

Manet, la pittura al femminile

Isolde Pludermacher*

a Oreste

In questa casa – di cui non faccio il nome – dove ogni inverno si ritrova tutta la Parigi letteraria, artistica e persino politica [...] la maggior parte degli invitati è gente così illustre e affascinante che arriva sempre un momento della serata in cui il grazioso salotto giapponese adibito a fumoir è letteralmente invaso dalle signore. Ecco allora che ha luogo un cambio della guardia non proprio galante: di fronte all'avanzata delle gonne lunghe, gli uomini battono in ritirata nel salotto vicino. Tutti, tranne uno: Édouard Manet.

La ragione è che Édouard Manet è uno dei cinque o sei uomini della società parigina che ancora sanno intrattenere una donna. [...]

Senza perderlo d'occhio un istante mentre si muove nel suo elemento, nella luminosità soffusa di una serata mondana, al centro di un circolo di donne graziose, abbozziamo con tratto leggero la figura in abito scuro di questo perfetto uomo di mondo. Circondato da tanta eleganza, il suo sguardo vivo e intenso si accende di una fiamma giovanile. La bocca, dall'espressione mobile e un po' beffarda, tradisce un atteggiamento felice mentre ascolta le confidenze delle parigine. Le due lunghe punte affilate della barba castano chiaro fendono l'atmosfera ingessata come fossero due remi. E le narici appena irregolari del naso si dilatano: sorride! è felice!¹

Figlio dell'alta borghesia, Manet è un uomo di mondo, raffinato e brillante. Tutti i biografi sottolineano il suo piacere evidente per la compagnia muliebre e lo presentano come un seduttore, sempre interessato alle espressioni più ricercate della moda femminile.

Inventore di una nuova pittura che annulla le barriere codificate tra ritratto, scena di genere e natura morta, l'artista confonde intenzionalmente i riferimenti spaziali nella costruzione delle sue tele e sovverte i codici dell'estetica classica dipingendo con pennellate libere ed evidenti, servendosi di campiture nette. Manet si diverte ad attualizzare la pittura degli antichi maestri, da cui attinge un repertorio di pose che fa reinterpretare alle sue modelle in costruzioni sceniche che evocano la prassi allora in voga del *tableau vivant*.

Dai nudi scandalosi di *Le déjeuner sur l'herbe* (1863, Parigi, Musée d'Orsay) e dell'*Olympia* (1863-1865, Parigi, Musée d'Orsay) alle signore eleganti del bel mondo e del *demi-monde*, Manet fonda gran parte della sua rivoluzione pittorica sulla rappresentazione di donne moderne caratterizzate da una "propria personalità". "La donna del Secondo Impero ha incarnato il tipo di un'epoca, proprio come père Bertin [Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Louis-François Bertin*, 1832, Parigi, Musée du Louvre] è stato il simbolo della borghesia del 1830 [...] Quanto a me, non ho ritratto la donna del Secondo Impero, ma quella del periodo successivo."²

Malgrado le figure femminili rivestano un ruolo importante nella pittura di Manet, raramente siamo di fronte a ritratti nel senso tradizionale del termine, anche se le modelle sono chiaramente identificabili. Spesso a lasciare sconcertati i contemporanei è l'ambiguità dei soggetti: "persone dagli atteggiamenti 'incomprensibili', che non compiono alcuna azione ben definita"³. In realtà l'interesse dell'artista è rivolto all'interiorità delle sue modelle, colta essenzialmente attraverso il loro sguardo, ora intenso, ora malinconico, ora smarrito, vivace o divertito. È lo sguardo a rivelare il grado di complicità esistente tra il pittore e la donna che posa per lui e a creare una relazione singolare tra l'osservatore e il dipinto.

