

CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

LEGGERE I CAPOLAVORI DELL'ARTE

“Il Terrazzo di Édouard Manet”

interviene

Marco Bona Castellotti

Milano

03/03/1999

©**CMC**

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano.it

Centro Culturale di Milano

Leggere i capolavori dell'arte

“IL TERRAZZO” di Édouard Manet

3 marzo 1999

Relatore: Marco Bona Castellotti

Presento Manet questa sera, in modo molto succinto, lasciando l'unico commento possibile ai suoi quadri, perché è un pittore di totale godimento. E' probabilmente il pittore dell'Ottocento che io preferisco, per delle ragioni molto precise. Anzitutto era di estrazione alto borghese: non era affatto un dinamitardo, non era un rivoluzionario, non ha voluto opporsi a niente - tranne che attraverso la sua pittura, che infatti non fu di totale gradimento ai suoi tempi perché era contro corrente, entro certi limiti almeno; Manet non disdegna la tradizione né vi si oppone, anzi cerca di recuperare dalla tradizione antica tutto quello che può. Primogenito di un alto magistrato francese, nacque nel 1832 a Parigi; sua madre apparteneva ad un'antica ed insigne famiglia svedese. Non ebbe mai a che fare coi bassi livelli del popolo, cui guardava con un certo interesse ma senza lacrime; è un pittore assolutamente borghese e come tale ha vissuto, frequentando l'alta società e cercando il successo all'interno dei canali ufficiali, rappresentati anzitutto dai Salon, le grandi esposizioni biennali parigine. Compì diversi viaggi che lo portarono, nei primi anni '50, in Olanda, Austria, Germania e Italia allo studio dei maestri del passato. Un viaggio in particolare fu per lui chiarificatore di tutte le intuizioni avute in gioventù: in Spagna, nel 1865, quando era ormai affermato; fu un viaggio, più che di studio, di recupero di alcune suggestioni visive, di riferimenti a testi figurativi che aveva adoperato fin dall'inizio.

Non ebbe una vita facile in qualità di pittore, ma non se ne crucciò più di tanto perché comunque era appoggiato da una classe di intellettuali - vedi poeti come Mallarmé e Baudelaire, scrittori come Émile Zola - e poteva grazie a questo tipo di sostegno (che si manifestava verbalmente ma anche attraverso dichiarazioni ufficiali) farsi un gran baffo di quelli che non avevano capito niente della sua pittura. In che cosa consisteva la novità fondamentale di Manet? È una novità strana, legata molto alle forme ma principalmente al fatto che si opponeva alla pittura più in voga negli anni '50 e '60 dell'Ottocento, a una Parigi ancora improntata a forme accademiche e soprattutto a una grande retorica celebrativa, che è esattamente lo spettro al quale Manet si oppone.

Ora, prima di arrivare al quadro di cui desidero parlare un po' più diffusamente, vorrei mostrarvi alcune immagini in modo che voi fissiate l'attenzione - e mi auguro anche il piacere, il sentimento - in questo pittore. È un artista assolutamente gioioso; non è un pittore delle viscere e del sangue, ed è questo il motivo per cui lo ritengo il più grande pittore dell'Ottocento, a differenza di quello che avevamo visto la volta scorsa che invece rientra nei gusti di persone che non hanno la mia stessa sensibilità.

Egli non subisce grandi evoluzioni: non c'è in Manet un vero e proprio percorso, egli non fa altro che precisare quelle intuizioni e quel tipo di sensibilità che aveva maturato all'inizio. Così come parte più o meno arriva, fino agli anni '70 avanzati dell'Ottocento, quando comincia effettivamente un improvviso declino, al quale tuttavia egli non presta troppa attenzione: non si preoccupa di essere diventato, negli ultimi anni, un pittore piuttosto dozzinale. La produzione è molto ampia: credo si conoscano circa 350 dipinti sicuri, autografi; gli ultimi sono piuttosto scadenti, ma fino al 1872 è un crescendo ininterrotto di qualità. Manet si può dire rientri nella categoria del realismo, seppure in maniera molto particolare (avremo modo di vederlo specialmente quando ci fermeremo sul quadro intitolato “Il terrazzo”, opera piuttosto avanzata negli anni perché si situa fra il 1868 e il 1869).

