

O Manet semplice e chiaro

Una eccezionale
mostra al Grand
Palais riunisce
quasi tutti i
capolavori del
grande pittore
francese



di GIULIANO BRIGANTI



PARIGI — Quante cose si pensano mentre si fa una lunga fila: e io ne ho fatta una delle più lunghe della mia vita (forse la più lunga) davanti al Grand Palais aspettando di poter entrare, finalmente, nelle sale della mostra più attesa dell'anno: quella dedicata a Manet che si è aperta solo da pochissimi giorni. Se la fila è all'aperto — e quella era all'aperto — la prima cosa che si pensa, naturalmente; è: speriamo che non piova.

Ma siccome quella speranza non fu esaudita e una pioggerella quasi impalpabile, ma penetrante, cominciò a cadere come rugiada dal grigio luminoso del cielo primaverile, mi rifugiai in parte sotto l'ombrello del vicino e pensai ad altre cose. Per esempio al perché di un affollamento così straordinario, di un successo già così chiaramente delineato in questi primi giorni e che del resto, considerando l'enorme attesa, non poteva darsi che per scontato. Un'attesa e un successo che, per la loro particolare natura, sembrano quasi prefigurare quelli della grande mostra del 1989, della quale già tanto si parla, che celebrerà il bicentenario della Grande Rivoluzione. Addebitare un entusiasmo popolare così palesemente espresso soltanto alle grandi doti di pittore di Manet non risponde, forse, del tutto a verità. Me lo fa supporre, per esempio, il fatto che non sia altrettanto visitata, anzi che lo sia enormemente di meno (quasi sotto il normale) una mostra che si è aperta qui a Parigi, non molti giorni prima di questa, al «Centre Culturel du Marais» dedicata a «Claude Monet al tempo di Giverny» e dove sono esposti una cinquantina di suoi meravigliosi, indicibili paesaggi dal 1883 al 1920 circa: una mostra delle più belle che sia possibile immaginare.

Non a caso ho accennato prima alla mostra dell'89: i parigini, si sa, anche i più borghesi, amano le loro rivoluzioni, specialmente se sono passate e se portano gloria alla Francia; e nella figura di Manet vedono senza dubbio l'immagine dell'artista rivoluzionario, l'immagine del «padre dell'impressionismo», del coraggioso combattente contro i pregiudizi accademici; del fondatore, insomma, e proprio in quanto «padre dell'impressionismo», della «pittura moderna». Così come vedono in lui, naturalmente, una delle glorie maggiori e universalmente riconosciute della cultura francese, soprattutto una delle sue glorie più rassicuranti ed avvicinabili in confronto di altre che si possono definire, quanto meno, «difficili».

Le sorgenti del Nilo

E poi, pensavo, Manet è fra quelli che ci hanno insegnato, col suo dipingere, a guardare le cose «così come si vedono»; che ci ha insegnato, cioè, l'arte di essere semplici e diretti, che è anche una lezione di vita. Senza dire che pochi artisti come lui hanno saputo travasare nella pittura il loro modo di essere nella vita; e il suo modo di essere nella vita era, senza dubbio, fra i più affascinanti. Un'altra ragione del successo, dunque.

Ma pensavo anche: è giusto considerare Manet all'origine dell'impressionismo o addirittura della «pittura moderna», ammesso che una tale definizione abbia un senso? O non è anche questa, come tante altre, un'idea ricevuta? Non sono mai stato ben deciso in proposito, anche perché so quanto siano ingombranti e mistificatorie definizioni come «impressionismo» e «arte moderna». L'ultima, soprattutto. Non esiste un Est assoluto: qualsiasi punto si prenda ad Est, ce ne sarà sempre un altro più ad Est, fino all'infinito. Allo stesso modo, se pur il paragone non è del tutto pertinente (ma si ragiona male in piedi sotto la pioggia), non esiste in assoluto un punto in cui «nasce l'arte moderna», quand'anche con «arte moderna» si voglia intendere qualcosa di descrivibile (il cammino verso il realismo, per esempio) appoggiandosi ad un preciso sistema di riferimento. E' pur sempre, anche in quel caso, una definizione relativa, quasi come Est.

Eppure quello della «nascita dell'arte moderna» è ancora uno dei miti della critica d'arte, un personaggio indispensabile del suo teatrino immaginario. Ed è un evento che si sposta ora in su ora in giù lungo la linea dell'arte occidentale dell'Ottocento, ora più vicino a noi, ora più verso gli inizi di quel secolo,

quando addirittura non lo si cerca fra le selve pre-romantiche del secolo precedente con viaggi che assomigliano a quelli degli esploratori che andavano alla ricerca delle misteriose sorgenti del Nilo. Resta il fatto che quell'evento molte volte, moltissime volte, si è voluto far corrispondere all'opera di Manet nel decennio 1860-1870.

