

L'enigma Manet

Guy Cogeval, Isolde Pludermacher

La mostra "Manet e la Parigi moderna" al Palazzo Reale di Milano intende porre l'accento sull'alchimia creatasi tra una città in piena metamorfosi – la Parigi di Napoleone III e del barone Haussmann – e l'artista parigino per eccellenza. La proposta è interamente modulata e articolata intorno alle collezioni del Musée d'Orsay. Le varie sezioni costituiscono altrettante sfaccettature di un caleidoscopio in cui la città-spettacolo convive con la città sotterranea: le donne, simili ad apparizioni, vi si manifestano ora misteriose, ora sfolgoranti. Impregnato di quell'atmosfera in costante fermento, Manet la restituisce con una foga interiore temperata da un ineccepibile senso dell'equilibrio.

Cresciuto nell'ambiente dell'alta borghesia parigina, Manet è un pittore per il quale la città diventa uno specchio. Raffinato e brillante, si trova a proprio agio sia all'Opéra che nei popolari caffè-concerto o tra le cortigiane. L'attenzione che riserva al proprio abbigliamento e il suo interesse per la moda femminile lo rendono degno dell'amicizia di poeti e dandy, Charles Baudelaire e poi Stéphane Mallarmé, tutti ammiratori di Edgar Allan Poe, principe americano del dandismo. Il ritratto di Manet – dipinto da Fantin-Latour – sconcerca i visitatori del Salon del 1867, che scoprono il suo aspetto nello stesso momento in cui il pittore apre con grande aplomb la sua mostra personale presso il Pavillon de l'Alma. Invece del classico *bohémien* scontroso e trasandato – figura cui all'epoca veniva inevitabilmente associata la pittura più audace e innovativa – dinanzi allo sguardo sorpreso dei suoi detrattori appare un uomo di squisita eleganza.

Come Goya e Delacroix, artisti "faro" celebrati da Baudelaire, Manet esercita un'enorme influenza. La sua indipendenza e radicalità affascinano i contemporanei e le successive generazioni di artisti, come testimoniano i numerosi omaggi resi a questo maestro dell'invenzione.

Su tutti spicca la serie di dipinti realizzati da Paul Cézanne, veri e propri *détournements* di due celeberrime tele di Manet, *Olympia* (1863-1865) e *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Alcuni decenni prima di Picasso, nella *Pastorale* o *Idillio* (1870), Cézanne aveva sovvertito il dispositivo scenico del *Déjeuner* usando con grande maestria l'arte dell'ellissi per trasformare la tela scandalosa presentata nel 1863 al Salon des Refusés in una sorta di vignetta da fumetto. E in *Una moderna Olympia* (1873-1874) aveva messo in scena il cliente-voyeur – assente nell'opera di Manet – dando un'enfasi quasi comica al faccia a faccia tra i protagonisti del dipinto.

Le citazioni di Manet, tanto numerose, costituiscono altrettante *mise en abyme* pittoriche. Va ricordato che lo stesso Manet non era affatto estraneo a questo processo di reinterpretazione: per essere un artista "moderno", era davvero un eccellente conoscitore della pittura antica in generale e di quella italiana in particolare. Proprio questo aspetto intendeva sottolineare la mostra "Manet. Ritorno a Venezia" organizzata dal Musée d'Orsay nelle sale del Palazzo Ducale nel 2013. In quell'occasione, e in via eccezionale, *Olympia* era stata collocata accanto alla *Venere di Urbino* di Tiziano (1538), il modello dichiarato della tela di Manet che, nel 1857, aveva copiato la celebre opera conservata agli Uffizi. Tuttavia, malgrado le analogie che quel confronto ha reso evidenti, nessuno dei contemporanei di Manet aveva saputo o voluto rimarcare il collegamento tra la prostituta parigina dallo sguardo indifferente e disinibito e l'ammaliante cortigiana veneziana che incarnava la bellezza ideale.

Nell'esposizione attuale un posto di riguardo è riservato al rapporto singolare ed esplicito di Manet con la pittura spagnola del Secolo d'Oro e con l'universo di Goya. I legami tra Manet e la Spagna derivano innanzitutto da un immaginario pittoresco, di pura fantasia, giacché il Louvre frequentato dal pittore era assai povero di dipinti spagnoli. Solo dopo il cocente insuccesso della presentazione di *Olympia* al Salon del 1865 l'artista decide di lasciare Parigi per andare a cercare Velázquez, nel quale scopre "il pittore dei pittori", al museo del Prado. La Spagna appariva allora come una terra di rigenerazione dove trovare scampo dall'onnipotente Accademia che sclerotizzava l'arte parigina.

proprio nelle tele d'ispirazione spagnola che Manet compie le scelte cromatiche più radicali. Le persiane e

la ringhiera verde acido del *Balcone* parigino (1868-1869), trasfigurato dal riferimento a Goya, inducono un critico ad asserire che il pittore “si abbassa fino a fare concorrenza agli imbianchini”. Da quello strano colore deriva probabilmente anche la riflessione di Berthe Morisot, che allora posava per la prima volta per Manet: “I suoi dipinti producono come sempre l'impressione di un frutto selvatico e ancora acerbo.”