Le artiste diventano modelle: le metamorfosi di Suzanne Leenhoff, Victorine Meurent e Berthe Morisot

A dispetto della sua fama di seduttore Manet ebbe una relazione felice, durata più di vent'anni, con Suzanne Leenhoff (1830-1906), pianista olandese conosciuta nel 1849 quando la donna insegnava pianoforte ai suoi fratelli più piccoli. Figlia di un organista, Suzanne è una musicista di talento con una passione per i grandi compositori tedeschi: Beethoven, Schumann, Wagner. Non conosciamo gli esordi della loro relazione sentimentale, né sappiamo chi fosse il padre di Léon Leenhoff, il figlio naturale di Suzanne nato nel gennaio 1852, che la pianista presenta come suo fratello. Nell'estate del 1860 la coppia si trasferisce a vivere con Léon in rue de l'Hôtel de Ville, a Batignolles, mentre lo studio di Manet si trova in rue de Douai.

Diversi dipinti consentono di cogliere l'evoluzione del rapporto tra il pittore e Suzanne Leenhoff. La giovane donna compare inizialmente nei panni di una *Ninfa sorpresa* nella cornice di un paesaggio (1859-1861, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes). La sensualità del suo corpo nudo e la vivacità della posa richiamano *Susanna e i vecchioni* di Rembrandt, un'associazione stimolata forse in Manet anche dal nome e dall'origine olandese della modella. La coppia appare in abiti seicenteschi nella *Pesca* (1862-1863 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art), in cui Manet si compiace questa volta di reinterpretare i dipinti di Annibale Carracci e Rubens.

Questi fantasiosi travestimenti scompaiono allorché, dopo aver vissuto per diversi anni una relazione nell'ombra, il 28 ottobre 1863, all'indomani dello scandalo provocato da *Le déjeuner sur l'herbe*, Manet sposa Suzanne Leenhoff. La notizia del matrimonio lascia sorpresi gli amici del pittore, per lo più ignari dell'esistenza di questo legame. Scrive Baudelaire il 6 ottobre 1863: "Manet mi ha appena annunciato qualcosa che non mi sarei mai aspettato. Parte questa sera per l'Olanda da dove tornerà con sua *moglie*. A quanto pare ha i suoi buoni motivi: si dice che la donna sia bella, brava e pure una grande artista."

Dopo il matrimonio la coppia organizza regolarmente serate musicali alle quali partecipano, tra gli altri, Fantin-Latour e Degas. Ora Manet ritrae Suzanne nel fiorire di una domesticità borghese in cui la donna coltiva le sue doti artistiche. Appare dunque al pianoforte, concentrata nella lettura di uno spartito, con la figura un po' appesantita inserita nella cornice del sontuoso salone di rue de Saint-Pétersbourg (*Madame Manet al piano*, 1867-1868, Parigi, Musée d'Orsay). Nella *Letture* le sue dita allenate contrastano con il viso dolce e tranquillo. Qui la donna sembra emanare intorno a sé un'armonia serena che Manet sceglie di rendere attraverso le diverse gradazioni del bianco e il gioco di trasparenze delle stoffe.

Con il trascorrere del tempo l'immagine di Suzanne nell'opera di Manet si trasforma: il registro mitologico cede definitivamente il posto alla felicità domestica. In *Madame Manet nella serra* (1879, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) la donna si presta a farsi ritrarre in una posa molto simile a quella adottata in precedenza dall'elegantissima Madame Guillemet nella serra di un giardino d'inverno in rue d'Amsterdam (*Nella serra*, 1878-1879, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie). La naturalezza della pennellata con cui Manet rappresenta sua moglie, dalla figura lievemente appesantita e il volto arrossato che esprime una placida dolcezza, contrasta con l'esecuzione assai attenta e misurata con la quale l'artista aveva reso l'impeccabile eleganza e il contegno un po' altezzoso di Madame Guillemet.

Accondiscendente di natura, Suzanne sembra accettare di buon grado la debolezza del marito per il gentil sesso. Racconta il pittore Giuseppe De Nittis: "Madame Manet aveva una caratteristica molto particolare: una bontà, una semplicità, un candore d'animo che si traducevano in una serenità imperturbabile. Anche nelle parole più banali si avvertiva la passione profonda che nutriva per quell'affascinante maschietto di suo marito [...] Un giorno [il pittore] stava seguendo una giovane dalla figura sottile e aggraziata. La moglie tutto a un tratto lo raggiunse e gli disse ridendo di cuore: 'Questa volta ti ho beccato!' 'Ma guarda un po' - rispose lui - pensavo proprio fossi tu!' Difficile credere che Madame Manet con la sua figura da olandese un po' forte di taglia potesse essere confusa con un'esile parigina! Eppure era lei stessa a raccontare l'aneddoto con sorridente bonomia."⁴