Altra caratteristica - ma non c'è da stupirsi perché nell'Ottocento ormai i quadri erano molto spesso firmati e datati: delle opere di Manet si conosce con certezza quasi assoluta la cronologia.

Attraverso il commento molto succinto di alcune opere vorrei passare dei concetti che valgono anche per il resto - sono i fondamenti della poetica di Manet - e soprattutto precisare in cosa consista questo suo continuo, devoto riferirsi a una tradizione di pittura precedente a lui, che recupera con libertà ed entusiasmo.

§ “Il ragazzino col cane” (1860-62)

Collezione privata

E' un dipinto giovanile, ripreso molti anni dopo da Picasso agli inizi: c'è sempre una sorta di scambio, di trasposizione, di prestito fra questi maestri dell'Ottocento che lavorano a Parigi, ma guarda caso Picasso attraverso questo dipinto non fa altro che ritornare alle proprie origini, in Spagna, cui del resto un francese qual era Manet intese guardare fin dall'inizio: i testi figurativi che lo suggestionarono di più furono infatti quelli del grande realismo europeo del Settecento ma soprattutto del Seicento, in cui al primo posto pone Velázquez, “il pittore dei pittori”. Vi mostro ora il quadro dal quale Manet trae ispirazione per questo capolavoro, stupefacente sia per come è dipinto sia perché è una sorta di manifesto iniziale di quello che è il suo animo nei confronti della realtà, realtà tale da aver sempre in sé qualcosa di gioioso. Manet non è mai tragico; quando è di fronte ad un fatto tragico (soltanto in un caso che poi incontreremo) preferisce passare ad una gamma diversa, alla registrazione di un fatto di cronaca o di storia. Ecco il quadro al quale si riferisce, la “Vecchia che frigge le uova” di Velázquez, specialmente nella figura di questo ragazzino, che in qualche modo ha una parte fondamentale in un quadro considerato indebitamente di genere quanto al soggetto, e che porta invece un significato molto più profondo di quanto non sia quello immediatamente visibile. Rivediamo il volto, che era stato affibbiato da Velázquez al suo modello, ripreso a distanza di circa due secoli.

§ “Giovane donna sdraiata in costume spagnolo”

Sono tutti quadri anteriori al viaggio in Spagna: non fanno altro che testimoniare l'interesse di Manet per la cultura iberica, molto diffusa a Parigi in quegli anni - c'erano molti cantanti e ballerini spagnoli, che godevano di una certa fama nella società; la danza e il folklore spagnolo erano stati importati in Francia e facevano parte di un certo giro di interessi. Manet si forma anche secondo i canoni di una vera e propria attualità di diffusione della cultura spagnola, ma in primo luogo attraverso la diretta conoscenza dei dipinti, che poteva vedere allora nei musei e nelle grandi collezioni private parigine. Come ripeto il viaggio in Spagna non fu altro che ricerca di alcune conferme di una sua predilezione per questa pittura, in prima istanza di Velázquez e, vedremo, anche di Goya. Manet attinge alle fonti canoniche del realismo spagnolo, che avevano destato in lui un notevole interesse, esattamente come la pittura del Cinquecento italiano: questi e altri pittori non possono prescindere dalla lezione italiana, e guarda caso si rifanno quasi inevitabilmente a Tiziano. E' indubitabile il modello, cambiato - innanzitutto rivestito; la posa del braccio dietro la testa non è una ripresa casuale, ma uno di quei dettagli con un preciso riferimento, cioè la “Maja desnuda” (1800-03, conservata a Madrid al Prado) di Goya.

§ “Olympia” (1863)

Parigi, Musée d'Orsay

Stesso modello per questo sommo capolavoro di Manet, che suscitò un vero e proprio scandalo: non tanto perché la signora raffigurata non è vestita, ma perché le si assegnava una posa troppo nobile rispetto alle fattezze del volto, che sono invece quelle di una popolana. Manet non voleva essere provocatorio ma realista, e quindi immaginava che su un sofà con un'ancella di colore - quasi una macchia scura - che porta questo gran mazzo di fiori potesse stare anche una persona di umili condizioni, o comunque di umili sembianze.