Ogni cosa ha il suo termine; e finì così anche il lungo percorso della fila e con esso i dubbi ora espressi ed altri pensieri che non dico. Ma è bastato un sommario giro di esplorazione per tutte le sale prima di fermarmi a lungo davanti alle singole opere, per rendermi conto che l'attesa generale era pienamente giustificata, che non ci sarà forse mai più un'occasione come questa di vedere riunite, una accanto all'altra, tante opere di Manet, di vedere in una sola volta praticamente quasi tutti i suoi dipinti più importanti.

Addentrando nella mostra si è lentamente pervasi da una sensazione benefica, cioè da quel senso della semplice e piena felicità del dipingere che emana da ogni sua tela. Da quell'amore per la pittura, libero da ogni altro interesse che non sia quello della pittura stessa, intesa come unica e diretta testimonianza del visibile, così come da quel coraggio di dipingere apertamente «d'après la peinture» (nel caso, dalla pittura spagnola) più ancora che «d'après nature», che era anche un modo di dimostrare quanto fosse esclusivo il suo amore per la pittura, come superasse ogni altro amore.

Passione per la Spagna

Sarà questa mostra l'ultima occasione, insomma, per poter intendere, davanti alle opere, la portata di Manet, nella sua grandezza e nei suoi limiti, per avvicinarsi alla naturalezza estrema del suo temperamento di artista, per seguire il percorso luminoso della sua pittura e scorgere in essa il riflesso della sua indole gaia e ridente, della sua grazia straordinaria, di quel senso della misura, da «gran signore», che distingue ogni suo atto; ma anche per valutare, al di là delle attrattive mondane, alcune sue doti più profonde, come la sicurezza dei propositi e la forza morale e il coraggio di perseguirli senza esitazioni, senza compromessi.

Era necessario che si unissero le forze dei Musei Nazionali francesi e del Metropolitan Museum di New York per ottenere il risultato di una mostra così sorprendente: più di duecentoventi numeri fra dipinti, pastelli, acquarelli, disegni, incisioni, e, quello che più conta, la serie dei suoi quadri più famosi

quasi al completo. Non si poteva chiedere di più.

Non c'è dubbio che il decennio fra il 1860 e il 1870 è dominato nella sua prima parte dalla rivelazione Manet e dal crescere della sua pittura, dal *Ritratto dei genitori* (1860) al *Giutarero* (1860), da *La cantante des rues* (1861) a *La musiquette aux Tuileries* (1862), da *Lola de Valence* (1863) al *Giovane in costume di majo* (1863), da *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) all'*Olympia* (1863). Tutte opere presenti alla mostra, insieme ad altre che negli stessi anni testimoniano della passione dell'artista per la Spagna, per Velazquez, per Goya. E' il decennio degli scandali al Salon, della nascita del «Salon des refusés» e di quelle battaglie artistiche per le quali non c'è dubbio che già negli anni tra il '60 e il '65 i giovani artisti dell'avanguardia parigina riconoscessero in Manet, nel suo comportamento e nelle sue intenzioni una figura carismatica, un capo, o quanto meno una guida o un aiuto.

Ma se, come credo, il decennio '60-'70 è forse il decennio più importante non solo per la storia della pittura francese di quel secolo che può genericamente chiamarsi realista, ma anche per l'intera vicenda del realismo nella cultura occidentale, è bene tener presente (per rispondere all'interrogativo dell'inizio) che ciò non è dovuto solo, o anche soprattutto, a Manet. La battaglia per il realismo di Courbet, clamorosamente iniziata nel decennio prima con l'*Enterrement à Ornans* era ancora in piena espansione, e in quegli anni si spalancavano sulle pareti e quasi entravano nelle stanze i suoi grandi boschi odorosi di muschio e intrisi di verdi succhi vegetali, e si concludeva in evidenza espressiva quel colloquio con la natura iniziato, decenni prima, nella foresta di Fontainebleau da artisti come Rousseau e Daubigny e, prima ancora, dal grande Corot (chi può mai dirsi in quel secolo straordinario «padre della pittura moderna») mentre, nelle piccole «spiagge» di Boudin, la folla anonima tremolava dietro il mobile velo dell'atmosfera sotto gli alti cieli del Nord.