Oltre alla moglie, che ritrarrà lungo tutto l'arco della sua carriera, Manet ebbe altre due modelle preferite: Victorine Meurent (1844-1927) e Berthe Morisot (1841-1895), entrambe pittrici. La prima si presta con una naturalezza e un'audacia sorprendenti a diverse messe in scena ideate dall'artista tra il 1862 e il 1867. È di volta in volta *La cantante di strada* (1862 circa, Boston, Museum of Fine Arts) dallo sguardo sfrontato, una "giovane parigina vestita da Espada"⁵ (*Mademoiselle V. in costume da Espada*, 1862, New York, The Metropolitan Museum of Art), la *Donna con pappagallo* (o *Giovane signora nel 1866*) (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art) la cui raffinata eleganza contrasta intenzionalmente con la lascivia dell'omonimo dipinto presentato da Gustave Courbet al Salon del 1866 (New York, The Metropolitan Museum of Art). Ma Victorine è soprattutto la modella delle due tele che il pubblico considera le più scandalose di Manet: *Le déjeuner sur l'herbe*, esposta al Salon des Refusés nel 1863, e *Olympia*, presentata al Salon del 1865. In entrambi i casi il pittore sceglie un grande formato, tradizionalmente riservato alla pittura storica, per rappresentare due scene che i contemporanei tacciano di volgarità: nella prima un pic-nic cui partecipano due donne nude e due uomini vestiti alla moda moderna, nella cornice di un paesaggio di fantasia; nella seconda una prostituta distesa nuda su un letto, con un gatto nero ai suoi piedi, riceve un mazzo di fiori, dono di un cliente.

In entrambe le opere il corpo nudo e per nulla idealizzato di Victorine Meurent, al pari dello sguardo freddo e imperturbabile che rivolge all'osservatore, sono giudicati irrimediabilmente sconvenienti. La forza sovversiva dei due dipinti è tale che nessuno si accorge del fatto che in realtà Manet ha reinterpretato due modelli molto ammirati dai pittori accademici: *Il giudizio di Paride* di Raffaello e la *Venere di Urbino* di Tiziano.

Dopo essere apparsa più volte nelle opere degli anni sessanta dell'Ottocento, Victorine Meurent va progressivamente scomparendo dalle tele del pittore per riapparire un po' goffa e appesantita nella *Ferrovìa* (1873, Washington, National Gallery of Art), che Manet presenta al Salon del 1874. Quello stesso anno, presso lo studio del fotografo Nadar, al numero 35 di boulevard des Capucines, ha luogo la prima mostra di pittura impressionista. Manet sceglie di non esporre insieme ai suoi amici tra i quali Degas, Renoir, Monet, Pissarro o Berthe Morisot. Da quando è apparsa con il suo sguardo cupo di *femme fatale* nel *Balcone*, enigmatico dipinto del 1868 presentato al Salon del 1869, quest'ultima ha soppiantato Victorine Meurent come modella preferita di Manet. Fu sicuramente Fantin-Latour a presentarla a Manet nel 1868, mentre la pittrice era impegnata in una copia da Rubens al Louvre.

Tra le famiglie Manet e Morisot nasce presto un'amicizia e Berthe partecipa con regolarità alle serate organizzate ogni giovedì dal pittore, durante le quali sua moglie si esibisce al piano per gli amici più cari. In una lettera del 26 agosto 1868 indirizzata a Fantin-Latour, Manet scrive: "Concordo con voi: le signorine Morisot sono incantevoli. È un peccato che non siano due uomini, anche se come donne potrebbero servire alla causa della pittura, sposando ognuna un accademico e seminando un po' di zizzania in quel mondo di rimbambiti."⁶

Al di là delle battute maliziose, sono complicità e stima reciproca a caratterizzare una relazione che i due artisti vivono entrambi con grande intensità, come testimonia la decina di dipinti realizzati tra il 1868 e il 1874 nei quali Manet cerca di cogliere la bellezza malinconica e "il fascino singolare e astratto"⁷ di Berthe Morisot. La giovane donna, vestita di bianco o di nero, offre un volto ora accigliato, ora ricco di fascino all'artista, di cui sposerà il fratello Eugène nel 1874. Manet la ritrae per l'ultima volta in *Berthe Morisot con il ventaglio*, dove s'intuisce che i rapporti tra i due sono divenuti più distanti.

