

VADEMECUM

MANET E LA SUA CERCHIA

Nato a Parigi nel 1832, Édouard Manet è il primogenito di una famiglia borghese. I genitori vorrebbero che diventasse avvocato o ufficiale di marina, così il giovane si imbarca su una nave scuola, ma fallisce per due volte l'esame di ammissione all'École navale. La famiglia accetta allora che il figlio tenti la carriera artistica e nel 1850 Manet entra nell'atelier di Thomas Couture. Vi resta per sei anni, durante i quali dà prova di grande indipendenza e fa diversi viaggi in Italia, Germania e Paesi Bassi per studiare e copiare gli antichi maestri.

Per tutta la carriera Manet dovrà combattere con la severità della giuria del Salon, che spesso rifiuta le sue opere, eppure non smetterà mai di perseguire un riconoscimento ufficiale, senza per questo rinnegare il proprio modo di dipingere. Negli anni sessanta dell'Ottocento egli incarna – come Gustave Courbet – la figura dell'artista indipendente. Intrattiene tuttavia stretti rapporti con numerosi dei suoi colleghi (Monet, Renoir, Bazille...), così come con uomini di lettere (Zacharie Astruc, Émile Zola). Proprio Zola, a partire dalla mostra personale organizzata al Pavillon de l'Alma nel 1867, divenne il principale sostenitore di Manet.

Negli anni settanta Manet viene riconosciuto capofila degli impressionisti, gruppo con il quale rifiuta tuttavia di esporre perché preferisce "conquistare il Salon". L'atteggiamento di Manet non guasta la sua amicizia con i vari esponenti del movimento, tra i quali Edgar Degas e Berthe Morisot, che sposa il fratello di Édouard nel 1874. Il poeta Stéphane Mallarmé, degno erede di Charles Baudelaire, manifesta una grande ammirazione per Manet, considerandolo l'iniziatore di una pittura autenticamente moderna sia per la tecnica innovativa sia per l'approccio intellettuale.

I legami di Manet nel mondo dell'arte riflettono la sua indole indipendente: tra i suoi amici figurano sia artisti *bohémien*, come l'incisore Marcellin Desboutin, sia pittori dalla carriera più mondana, come Carolus-Duran.

PARIGI CITTÀ MODERNA

Tra il 1852 e il 1870 Parigi si trasforma sotto le direttive impartite dall'imperatore Napoleone III e dal geniale prefetto della Senna, il barone Haussmann. La metropoli con i suoi venti arrondissement ha bisogno di edifici nuovi: scuole, municipi, chiese. Alcuni quartieri della città sono oggetto di interventi di ristrutturazione radicale: è il caso dell'Île de la Cité, dove sorge la cattedrale di Notre-Dame rimasta assediata dalle case proprio come il Louvre. Haussmann libera completamente la cattedrale dalle case che le stavano addossate e crea sull'Île un grande centro amministrativo, di cui fanno parte la prefettura di Parigi, il palazzo di giustizia e l'ospedale Hôtel-Dieu. In un dipinto del 1864, l'artista olandese Jongkind, che Manet considera il più grande paesaggista, ritrae il nuovo panorama parigino.

Manet, tuttavia, si aggira per una metropoli diversa, dove alcuni quartieri non risultano minimamente toccati dai lavori, come la collinetta di Montmartre, di cui Stanislas Lépine ci restituisce l'atmosfera quasi campagnola, oppure in pieno centro laddove Gauguin si è ispirato per il dipinto *La Senna al ponte Léna. Tempo nevoso*, realizzato nel 1875, nel quale ritrae una Parigi ghiacciata sotto i rigori del freddo invernale. Proprio in quell'anno Gauguin, fino ad allora artista dilettante, decide che "avrebbe fatto il pittore per sempre".

Haussmann sceglie di relegare le industrie nei sobborghi parigini e nel 1883 Paul Signac, prima dell'incontro decisivo con Seurat, dipinge la *Strada di Gennevilliers*, località che negli anni settanta dell'Ottocento aveva ispirato gli impressionisti e che ora si va trasformando con l'avanzare delle fabbriche di cui in lontananza si intravedono le ciminiere.

