ai *Salons*, in questa raccolta, nasce invece dalla richiesta avanzatagli da Cézanne di sostenere una lettera inviata da Monet e Renoir agli organizzatori, in cui si reclamava una migliore collocazione al *Salon* ufficiale per i pittori innovatori.

Negli scritti di Zola si fa spesso riferimento a pittori e a personaggi, sui quali, per essere quasi del tutto sconosciuti al lettore italiano, occorrerà spendere qualche parola.

Alcuni di questi artisti, come i pittori accademici Nazon (1821-1902), Gérôme (1824-1904) e Dubufe (1820-1883), sono talmente ostici al censore da fargli dichiarare la propria felicità di non doverne parlare, utilizzando gli appunti presi su di loro, quando è costretto a interrompere la collaborazione al giornale (*Adieux d'un critique d'art*).

Tra i pittori accademici più apprezzati del tempo, Cabanel (1824-1889) è ricordato più volte da Zola come esempio di gloria usurpata. Del suo quadro raffigurante una *Nascita di Venere*, espo-

sto al *Salon* del 1863, Zola ebbe a scrivere: «la dea annegata in un fiume di latte ha l'aria di una deliziosa donnina, non in carne e ossa [...] ma in una specie di pasta di mandorle bianca e rosa».

Théodule Ribot (1823-1891) è un pittore realista non ingrato a Zola. Antoine Vollon (1833-1900) dipinse soprattutto nature morte, François Bonvin (1817-1887) e Ferdinand Roybet (1840-1920) sono autori di quadri di soggetto storico. Jean-Louis Hamon (1821-1874) è un pittore di cultura classicheggiante, allievo di Gérôme.

Thomas Couture (1815-1879), allievo di Gros, è anch'egli pittore di quadri di soggetto storico.

Antonin Proust, infine, di cui Manet farà alcuni ritratti, era corrispondente del «Temps» e dopo la caduta del Secondo Impero nel 1870 divenne segretario di Gambetta. A Proust si deve la creazione del Musée des Arts Décoratifs. Nel 1881 fu ministro delle Belle Arti nel ministero Gambetta.

Per notizie storiche, critiche e bibliografiche, uno dei testi fondamentali rimane tuttora il catalogo della mostra su Manet organizzata nel 1983 a Parigi (Galeries Nationales du Grand Palais) e a New York (The Metropolitan Museum of Art) e curata da F. Cachin e C. S. Moffett, in collaborazione con M. Melot: *Manet: 1832-1883*, Edition de la Réunion des Musées Nationaux-Ministère de la Culture, Paris 1983 e Harry N. Abrams-The Metropolitan Museum of Art, New York 1983.