La parigina: eroina del pittore della vita moderna

Stando al racconto dei suoi biografi Manet s'interessa di moda e in particolare di moda femminile, come molti letterati che successivamente faranno parte del suo entourage. L'amico Charles Baudelaire è il primo a invitare gli artisti a cogliere la grandezza e la poesia della moda contemporanea. Nel 1874, quando l'amicizia profonda e sincera con Manet è già nata, Stéphane Mallarmé fonda la rivista "La dernière mode", di cui è unico redattore. Anche Émile Zola, primo difensore ufficiale di Manet, in *Nana* o nel *Paradiso delle signore* descrive la passione sfrenata dei contemporanei per la moda e le riviste con le novità del settore.

Questa tendenza trova eco nei pittori degli anni sessanta dell'Ottocento⁸ ispirati dall'esempio di James McNeill Whistler, la cui *Fanciulla in bianco* (*Sinfonia in bianco n. 1*) (1862, Washington, National Gallery of Art, collezione Harris Whittemore) desta un'impressione profonda al Salon des Refusés del 1863, o di Monet, la cui *Camille* (1866, Brema, Kunsthalle Bremen) viene subito ribattezzata dal pubblico "la donna dal vestito verde". Tanto nella *Fanciulla in bianco* quanto in *Camille* la personalità delle modelle (rispettivamente Joanna Hiffernan e Camille Doncieux) è resa di fatto attraverso il ruolo e il trattamento riservato agli abiti che indossano. L'interesse per la moda moderna dilaga in misura crescente tra gli artisti che espongono al Salon, al punto che Hippolyte Taine, in riferimento al Salon del 1867, scriverà: "[m]olti ritratti presentati alle nostre esposizioni annuali, non sono altro che ritratti di abiti"⁹. Numerosi critici considerano questa tendenza una deriva e assimilano i pittori a costumisti, mettendoli sullo stesso piano degli incisori che lavorano per le riviste illustrate di moda.

Malgrado anche i pittori in stile accademico tentino di adeguarsi, la parigina rimane il soggetto prediletto dagli esponenti della *nouvelle peinture*. Tra i dipinti inviati da Auguste Renoir alla prima esposizione impressionista, *La parigina* (1874, Cardiff, National Museum Wales) mostra una giovane donna in abito elegante ritratta in un'ambientazione evanescente. Intorno al 1875, in un formato ugualmente monumentale, Manet dipinge a sua volta una *Parigina* (Stoccolma, Nationalmuseum). Qui la pennellata nervosa ed evidente con cui l'artista rende la sontuosa mise nera da città della modella suggerisce quell'impressione di "fuggitiva modernità" destata dalla passante che Baudelaire celebra nei suoi componimenti. Come nella *Giovane donna con veletta* di Renoir, anche qui troviamo una figura femminile dalla bellezza fugace, labile apparizione inserita in un ambiente urbano privo di una caratterizzazione ben definita. Manet confida all'amico Antonin Proust la sua passione per il movimento degli abiti e per l'incedere di queste creature inafferrabili: "Ah le donne! Ieri ne ho incontrata una sul ponte dell'Europe. Camminava come sanno fare solo le parigine, ma con qualcosa di più nobile. Potrei dipingerla a memoria: ci sono cose che mi restano impresse nel cervello."¹⁰