§ “Lola de Valence” (1862)

Parigi, Musée d'Orsay

Ecco un quadro senza tempo. A differenza di quanto affermava prima una persona che stimo come pittore e come amico, Maurizio Bottoni, ritengo che i quadri debbano essere assolutamente segnalatori del proprio tempo; se ne sono al di là significa che sono capolavori che sfidano anche le

quinte del tempo. Nel caso specifico questa “Lola” (celebre ballerina spagnola molto famosa a Parigi in quei giorni) a mio parere non è un quadro che immediatamente collocheremmo nell’Ottocento, perché potrebbe appartenere anche ad un’altra epoca; ma visto con attenzione non può che essere un quadro degli anni in cui è stato dipinto, ossia degli anni ’60. È evidente che uno degli aspetti di Manet che dovevano riuscire meno graditi in quel momento era l’uso del colore, un uso particolarissimo che nessuno in Francia adottava, nemmeno gli impressionisti, che impiegano una gamma di colori per certi aspetti molto meno semplificata di questa, né tanto meno la pittura accademica, che si serviva invece di colori squillanti e costruiti attraverso forme molto precise. Qui il colore è messo a macchie, esattamente come la materia pittorica; non è il quadro che lo attesta meglio, ma certo è già molto sintomatico di uno stile che dal punto di vista dell’approfondimento formale è in continua precisazione se non proprio evoluzione. A proposito della “Lola”, un critico francese ebbe a dire: “quelle sono caricature dei colori, non colori reali”.

I critici erano tremendi con Manet, anche perché probabilmente sapevano di avere un osso duro davanti; la forza e la sicurezza di Manet consistevano nel fatto che le critiche non lo sfioravano neppure, benché fossero mosse anche pubblicamente su dei giornali e partissero anche da gente che aveva una certa fama, che era considerata qualificata.

§ “Un filosofo” (1865)

Chicago, Art Institute

Ecco un altro dipinto sintomatico delle derivazioni di Manet dalla cultura figurativa spagnola, come vedremo dal confronto con l’opera successiva. Costui è proprio un filosofo a tutti gli effetti, di quelli che non hanno una lira in tasca, che girano da un’osteria all’altra e sperano soltanto che qualcuno offra loro un bicchiere di vino. Non c’è però in Manet alcuna venatura populista, nel modo più assoluto. Guarda le persone né con distacco né con particolare amore, bensì con uno sguardo rivolto in primo luogo alla realtà: senza commenti, senza penetrare più di tanto nell’oggetto della sua osservazione; non c’è alcuno spirito critico ma direi neppure una particolare pietà. È un pittore realista, in questo senso: è la figura stessa che gli ispira anche il tipo di atteggiamento da avere nei confronti di essa.

§ “Menippo” (1638-43)

Madrid, Prado

Direi che qua il rapporto è palmare: è impressionante come questo quadro di Velázquez, intitolato “Menippo”, sempre un filosofo dunque, possa per certi aspetti, e soprattutto nella conduzione pittorica così libera, sembrare dipinto negli anni di Manet - Velázquez è un grande anticipatore. Questa così vibrata e mai sottaciuta ammirazione di Manet per la pittura spagnola più antica e del Seicento potrebbe apparire un limite; in realtà non è così, perché non è nient’altro che una reinterpretazione della storia, in base a quella che egli riteneva la regola fondamentale di un artista - ossia riportare tutto nel presente alla luce di una coscienza storica che fosse rivalutatrice anche del passato. Sul concetto di coscienza storica moderna, sulla rilettura della storia in chiave moderna ma con una coscienza capace di riallacciare anche la modernità al passato, Manet fonda tutta quanta la sua pittura, ed è anche su questo che si basa il suo realismo; un realismo molto particolare, come vedremo.

§ “Corrida” (1865-66)

Chicago, Art Institute

Anche nei soggetti Manet va ad attingere al repertorio della cultura spagnola. In questo caso il riferimento più preciso non è tanto alla serie delle incisioni di Goya, quanto ad un quadro che io mi domando come potesse aver visto - è ancora in collezione privata - un piccolo quadro di Goya appartenente ad una serie di otto dedicata al mondo della corrida.