Come il *Balcone*, neppure *Lola di Valencia* (1862) è stata dipinta in Spagna. La compagnia dei balletti spagnoli, di cui Lola era l'étoile, trionfava allora a Parigi. Il suo costume di scena lasciava a Manet uno spazio per la “pittura pura” così vasto da far dire a Zola: “l'autore procede ormai solo per macchie”. I “vivi contrasti tonali” descritti dallo stesso Zola si sono nel tempo attenuati a causa dell'ossidazione dei pigmenti. La mancanza di brillantezza è apparsa evidente quando l'opera è stata presentata alla mostra “Manet, inventeur du moderne”, allestita al Musée d'Orsay nel 2011. A confronto con i dipinti provenienti dai musei americani o da Budapest, *Lola di Valencia* sembrava opaca, offuscata da una sostanza color tabacco. La fortuna critica dell'artista, le cui tele e modelle venivano spesso definite “sporche”, ha contribuito a tramandare un'idea falsa sulla gamma cromatica delle sue opere. Per *Lola di Valencia* si imponeva il restauro, condotto nel 2013, che ha permesso di rivelare tutta la luminosità del dipinto, restituito alla sua originale freschezza, il cui spazio si apre adesso, di nuovo, su uno sfondo reale. Questo indispensabile intervento ha aiutato a valutare nella giusta misura la radicalità delle scelte dell'artista.

Tuttavia, la portata della rivoluzione estetica promossa da Manet non si può ridurre unicamente a una serie di azzardi pittorici. È doveroso sottolineare che questo maestro, a differenza degli impressionisti, fu un grande pittore di storia, possente sia nell'ambito dell'allegoria sia nel confronto diretto con gli eventi del suo tempo. Così, non si può che rimanere sbigottiti dalla dimensione universale e incredibilmente tragica di una tela come *L'uomo morto* (o *Il torero morto*, 1864 circa), frammento ritagliato da una composizione raffigurante una corrida da cui Manet ha espunto il contenuto aneddotico. Allo stesso modo, le varie versioni dell'*Esecuzione dell'imperatore Massimiliano* (1867), culminanti nel quadro conservato presso la Kunsthalle di Mannheim (1868), innalzano un soggetto scottante e squisitamente politico al rango di dipinto religioso: sulla tela, lo stoicismo dell'imperatore martire fa da toccante contrappunto all'implacabile automatismo dei suoi carnefici. In questo dipinto, ancora una volta, Manet si è nutrito del Goya del *3 maggio 1808* (1814) ammirato al Prado. L'enigma Manet deriva da questa coesistenza nella sua pittura di un approccio intellettuale – che gli ha probabilmente garantito il sostegno dei maggiori poeti e scrittori contemporanei, figure tanto diverse tra loro quanto Baudelaire, Zola e Mallarmé – e della capacità di far scaturire dalla tela un significato immediato.

Di qui il paradosso: nonostante si possa serenamente affermare che Manet è forse “il meno simbolista” degli artisti, la sua opera continua a essere interpretata – se non addirittura sovrainterpretata – senza sosta. La sua “modernità” è percepita con altrettanta chiarezza sia dai sostenitori di un approccio formalista – Zola per primo – sia dagli esegeti che hanno voluto sottolineare la portata sociale dei suoi dipinti (come ha tentato di recente Bourdieu).

Quel che si può affermare con certezza è che Manet intrattiene con la pittura un inalterabile rapporto di tipo carnale. Zola ha scritto a questo proposito che l'artista “apparteneva interamente all'Infame”, alla “grande Impura, la Cortigiana”, che gli aveva ispirato un amore smisurato fin dagli anni della gioventù. Il malizioso ex libris di Bracquemond, *Manet et manebit*, mostra l'artista sotto forma di erma romana con la tavolozza e il pennello al posto dei genitali. *Manet et manebit*, a buon intenditor... Di fatto Manet rimane, insondabile e irriducibile.