Le ricerche pittoriche condotte da Manet intorno all'eterno femminile si traducono nell'attenzione che l'artista riserva alla resa degli accessori alla moda. Diversi aneddoti raccontano il piacere che egli prova nel contemplare i tessuti e i capelli presso le modiste. "Stregato" dalla vista di una pelliccia che si è fatta confezionare l'amica Méry Laurent, si fa promettere dalla donna di dargliela una volta dismessa: "La userò come sfondo per qualcosa su cui fantastico."¹¹ La cura a volte impareggiabile che dedica alla rappresentazione degli accessori che completano la mise delle sue modelle (cappello, ombrello, ventaglio, gioielli, stivaletti, calze, scarpe ricamate, bouquet di fiori...) lascia sorpresi alcuni critici, tra cui Théophile Thoré che osserva: "Il suo difetto in questo momento è una sorta di panteismo che non fa differenza tra una testa e una pantofola, che a volte dà più importanza a un mazzo di fiori che alla fisionomia di una donna."¹²

In realtà è proprio la scelta di questi accessori e il modo d'indossarli a rendere unica la donna parigina. Non a caso la poetessa Nina de Callias si autodefinisce "una donna innamorata delle cose belle". Per farle il ritratto Manet crea nel suo studio un'ambientazione di gusto giapponese e le fa indossare un abito alla moda algerina, con bolero e babbucce (*Dama con ventagli*, 1873-1874, Parigi, Musée d'Orsay). Questo esotico *mélange* è tipico della parigina, che non teme "i barbarismi nella sua toletta" e viene descritta "golosa di natura, fantasiosa, ambiziosa, civetta e adorabile"¹³.

“Musa un po’ folle”¹⁴, Nina de Callias seduce Manet come artista. In generale il pittore è attratto tanto dall’eleganza impeccabile delle donne dell’alta borghesia quanto da tipi di bellezza più inusuali. L’ambiguità sessuale di *Lola di Valencia*, suggerita dalla quartina di Baudelaire e notata anche dai critici, può essere considerata come il preludio a incursioni costanti in un mondo caratterizzato “dal vario manifestarsi della bellezza equivoca”¹⁵.

Sulle orme dell’acquerellista Constantin Guys, osannato da Baudelaire, Manet si fa *pittore della vita moderna*, il pittore delle donne, ma anche delle prostitute. *La prugna* (1877 circa, Washington, National Gallery of Art) ritrae una “di quelle che attendono nei caffè il cliente da adescare, i gomiti poggiati sulla tavola, lo sguardo perso nel nulla dei suoi pensieri”¹⁶. *La cameriera della birreria* dall’aria indagatrice lavora in una di quelle particolari brasserie il cui numero, a partire dalla fine del Secondo Impero, crescerà fino a superare quello delle case chiuse. La giovane donna di nome Suzon, dietro al bancone del *Bar delle Folies-Bergère* (1881-1882, Londra, The Courtauld Gallery), sembra osservare con trasognata malinconia lo scintillante andirivieni della folla attratta dai piaceri della Parigi notturna, che si riflette nello specchio alle sue spalle.

È inoltre l’abbigliamento audace delle *demi-mondaines*, spesso espressione delle ultime novità in fatto di moda, che interessa Manet, in particolare la biancheria colorata e raffinata che solo queste donne allora indossavano. Alle calze a righe visibili in *Ballo in maschera all’Opéra* (1873, Washington, National Gallery of Art) fanno eco quelle ricamate di fiori di *Nana* (1877, Amburgo, Hamburger Kunsthalle). Quest’ultima indossa anche un corsetto di raso blu, dettaglio irresistibilmente erotico che allude all’imminente denudarsi della modella. “Il corsetto di raso è un po’ il nudo della nostra epoca”, avrebbe detto Manet, mentre Huysmans, che vede in *Nana* “ciò che nessun pittore non impressionista ancora era riuscito a dipingere: la prostituta!”, osserva sempre a proposito di questa tela che “l’aristocrazia del vizio si riconosce dalla biancheria.

La seta è il marchio delle cortigiane che si vendono a caro prezzo”¹⁷.

Le donne di facili costumi offrono a Manet un repertorio nuovo di forme e di colori, attraverso il trucco e la varietà delle pose e degli accessori che servono a valorizzare ostentatamente una sensualità vissuta con consapevolezza. Al di là degli artifici, Manet è ugualmente interessato ai giochi della seduzione nei quali la donna si esprime in tutta la sicurezza del proprio fascino, mentre gli uomini sono spesso presenze defilate, ridotti a volte a figure tagliate (*Nana, Il bar delle Folies-Bergère*).