E’ impressionante come in questo caso Manet sembri compiere un’esercitazione vera e propria: la pennellata, specialmente delle figure sullo sfondo, in punta di pennello, molto agitata ma tutta fatta di piccoli segni, è quasi ricavata di netto dal quadro di Goya. Che cosa li distingue? Una caratteristica molto precisa: anche nei quadri giovanili di Goya (come appunto “La Corrida”), precedenti al 1792 - quando in seguito ad una malattia che lo porta alla sordità si abbatte su di lui una crisi psicologica progressiva che culmina nelle “pitture nere” degli anni ’20 dell’Ottocento - i quali pure sembrano improntati ad una certa leggiadria, ad una certa leggerezza, che poi si traduce

anche in una leggerezza di pittura (di segno pittorico più che di materia, perché la materia è sempre piuttosto spessa in Goya), c'è un fondo di agitazione, c'è qualcosa di inquieto; anche nei primissimi dipinti degli anni '70 del Settecento, quei quadri che per il soggetto sembrano addirittura il manifesto della scanzonatezza, come "L'altalena", c'è sempre una punta di inquietudine, che va crescendo e si rivelerà in modo tragico nelle grandi decorazioni degli anni '20 dell'Ottocento della chinta del sordo oggi conservate al Prado, quei grandi *teleri* che erano stati immaginati come affreschi nella casa ove lui viveva. In Manet questa punta di inquietudine non c'è mai. Questo è un quadro pieno di animazione, ricercata anche nell'atteggiamento del pubblico, trattato con rapidità, con vivacità tale da trasformarlo, in una dissoluzione delle forme stesse: guardate queste teste, simili a piccole macchie. Quell'inquietudine, quel senso di insoddisfazione che in Goya è sempre presente qui non c'è affatto. La visione di Manet, come ripeto, non è mai tragica, non lo diventa mai.

§ "Il saluto del matador" (1866-67) New York, Metropolitan Museum of Art
Di ritorno alla celebrazione del mondo spagnolo trasferito nella Parigi degli anni '60 dell'Ottocento si colloca "Il saluto del matador". Si capisce che è un grande pittore, sia per come dipinge sia anche per come va alla ricerca di certi particolari fisiognomici. In Manet - è strano - l'elemento dell'ironia non esiste; appare qualcosa di molto meno forte per certi aspetti di un sentimento già smussato quale è l'ironia. Di questo matador vuole celebrare semplicemente il fatto che doveva essere molto soddisfatto di essere riuscito nel suo duello con il toro; non vuole andare alla ricerca di chissà che. Nel quadro che vedremo alla fine, sul quale ci concentreremo un po' di più, la ricerca fisiognomica e l'indagine psicologica dei personaggi raffigurati avrà dei risvolti più interessanti.

§ ??? "Il guitarrero"???

Questo è il "volto del cantante spagnolo" negli anni in cui a Parigi era molto celebrato un cantante di nome Juarte che certamente fu il personaggio che ispirò questa figura. E' evidente che negli anni in cui Manet dipinge questi quadri - poco dopo la metà dell'Ottocento - non dovette suscitare un plauso unanime: era impossibile, perché allora la pittura era improntata al grande effetto retorico, era pressoché totalmente falsa. Quello cui invece mirava Manet era una verità; e ripeto, proprio sulla base di una conoscenza che fosse anche coscienza storica, per cui tutto quanto doveva essere visto con gli occhi di una persona che visse nel presente, ma con tutta la curiosità e l'attenzione che quella coscienza poteva alimentare.

§ "Le déjeuner sur l'herbe" (1863) Parigi, Musée d'Orsay
Quando questo celeberrimo quadro venne esposto al Salon fu immediatamente rimosso perché suscitò uno scandalo tremendo. La ragione? non che in primo piano fosse raffigurata una signora nuda, bensì che nessuno ammetteva, sulla base di un moralismo sociale diffuso e ineccepibile, che una donna nuda potesse stare seduta in un prato a conversare con delle persone una delle quali in cravatta: fu questa specie di scontro, di disparità di costumi, questa mistura di personaggi tratti da condizioni sociali diverse a creare un vero e proprio scandalo, tale nel senso rabbioso del termine. Così il quadro venne rimosso e tranquillamente Manet se lo tenne; poi seguì la sua strada finché arrivò al museo dove ancora è conservato, dopo aver superato ostacoli posti da un moralismo conforme non alla decenza, ma al decoro sociale. Eppure per arrivare a questa strana composizione Manet si era ispirato ad un quadro risalente a secoli prima, all'"Amor sacro e Amor profano" eseguito da Tiziano giovane e Giorgione, una fonte dunque classica. Quest'elemento della classicità, ovviamente declinato secondo i termini ottocenteschi - momento nel quale il classicismo non ha una sua definizione teorica - si ritrova secondo me molto in Manet, nel tipo di suddivisione del dipinto: sono composizioni molto regolari, nelle quali il paesaggio (come in questo caso) non ha una funzione così importante, perché la struttura, la scansione degli spazi è costruita dalle figure. Del resto è alle figure che egli tende soprattutto, è alle figure che vuol dirigere la sua indagine; il paesaggio si ricava uno spazio come a sé stante poi scandito con precisione assoluta, quasi geometrica, dalle figure. Spazio e figure si integrano perfettamente dando luogo a una