Ma soprattutto, solo due o tre anni dopo lo scandalo del rifiuto del *Dejeuner sur l'herbe*, un giovane di venticinque anni, Claude Monet, affrontando lo stesso soggetto (ma senza nudi e senza il richiamo ad antiche composizioni) si spingeva sulla via del realismo oltre un limite sino allora mai raggiunto, intendendo realismo come assoluta esigenza di contemporaneità, come rapporto immediato, istantaneo, ma non per questo meno commosso, con la natura; come identificazione fra realtà e vita. A giovani artisti come Monet o Pissarro, Manet doveva apparire come un

gran signore della pittura che combatteva una battaglia giusta e che riusciva a parlare da pari a pari con i grandi del passato, con Tiziano, con Rubens, con Velazquez, con Goya, mentre Monet al Louvre bisognava proprio trascinarcelo perché di pittura antica non ne voleva sapere e lontano dal «motivo» gli sembrava di perdere il tempo.

Manet apprezzava certamente Courbet, ma senza eccessiva simpatia, e non so quanto riconoscesse di essergli debitore. Come in effetti era. Dell'*Enterrement à Ornans* sembra dicesse: «sì, benissimo, è quanto c'è di meglio. Ma, sia detto fra noi, ancora non ci siamo. E' troppo nero!». Eppure era quella la strada per liberarsi dal «tarabiscotage» della pittura di storia, da quella «cucina della pittura» che aveva pervertito i gusti, con i suoi «ragoût» indigesti, con i suoi cattivi sughi. «Chi ci renderà il semplice e il chiaro?», diceva. Lo trovò ben presto, il semplice e il chiaro. E lo trovò insieme alla suprema naturalezza della visione: vedere le cose come sono e non come si prevede che siano, cercare quella verità senza pose che lo faceva litigare con i modelli, educati da M. Gros, quando era ancora nello studio di Couture. Il semplice e il chiaro, la naturalezza e la gioia del dipingere le trovò soprattutto nella pittura degli artisti del passato che più amava, servendosi del loro linguaggio, vorrei dire quasi con poche modificazioni, schiarendo e semplificando, certo: così che era convinto di essere nella vera tradizione dipingendo, con quel patrimonio acquisito, quello che vedeva nella realtà che lo circondava, cioè quanto del mondo visibile gli sembrava più adatto da cogliere per valorizzare al massimo il suo senso, che era un senso tradizionale, della pittura.

Si può dire che, anche in questo senso, *Le déjeuner sur l'herbe* è un po' deludente: soprattutto visto vicino a quei due straordinari miracoli di pittura pura che sono *Lola de Valence* e la divina *Olympia*. Il «plein air» in fondo non era il forte di Manet; e non lo sarà nemmeno quando, nel decennio dal '70 all'80, e precisamente intorno al 1874, si confronterà più direttamente con gli Impressionisti. Sì, non amava la campagna e adorava la città; ma questo non basta davvero. E' certo che quel bosco sul fondo del *Dejeuner* sembra più un fondale da fotografo che uno spazio aperto e verde dove, nell'aria, vivono le figure. Si pensi al quadro analogo di Monet e a quella luce violenta ma filtrata che, nel suo quadro, macchia di grandi chiazze il suolo, i tronchi degli alberi e le figure: a quel senso di istante irripetibile. Non foss'altro per questo, Manet non può dirsi in nessun modo «padre dell'impressionismo». E non solo perché non volle mai prendere parte al movimento, esporre alle loro mostre.

Le folle di Goya

Cosa vuol dire, poi, «impressionismo»? Saggiamente Degas rifiutava quella definizione e preferiva parlare di realismo. Manet, del resto, non si riteneva un rivoluzionario, non voleva uscire dal sistema. «Non c'è niente da dire», diceva, «il Salon è il vero terreno della lotta. E' là che bisogna misurarsi. Le piccole chiese mi danno fastidio». E se non gli piacevano le violenze pubblicitarie e un po' volgari di Courbet, gli piaceva ancora meno l'atteggiamento di Cézanne che quando gli chiese cosa avrebbe esposto al prossimo Salon, rispose: «Un pot de merde».

Confrontarsi con gli impressionisti certo non gli giovò: se non era mai del tutto convincente nel «plein air», quando voleva rendere il movimento, come nella *Rue Mosnier aux paveurs* o nelle *Corse a Longchamp* non faceva che raggiungerne un risultato di abbozzo. E i suoi gruppetti di folla in lontananza, macchiettati di nero e colori vivaci, rosso, giallo, verde, assomigliano sempre di più alle folle del tardo Goya, o addirittura a quelle nelle corride di Lucas. Nulla di più lontano dall'impressionismo.

E' per questo, credo, che il momento più felice di Manet fu quello che va dal 1860 al 1870: dal *Giutarero* al *Balcon*. Se anche si vogliono accettare i limiti che ho appena sfiorato, dipinse in quei dieci anni quanti capolavori bastano a farcelo amare e a riconoscerne di quale grande dono, «semplice e chiaro» abbia arricchito la storia della pittura.