L'architettura del ferro conosce un autentico exploit. Henri Labrouste è il primo a impiegare, nel progetto per la biblioteca Sainte-Geneviève, una struttura in ferro che va

dalle fondamenta al tetto dell'edificio, mentre il grandioso Palazzo dell'Industria (qui presentato), costruito per l'Esposizione universale del 1855, batte tutti i record di altezza: 48 metri contro i 22 del Crystal Palace di Londra del 1851. Viollet-le-Duc, dal canto suo, propone la realizzazione di fabbricati con travi di ferro a vista e rivestimenti colorati in maiolica o terracotta dipinta. Quest'ultima tendenza prende rapidamente piede fino al suo definitivo trionfo nelle esposizioni universali a partire dal 1878, come attesta la stazione del Champ-de-Mars.

SULLE RIVE

Attratti dallo studio della luce e dei suoi mutamenti, i pittori sono istintivamente affascinati dall'acqua dei fiumi e del mare. Whistler, per primo, apre la strada al rinnovamento indicando, a partire dai titoli delle sue opere e dalle loro composizioni, che il soggetto deve essere sottomesso agli "accordi", alle "variazioni" di colore immaginate dall'autore. In Francia, gli artisti si incontrano nei dintorni di Le Havre e a Honfleur, in Normandia. Eugène Boudin possiede proprio a Honfleur una cartoleria in cui espone le opere dei pittori di passaggio. Nel 1858 conosce il giovane Claude Monet, che accompagna a dipingere dal vero.

Manet resta fedele alle coste del Nord della Francia; nel 1869, stabilitosi con la famiglia in un albergo con vista sul porto di Boulogne-sur-Mer, dipinge dalla finestra una serie di marine. La luna avvolta nella foschia che domina il ritorno dalla pesca in piena notte dà alla scena un aspetto drammatico e misterioso, che ritornano anche nei disegni.

Gli anni tra il 1872 e il 1878 vedono il fiorire dell'impressionismo. Monet viene raggiunto ad Argenteuil da Renoir, Sisley e Caillebotte, ciascuno alla ricerca del proprio stile. La Senna, le barche a vela e gli infiniti riflessi dell'acqua, trattati in modi molto diversi, sono i soggetti prediletti da Monet in questo periodo.

Dopo il 1870 Manet si avvicina a Monet e Renoir, dedicandosi insieme a loro alla pittura *en plein air* ad Argenteuil; la sua tavolozza si arricchisce da allora di una nuova luminosità.

Nella *Fuga di Rochefort* è di nuovo il mare a sedurre Manet, che ormai non può più recarsi ad ammirarlo dal vero. In questo dipinto di storia contemporanea l'intero spazio è occupato dalla "distesa marina" – di un verde brillante sotto l'"oscuro chiarore" della luna – dipinta con una pennellata veemente che lascia indovinare il pericolo e la solitudine vissuti dal giornalista cui è dedicata la tela.

"NATURA INANIMATA"

Manet dipinge nature morte con fiori in due fasi della sua vita: tra il 1864 e il 1865 e nei suoi ultimi anni, quando, affaticandosi presto, non è più in grado di portare a termine grandi composizioni. La peonia, a volte sommariamente abbozzata, è il suo fiore prediletto: una pianta di lusso, giunta da poco in Europa e apprezzata da una clientela agiata, che il pittore coltiva nel giardino di Gennevilliers. Dai suoi fiori promanano a un tempo malinconia – evidente allusione alla caducità e alla morte – ma anche leggerezza e voluttà. La critica, sempre piuttosto severa con Manet, riconosce il suo virtuosismo in questo ambito, anche a proposito dei suoi dipinti più scandalosi. Negli ultimi anni, ormai assai malato, il pittore realizza piccole composizioni di fiori in un bicchiere e spesso si limita a rappresentare un singolo soggetto, come nell'*Asparago*. A volte invia agli amici piccole tele, mentre delicati acquerelli impreziosiscono spesso le sue lettere.

Fantin-Latour inizia a dipingere le nature morte tanto ammirate da Zacharie Astruc negli anni sessanta dell'Ottocento, dopo un soggiorno in Inghilterra che gli dà modo di farsi apprezzare dalla clientela britannica. Astruc dedica a Fantin-Latour un lungo articolo di elogio in occasione del Salon del 1863. Sebbene il pittore non abbia inviato alcuna natura morta, il critico scrive: "I suoi fiori sono altrettante meraviglie di gusto, arte, impiego del colore. Sono interessanti quanto seducenti, si potrebbe addirittura sostenere che siano

commoventi. Sono sorprendenti sequenze ritmiche di toni, freschezze, abbandoni e vivacità. La loro bellezza conquista. Quei delicati mazzi di fiori rappresentano la natura con tutte le sue morbidezze, i suoi languori, il suo passeggero splendore [...] Fantin è il poeta dei fiori in pittura; le espressioni di dolcezza costituiscono la natura stessa della sua arte". Bisognerà però attendere gli anni settanta dell'Ottocento perché il mercante Durand-Ruel acquisti le prime tele del pittore, che tuttavia già riscuotevano un certo successo in Inghilterra.