composizione molto equilibrata, secondo piani molto precisi, con una regolarità di equilibrio e di forme che ritroviamo anche nel modo di stendere il colore.

§ “Piccolo suonatore di piffero” (1866)

Parigi, Musée d’Orsay

C’è, alla base di questo dipinto, una perfetta stilizzazione, creata innanzitutto dal fondo così neutro e assolutamente vuoto così da mettere in risalto la figura, non grazie alla plasticità del volume: è un’immagine in fondo molto appiattita, pare ritagliata, è quasi una silhouette più che una figura tridimensionale. Ciò a cui tende Manet è proprio il contrario della tridimensionalità: vuole quasi appiattare queste figure, proprio per creare una forma di realtà assoluta, una semplificazione che metta in risalto in fondo tutta quanta la verità di questa figura - senza però calcare primariamente quel tipo di plasticità che deriverebbe, secondo i canoni della pittura da sempre, innanzitutto dal gioco chiaroscurale, lo stesso che crea la plasticità tipica ad esempio della scultura. In Manet il chiaroscuro è inesistente: procede per avvicinamento di colori a macchie molto espanse che appiattiscono la figura, ma è un gioco voluto, in nome di un certo realismo ben particolare. A regola si potrebbe pensare che una figura sia tanto più realistica quanto più è intera, quanto più è tridimensionale; invece il realismo di Manet - ed è quello che io trovo sia uno degli aspetti più affascinanti della sua pittura - è un realismo sempre un po’ magico: sì, è “vera” questa figura, non c’è alcunché di sovrapposto al modello, un ragazzino della guardia imperiale che suona il piffero rappresentato in tutta la sua verità, esattamente come deve averlo visto in non so quale circostanza. Eppure tale realismo conduce lo sguardo e soprattutto la mente a una leggera, non totale idealizzazione, è in questo la sua grandezza: ripeto, in tutte le occasioni che posso, che il realismo è tanto più grande quanto più non è a fine a se stesso - diventerebbe un iperrealismo sciatto che non può che cadere nella volgarità. C’è poco da fare: la realtà è tanto più vera, per certi aspetti, quanto più contiene in sé qualche cosa di misterioso, che ci raggiunge proprio attraverso la semplificazione della forma. In questo per me è il più grande pittore dell'Ottocento, non esito a dirlo; certo è un pittore che va gustato dal vero, ma credo che già queste immagini, in fondo meno scadenti di quelle che ho normalmente, vi diano una misura. Io ebbi la fortuna 1984 di vedere la grande mostra antologica di Manet al Grand Palais di Parigi: sono rimasto folgorato, esattamente come lo fui qualche anno dopo alla mostra di Velázquez - guarda caso tra i due c’è veramente un legame molto stretto; è evidente che in Velázquez, essendo egli venuto prima, possiamo dire ci siano delle anticipazioni che ne attestano, ne celebrano la novità, ma Velázquez in fondo è un pittore più di suprema qualità pittorica - forse più di tutti - che di grandi idee. Anche Manet non è un pittore di grandi idee ma di una qualità pittorica straordinaria. E poi quello che veramente attrae è proprio questa sua verità, non fine a se stessa, che rimanda ad altro - ma senza condurre lo spettatore a chissà quale percorso mentale allusivo, alla ricerca di simboli, di allegorie; no, niente di tutto questo. Spesso Manet è stato letto in chiave allegorica; “Il terrazzo” è l’opera più colpita - devo usare questo termine forte - dalla critica iconologica, quella che va a cercare significati dappertutto. Il realismo di Manet non si chiude, questa è la sua grandezza: attraverso una visione assolutamente veridica della realtà rimane come aperto uno spiraglio verso qualcosa di inafferrabile.