Negli ultimi anni della propria vita, prostrato dalla malattia, Manet realizza una serie di ritratti a pastello di giovani donne eleganti. Questa tecnica “gli consente di dedicarsi a un’attività relativamente leggera che lo distrae e gli attira intorno una piacevole cerchia femminile che si reca da lui per posare”¹⁸: infatti, “è curioso, ma la presenza di una donna, non importa chi sia, riusciva sempre a tirarlo su”¹⁹. L’esposizione di questi lavori a pastello presso la galleria La Vie moderne nel 1880 farà scoprire Manet “sotto una nuova luce, come pittore di donne eleganti”²⁰.

Da Bellevue, dove è costretto a trasferirsi per sottoporsi a cure mediche, Manet scrive numerose lettere alle giovani parigine del suo entourage. Queste missive piene di spirito sono corredate da delicati acquerelli con frutti, fiori, ma anche cappelli o stivaletti, e da schizzi leggeri che evocano la bellezza e la giovinezza delle destinatarie, quasi un ultimo tentativo di afferrare al volo quella vita che l’artista sente allontanarsi da sé ogni giorno di più.

* Conservatore capo del Musée d’Orsay

¹ P. Alexis, *Manet*, in “Le Voltaire”, 25 luglio 1879.

² Édouard Manet ad Arsène Houssaye, 1878, citato in A. Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, edizione riveduta e ampliata da A. Barthélemy, Paris 1913, p. 88.

³ Th. Duret, *Histoire de Edouard Manet et de son œuvre*, Paris 1906, pp. 219-220.

⁴ G. De Nittis, *Notes et souvenirs*, Paris 1895, p. 189, citato in E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Henri Laurens, Paris 1926, II, p. 50.

⁵ Th. Thoré (detto W. Bürger), *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, 2 voll., Paris 1870, p. 425.

⁶ E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, cit., I, p. 103.

⁷ P. Valéry, *Triomphe de Manet*, in *Manet*, catalogo della mostra, Musée de l’Orangerie, Paris 1932, pp. XIV-XVI.

⁸ Vedi al riguardo *L’impressionnisme et la mode*, catalogo della mostra, a cura di G. Groom (Parigi, Musée d’Orsay; New York, The Metropolitan Museum of Art; Chicago, Art Institute of Chicago, 2012-2013), Skira Flammarion/Musée d’Orsay, Paris 2012.

⁹ H. Taine, *Notes sur Paris, vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge recueillies et publiées par H. Taine, son exécuteur testamentaire*, L. Hachette & Cie, Paris 1867, p. 27.

¹⁰ Édouard Manet citato in A. Proust, *Édouard Manet...*, cit., p. 113.

¹¹ A. Proust, *Édouard Manet...*, cit., p. 114.

¹² Th. Thoré, *Salon de 1868*, in *Salons de W. Bürger...*, cit., t. III, Paris 1893, p. 532.

¹³ A. Houssaye, *La Parisienne*, in "La Grande dame – Revue de l'Élégance et des Arts", vol. I, 1893, pp. 5 e 8.

¹⁴ E. e J. de Goncourt, "Journal. Mémoires de la vie littéraire", Édition R. Ricatte, Paris, riedizione Robert Laffont, collection Bouquins, 1989, giovedì 18 marzo 1886, p. 1231.

¹⁵ C. Baudelaire, *Les femmes et les filles*, in *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Marsilio Editori, Venezia 1994.

¹⁶ Th. Duret, *Histoire de Edouard Manet...*, cit., p. 171.

¹⁷ J.-K. Huysmans, in "L'Artiste", Bruxelles, 13 maggio 1877.

¹⁸ Th. Duret, *Histoire de Edouard Manet...*, cit., p. 214.

¹⁹ P. Prins, *Pierre Prins et l'époque impressionniste. Sa vie, son œuvre, 1838-1913, par son fils*, Paris 1949.

²⁰ Anonimo, *Théâtre, sciences, beaux-arts*, in "La République française", 11 aprile 1880, p. 3.

L'autrice ringrazia Beatrice Avanzi per la sua attenta rilettura.