"L'HEURE ESPAGNOLE" *

L'opera di Manet è alimentata da frequenti riferimenti alla pittura antica. Influenzato dai maestri italiani, in particolare Tiziano, nutre anche un grande amore per la pittura spagnola. Sebbene scopra solo nel 1865 la Penisola iberica, si ritiene che abbia visitato negli anni giovanili la "galleria spagnola" di Luigi Filippo, ospitata al Louvre dal 1838 al 1848, che comprendeva circa quattrocento dipinti in seguito dispersi a Londra. Altri artisti della sua generazione, come Théodule Ribot, soprannominato "il nuovo Ribera", sono affascinati dal realismo dei pittori spagnoli, dal loro magistrale impiego del chiaroscuro e dalla dignità riconosciuta ai miserabili.

Numerose opere agli inizi della carriera di Manet, molte delle quali accettate al Salon, si ispirano alla Spagna e al suo folklore. Tra queste, il ritratto della ballerina Lola de Valence, protagonista del balletto spagnolo che venne presentato a Parigi nel 1862.

Nel 1865, a seguito delle critiche e dello scandalo provocati dalla presentazione di *Olympia* al Salon, Manet compie, su raccomandazione dell'amico Zacharie Astruc, un viaggio in Spagna. Stupito da ciò che scopre, scrive da Madrid a Fantin-Latour: "Velázquez [...] da solo vale il viaggio; i maestri di tutte le scuole che lo circondano al museo di Madrid e sono molto ben rappresentati sembrano tutti degli impostori. È il pittore dei pittori: non mi ha sorpreso, mi ha estasiato".

Tornato in patria, Manet si riallaccia al pittoresco immaginario dell'arte spagnola con dipinti quali *Angelina* o il *Combattimento di tori*. L'influenza di Goya si percepisce anche nel *Balcone* (presentato in mostra in una sezione successiva). Oltre che nella scelta dei soggetti, il pittore ribadisce la propria inclinazione spagnolescante accogliendo la lezione di virtuosismo tecnico offerta da Velázquez. Agli sfondi neutri e all'aria che circonda le figure ritratte dal maestro sivigliano rimanda anche *Il pifferaio*, destinato al Salon del 1866 che, ancora una volta, lo rifiuterà.

*Maurice Ravel

IL VOLTO NASCOSTO DI PARIGI

Il convulso e radioso progresso cittadino riposa su un'illusione perversa, perché è sulle fatiche e le lacrime dei poveri che si fonda la prosperità della capitale e si crea l'aspra disarmonia sociale, focolaio di violenze, che si può cogliere nei dipinti di Stevens, Béraud e Boldini, e nei disegni di Constantin Guys, che lasciano scorgere le difficoltà della vita, l'indigenza, la prostituzione, la miseria morale che si nascondono sotto la maschera della festa.

I caffè sono allora luoghi di incontro e di accese discussioni tra artisti: Manet frequenta il Café Tortoni in Boulevard des Italiens, il Café Guerbois in Avenue de Clichy, La Nouvelle Athènes di Place Pigalle, o ancora la Brasserie Reichshoffen sul Boulevard de Clichy. Ed è proprio in un caffè-concerto, un locale molto alla moda, che Degas e Manet scoprono i soggetti più interessanti, cui lavoreranno con spirito assai differente: graffiante in un caso, vivace e minuzioso nell'altro.

Caffè e brasserie sono tra i pochi luoghi in cui si mescolano ancora i diversi gruppi sociali, e Manet mostra uno spiccato interesse per l'umanità: per il popolino come per l'alta borghesia. Raffigura quindi fianco a fianco il borghese e l'operaio, ciascuno isolato nel

proprio mondo, mentre gustano un boccale di birra in un'atmosfera venata di malinconia. Il Secondo Impero aveva conosciuto momenti bui, inondazioni catastrofiche, epidemie e scioperi, ma lo sviluppo economico sembrava illimitato e aveva dato a tutti modo di sperare. Nel 1870 la disfatta di Sedan, fulminea quanto inaspettata, impressiona profondamente la popolazione parigina. E alla sconfitta contro la Prussia si viene a sommare la tragica vicenda della Comune: il 18 marzo 1871, sulla collina di Montmartre, scoppia una sommossa. Adolphe Thiers, capo del governo provvisorio della Repubblica, fugge a Versailles e dà inizio all'assedio della capitale che determinerà l'avvento della Comune rivoluzionaria. Il 24 maggio 1871, demoralizzati dall'avanzata dell'esercito all'interno della capitale, i federati decidono di incendiare gli edifici pubblici, emblemi del potere. La repressione sarà sanguinosa.