§ “Donna con il pappagallo” (1866)

New York, The Metropolitan Museum of art

Guardate la meraviglia di questo quadro. Anche se non deriva da un modello figurativo preciso spagnolo è evidente che di nuovo lì va a pescare Manet. Questa figura si imposta esattamente come il “Piccolo suonatore di piffero”, nella sua essenzialità, nel suo appiattimento che dissolve qualunque volume e nel gioco di contrasti, di stacco del bianco di questa veste dallo sfondo, che la definisce in tutta quanta la sua verità realistica ma lascia di nuovo questa specie di immaginazione che va oltre - senza andare a cercare chissà quale sfera di significati sospesa nell’etere, ma semplicemente con una realtà oltre la realtà; è uno spazio che si apre.

§ “L’esecuzione dell’imperatore Massimiliano” (1868)

Mannheim, Kunsthalle

L’imperatore del Messico venne mandato a morte durante una rivolta, fatto che sconvolse il mondo e di fronte al quale anche Manet volle in qualche modo essere debitore di una celebrazione, non però secondo i termini cruenti del modello dal quale egli trae ispirazione, “Il 2 maggio” di Goya,

dipinto non molti anni prima, una cinquantina circa. Qui la tragedia è manifesta in tutte quante le sue forme: l'enorme macchia di sangue, il senso del terrore di questi poveracci che vengono fucilati... tutto questo in Manet si contrae, si racchiude in una forma molto meno esasperata.

§ “Ritratto di Emile Zola” (1868) Parigi, Musée d’Orsay
Stupendo ritratto, con raffigurato nello sfondo un bozzettino di “Olympia”. Guardate la grande opulenza di contorno, di arredi, che pure non è una vera e propria ricchezza nel senso totalmente borghese del termine, perché qua è evidente il disordine degli arredi di un intellettuale. Non c'è nemmeno mai quella specie di flessione populista che invece è uno degli ingredienti fondamentali del realismo: il solo fatto che un pittore riesca ad essere realista senza scendere nel dettaglio minuto e di una realtà povera io trovo sia encomiabile.

§ “Le déjeuner dans l'atelier” (1868) Monaco, Neue Pinakothek
Comincia un serie di quadri, oltreché famosissimi, da mozzare il fiato, dovrete vederli! In primo piano vedete il ritratto del figlio stesso di Manet. Guardate come veramente sono manifesti di un'epoca: come dicevo prima è fondamentale che un quadro sia tale, e questo uno non potrebbe collocarlo che negli anni '70 dell'Ottocento. Manifesto devo dire anche di un luogo: questo tipo di vivacità straordinaria, non scanzonata ma come epicentro di un grande contesto, di un contorno pieno di vitalità - anche se in fondo la scena è ritratta in un interno - non potrebbe che essere stata ritratta a Parigi. È Parigi ormai a condurre la cultura, in ogni senso; l'Italia è diventata definitivamente una provincia, certo non ha più in mano la palma come nei secoli addietro. Osservando questo quadro, mentre mettevo ordine fra le diapositive, mi è venuto in mente che il più grande pittore di questo secolo, l'americano Hopper, ha cavato moltissimo da Manet, innanzitutto il tipo di pennellata così piatta, e poi anche lo spirito, con la differenza che in Hopper c'è un velo di malinconia che in Manet non c'è mai; direi che più che altro è la celebrazione di una fierezza contenuta, controllata e quasi di una consapevolezza borghese, che in quegli anni poteva avere un certo significato, a differenza di oggi che è tutto sfasciato

§ “La ferrovia” (1872-73) Washington, National Gallery of art
Di nuovo un capolavoro senza pari di assoluta poesia che si commenta da sé... e poi un altro aspetto straordinario di Manet: è un grande illustratore, come deve essere a mio parere ogni grande pittore se vuole essere realista.

§ “Argenteuil” (1874) Tournai, Musée des Beaux-Arts
Questo io ritengo sia il più bel quadro dell'Ottocento. Non si sa chi sia questa signora, che anche nelle forme opulente esprime una grande calma; lui invece è noto, è il pittore Leenhoff, che viene ritratto anche nel quadro che vedremo subito dopo. E' un quadro che mi rapisce, anche soltanto per come è dipinto: c'è una specie di intreccio di righe, ascendenti, orizzontali, sulla maglietta di lui e l'abito di lei, che quasi vanno a confondersi, ed è tutto quanto improntato alla gioia, all'aria, alla luce. Venne criticato violentissimamente: ci fu chi scrisse che quella sullo sfondo - quel fondale stupendo che pur mantenendo le sue forme si perde un po' nella luce del cielo, guardate come son dipinti gli alberi, con delle macchie di colore - era la “marmellata del villaggio di Argenteuil”. Di nuovo non riuscì a sfondare presso tutto il pubblico, ma intendiamoci: questi che gli davano addosso erano piccoli personaggi, a differenza di Mallarmé e degli altri che lo appoggiavano a spada tratta.

§ “In barca” (1874) New York, Metropolitan Museum of Art
Ecco di nuovo il pittore Leenhoff in un quadro ove vi ingrandisco il particolare della testa perché possiate notare la ripresa testuale di Velázquez, anche nella tecnica pittorica, come vi ho mostrato in una lezione precedente; è ritratto a figura intera nell'atto di remare, ma guardate con quale libertà di segno, che gli deriva fundamentalmente dalla conoscenza diretta della materia pittorica di Velázquez.

§ “Il bar alle Folies-Bergère” (1881-82)

Londra, Courtauld Institute Galleries

Opera tarda e manifesto testimone di un'epoca e di un luogo, emblema di una certa cultura con tutta la serie di cui fa parte. Baudelaire dice di Manet “egli ricercava quell'aspetto epico che possiamo ritrovare anche dietro una cravatta”, che mi pare definizione acutissima: dicevo che in fondo questo è un realismo che non muore nella presa diretta della realtà, che non si riduce a registrazione di fatti ma che lascia in sé anche quella specie di spiraglio aperto verso qualcosa di più misterioso - proprio ciò che sta dietro la realtà dei fatti si può chiamare “epico”, benché il punto non sia il nome ma un mistero legato alla realtà stessa. L'avevano colto, questo valore, ma a qualcuno disturbava molto la mancanza di retorica, lo sfrondamento di qualunque retorica che abbiamo visto in tutti questi quadri, a partire sia dai soggetti sia anche dalla nobilitazione di essi - per cui la ballerina Lola diventa come una grande regina, e il ritratto della donna con il pappagallo è desunto quasi di peso dalla duchessa d'alba di Goya, che diventa una semplice signora elegante con un pappagallo a fianco ma niente di più. In questa nobilitazione del reale è secondo me il vero valore del realismo: quando la realtà, pur nella sua verità, mantiene come un valore che senza dissolverla la trascende.

§ “Il terrazzo” (1868-69)