L'OPÉRA

Nel 1861, quando vince il concorso per l'Opéra, Charles Garnier è ancora un giovane architetto sconosciuto. L'artefice del nuovo teatro fa appello ai più grandi artisti dell'epoca e, nell'intento di creare un'opera d'arte totale, definisce l'intero programma iconografico affidandone la realizzazione a pittori e scultori. Paul Baudry, pittore del foyer dell'Opéra e amico di Garnier, crea un magistrale ritratto dell'architetto che immortala il temperamento febbrile e inquieto di questo elegante erede dei grandi del Rinascimento e del Barocco.

L'elemento più grandioso del palazzo, oltre al foyer, è la sontuosa scalinata, di cui il dipinto di Victor Navlet restituisce l'ampiezza.

L'Opéra di Garnier diventa un punto di riferimento: un buon numero di teatri in Francia e all'estero, addirittura in Brasile, ne riprendono le forme e la disposizione.

Concerti, serate da ballo e balletti sono i temi che affascinano maggiormente Manet e i suoi contemporanei. Il ballo dell'Opéra, insieme al corteo del bue grasso che percorre i boulevard, costituisce l'evento principale del carnevale parigino dell'epoca.

Il vecchio teatro d'opera di Rue Le Peletier brucia nel 1873, subito dopo la prova di danza immortalata da Degas. Attratto dalla modernità baudelairiana e dai soggetti inediti, Degas si trasforma in un meticoloso osservatore della propria epoca. I suoi temi preferiti – i musicisti e la danza – affiorano alla fine degli anni sessanta dell'Ottocento. Il pittore stringe amicizia con gli orchestrali, e nel corso di un quarto di secolo esplora tutti gli spazi del teatro e si assicura soprattutto l'accesso – tramite la "porta di comunicazione" che separa la sala dal palco e conduce dietro le quinte – al foyer della danza che visita persino durante le rappresentazioni.

PARIGI IN FESTA

Boulevard, grandi magazzini, vetrine, luminarie, stazioni, giardini pubblici, piccoli e grandi mercati coperti, caffè, teatri dell'opera e di prosa, circhi, ippodromi, per non parlare dei balli e delle serate mondane, e naturalmente del demi-monde di mantenute e prostitute: la nuova Parigi è un pullulare di luoghi di piacere e di evasione che diventano osservatori privilegiati della vita di una città in trasformazione.

I teatri, in particolare, offrono uno spaccato eccellente della mondanità parigina, che conosce il suo momento di massimo fulgore durante il Secondo Impero. La creazione dei boulevard implica la distruzione di numerosi teatri, che vengono ricostruiti nel centro della città, come i due teatri di Place du Châtelet, o il Théâtre de la Gaîté di Alphonse Cusin, o ancora quello del Vaudeville realizzato da Auguste Magne lungo i nuovi boulevard.

I palchi, affittati annualmente, sono luoghi in cui la buona società fa mostra di sé, si scruta vicendevolmente, tratta i propri affari. Il bon ton prescrive di arrivare in ritardo, parlare a voce alta, osservare con il binocolo le belle ragazze sedute in prima fila avvolte negli scialli, con i bouquet poggiati sul bordo del palco, come vediamo nei dipinti di Renoir (esposto in

mostra in una sezione precedente), ed Eva Gonzalès.

Il mondo dello spettacolo si rinnova profondamente con la comparsa dell'operetta, di cui Jacques Offenbach è il maestro indiscusso, e lo sviluppo del caffè-concerto, degli spettacoli circensi e delle marionette. In risposta all'interesse crescente per le esibizioni del circo e degli acrobati, che anche Degas, Renoir e Manet mostrano di apprezzare in dipinti e disegni, l'architetto Hittorff realizza il Circo d'inverno ricorrendo a un raffinato uso della policromia. Al caffè-concerto le regole sociali diventano meno rigide, qui si incontra tutto l'universo maschile: banchieri, grandi e piccoli borghesi, artisti, scrittori. Nel 1897 a Parigi vengono censiti trecentoventisei caffè-concerto. Intanto, sul finire del secolo, un concorrente si profila fatalmente all'orizzonte: il cinema.