Parigi, Musée d'Orsay

Eccoci ad uno strano quadro che a me piace moltissimo, io ritengo sia veramente uno dei quadri più belli dell'Ottocento. Venne dipinto nel 1868-69; non è neanche un quadro enorme, benché sembri molto più grande di quanto non sia (è un metro e settanta per uno e venticinque) e si trova oggi al Musée d'Orsay. E' uno dei quadri più complessi di Manet, il quale non voleva mai complicare, intendiamoci, ma in questo caso sì, anche perché doveva essergli molto caro questo dipinto, in quanto le tre figure - ce n'è una quarta sullo sfondo, puramente di contorno, nella sfumata evanescenza tipica delle composizioni di Velasquez - sono proprio riconoscibili, dovevano essergli molto care. Il dipinto fu eseguito tre anni dopo il viaggio in Spagna, e quindi ha negli occhi ancora tutta quanta la pittura spagnola; ma non trovo sia il quadro che stringe più decisamente il legame con la cultura spagnola, ha invece una sua autonomia a sé stante. La giovane donna che tiene l'ombrellino con quest'aria tenera, quasi impaurita si chiama Fanny; il gentiluomo è Antoine Guillaumaine, un pittore di paesaggi non molto celebre ma molto intrinseco di Manet; invece la donna in primo piano seduta con il ventaglio ripiegato e con uno sguardo molto diverso è la famosa pittrice Berthe Morisot, che poi finirà decisamente fra gli impressionisti - a differenza di Manet, che mantiene sempre una certa distanza, innanzitutto perché mira alla figura, e poi anche per la diversità della tecnica; è troppo realista per essere impressionista. Berthe Morisot era anzitutto una persona in carne ed ossa e quindi poteva a tutti gli effetti essere considerata in un quadro, oltre ad essere in rapporto molto stretto con Manet stesso. Queste tre figure sono messe l'una accanto all'altra in una sorta di palestra per l'indagine psicologica dei tipi, che si traduce poi in attenzione fisiognomica particolare. Sono intensamente diverse negli atteggiamenti e distanti fra di loro: Fanny con uno sguardo tenero, impaurito, quasi tremante; Guillaumaine molto soddisfatto, come una persona gioviale, contenta di vivere; la Morisot con una nota di profonda, di ardente malinconia nello sguardo, e quasi attraversata da qualcosa di molto simile a un tormento, mentre Fanny è unicamente timida, come una cerbiatta. E' molto strano che questi tre non solo non incrocino lo sguardo l'uno con l'altro, ma diano la vera e propria impressione di essere separati fra di loro e quasi assenti. Ora, questa circolante distrazione, questa sorta di mancanza di legami è stata interpretata, come dicevo prima, come la volontà da parte di Manet di nascondere chissà quali significati allegorici, per cui purtroppo anche su questo quadro - in altri casi poi è addirittura un flagello - piombarono ai suoi tempi ma anche più recentemente delle critiche non negative, ma fundamentalmente rivolte a scoprire quello che poteva significare. In effetti un po' la curiosità la accende, anche perché è piuttosto anomalo rispetto ai quadri che abbiamo visto prima, dove tutto quanto in fondo era palese, esplicito (tranne appunto quella leggera, misteriosa presenza legata però alla poetica di un grande maestro, per cui è evidente che qualcosa deve pur rimanere nel segreto); questo quadro è effettivamente più complesso degli altri. Di per sé il quadro è piuttosto strano, per quella sorta di stratagemma pittorico per cui le figure rimangono un po' appiattite in questo caso applicato in un modo addirittura impressionante: sembra quasi un unico primo piano, la scansione dei piani quasi non c'è. A creare invece un senso spaziale è proprio la balaustra di questo balcone, tirata con quel

verde stupendo che non era piaciuto affatto ai contemporanei per il suo stridore con gli altri colori. Manet vuole assolutamente raffigurare anche lo splendore della giornata, il *plein aire*, e vi arriva attraverso la luce - con l'uso di questi colori così schiariti - e anche attraverso elementi apparentemente di contorno, come questa pianta di ortensia un po' sciocca, molto semplificata, quasi naif: ma il fatto che sia posta lì dà proprio l'idea di qualcosa di assoluto, di invaso dalla luce del sole, come del resto i punti in cui le figure sono proprio inondate di luce, grazie anche al contrasto con lo sfondo buio che si apre dietro le persiane. E' molto probabile che il quadro fosse stato abbozzato all'aperto e poi finito in studio, perché le figure dimostrano una fissità tale che non può non far pensare che si fossero messe in posa per davvero; e poi perché lo studio della psicologia è molto fermo, per certi aspetti le pietrifica, diremo le rende quanto mai bloccate nella loro realtà: ed è lo scopo cui mirava. L'enigma di questi volti, di queste persone che non parlano fra di loro, di queste fisionomie così studiate anche nella loro differenziazione psicologica rimane aperto, non si chiuderà mai: Manet non ha detto cosa voleva fare di questa specie di grande istantanea - sembrano trovarsi di fronte ad una di quelle rudimentali macchine fotografiche, da cui a un certo punto usciva il fumo e si sentiva il botto; sono fermi lì, non si sa che cosa volesse dire caratterizzandoli in modo così preciso e nella loro apparente distanza. Secondo me è molto semplice: la soluzione sta proprio nel fatto che non c'è niente di enigmatico, ossia che in quel momento preciso quelle persone avevano atteggiamenti diversi ma momentanei nei confronti della vita - forse Fanny era innamorata e corrisposta, Berthe Morisot chissà, innamorata ma non corrisposta, e questo gentiluomo era molto contento perché doveva pregustare il buon pranzo che l'aspettava di lì a poco, cose di questo genere. E' proprio attraverso questa verità assoluta che si crea di nuovo quella strana sospensione, quella specie di bolla di mistero che è la grandezza di questo sommo maestro.