L'UNIVERSO FEMMINILE. IN BIANCO...

A partire dagli anni sessanta dell'Ottocento la passione per le figure femminili vestite di bianco testimonia l'attenzione rivolta alla moda da una generazione di pittori in cerca di nuovi soggetti.

Presentata al Salon des Refusés nel 1863, *Fanciulla in bianco (Sinfonia in bianco n. 1)* di James McNeill Whistler (1829, Washington, National Gallery of Art) provoca quasi altrettanta impressione del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Si tratta del ritratto a grandezza naturale di una giovane donna, vestita completamente di bianco, che tiene in mano un giglio davanti alla candida tenda di una finestra. Priva di un soggetto chiaramente identificabile, quest'opera misteriosa ha grande risonanza presso la comunità artistica. Dal punto di vista pittorico, le sottili sfumature che compongono il *ton sur ton* dei bianchi costituiscono una vera e propria sfida, raccolta, tra gli altri, da James Tissot con *Le due sorelle* e da Manet con *La lettura* e *Il balcone*. In quest'ultimo dipinto, esposto al Salon del 1869, compare per la prima volta Berthe Morisot, il cui sguardo da "femme fatale" contrasta con il luminoso candore dell'abbigliamento.

L'abito bianco, in mussolina o cotone, è allora molto in voga e considerato particolarmente adatto alle passeggiate estive. Le donne alla moda amano indossare questo colore per il suo effetto sull'incarnato, ma il bianco ha anche una forte connotazione sociale e di genere perché simboleggia la purezza e rimanda a uno stile di vita distinto e svincolato dall'attività fisica. In effetti la lussuosa semplicità e la delicatezza del bianco impongono alle donne che lo indossano di muoversi con cautela, evitando sforzi fisici per preservare il candore immacolato della propria mise.

Manet, come l'amico Alfred Stevens, ha spesso dipinto le sue "donne in bianco" in un contesto domestico. Esse appaiono in vestaglia o semplicemente sprovviste degli accessori che è indispensabile indossare per uscire, come ad esempio guanti e crinolina. Gli abiti da camera rafforzano il carattere intimo della scena e accentuano lo stato trasognato o introspettivo in cui le figure femminili sembrano immerse.

... E NERO. LA PASSANTE E IL SUO MISTERO

Emblema supremo dell'eleganza delle parigine ed espediente per valorizzare la carnagione chiara delle giovani donne, l'abito in seta nera è presente nel guardaroba di ogni distinta borghese dalla fine degli anni sessanta dell'Ottocento. Si tratta della versione femminile del completo nero la cui "bellezza poetica" viene celebrata da Charles Baudelaire nella raccolta dedicata al Salon del 1846. Il poeta, intimo di Manet, sceglie tuttavia Constantin Guys per incarnare *Il pittore della vita moderna* (1863).

Acquerellista prolifico e cronista dei bassifondi, Guys raffigura a più riprese donne vestite di nero, cogliendone la bellezza fugace nello spazio urbano, nelle ore a cavallo tra il giorno e la notte. Il tema dell'apparizione e della passante dall'identità misteriosa è molto caro a Baudelaire, che gli dedica numerose poesie, quali *Il desiderio di dipingere* (in *Lo spleen di Parigi*) e *A una passante* (nei *Fiori del male*).

Lavorare con il nero comporta per i pittori la necessità di coniugare virtuosismo nella pennellata e maestria nella scelta delle tonalità scure della tavolozza. Il nero consente di esaltare il mistero femminile, come fa Renoir quando rappresenta donne dalla bellezza ineffabile che una veletta rende ancora più inaccessibili.

È per lo più il “nero intenso” il colore scelto da Manet per magnificare la bellezza “spagnola” di Berthe Morisot, il cui sguardo è al tempo stesso profondo ed enigmatico. Il ritratto di *Berthe Morisot con un mazzo di violette* viene così descritto da Paul Valéry, nipote acquisito della modella: “Mi ha catturato soprattutto il Nero, il nero assoluto, il nero di una veletta da lutto [...] quel nero che appartiene solo a Manet”.

A metà degli anni settanta dell'Ottocento, dopo la sconfitta francese contro la Prussia e la tragica fine della Comune di Parigi, un gran numero di donne veste a lutto: gli abiti neri – a proposito dei quali Baudelaire scriveva nel 1846: “tutti noi celebriamo qualche funerale” – assumono una tonalità più grave e funerea.