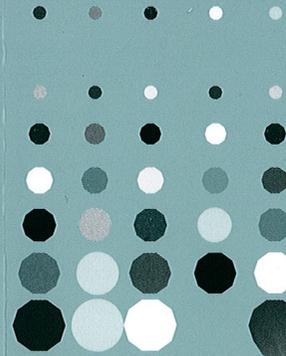


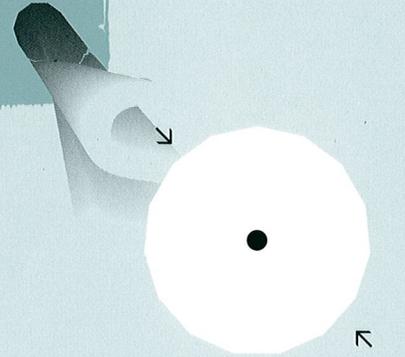
quaderni della
scuola di specializzazione
in storia dell'arte
università di bologna

02

Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas.
Evaporazione e/o centralizzazione. *Victor I. Stoichita*



DB

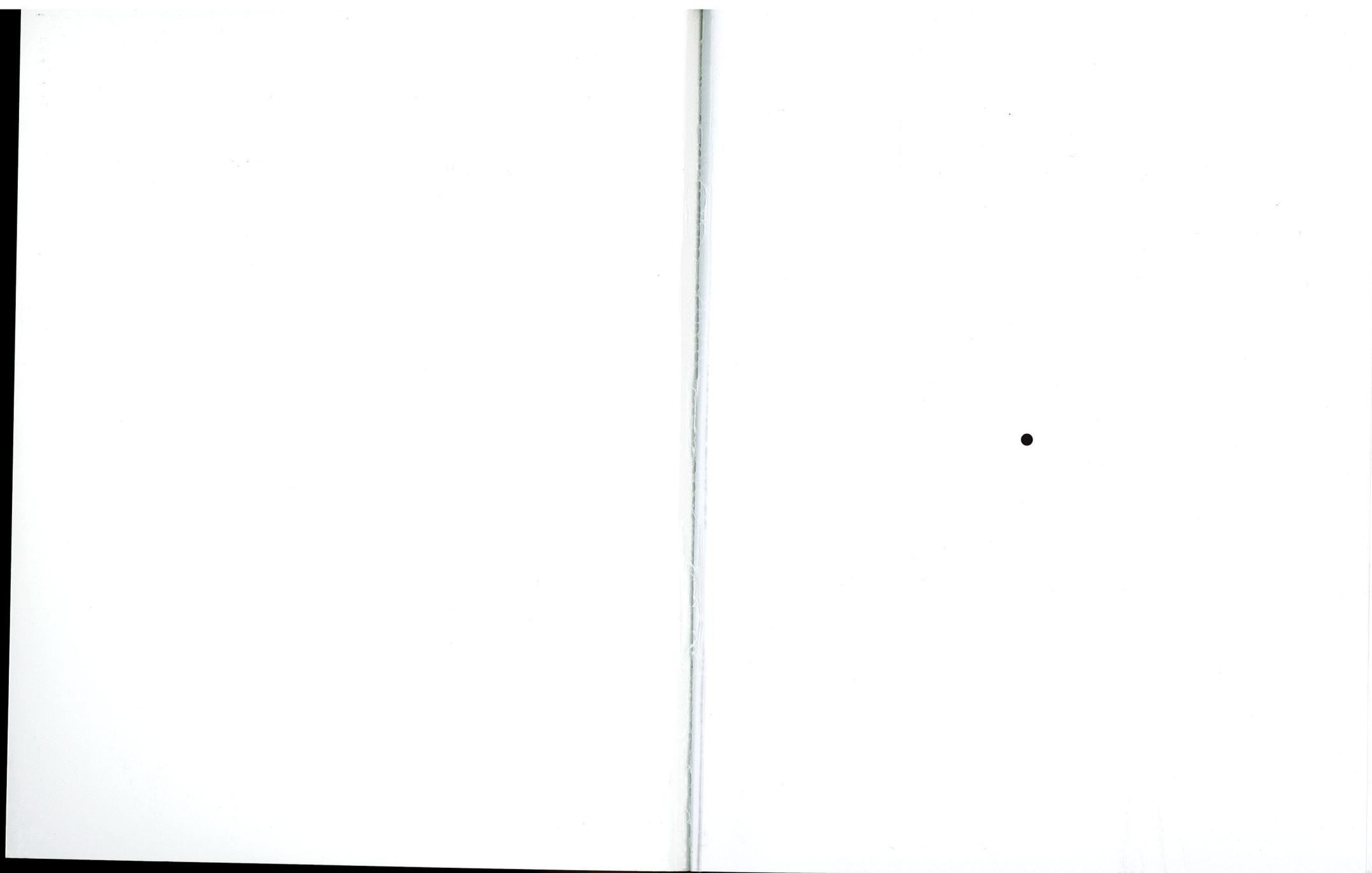


 EDITRICE
COMPOSITORI

QUADERNI
SSSA UNIBO
02
2002



VICTOR I. STOICHITA / A CURA DI LUCIA CORRAIN



quaderni della scuola di specializzazione in storia dell'arte di bologna. numero due

scuola di specializzazione

in storia dell'arte.

università degli studi di bologna.

facoltà di lettere e filosofia.

direzione e didattica

Dipartimento delle arti visive,
via Zamboni, 33 - 40126 Bologna _
<http://www.unibo.it/artivisive>
tel. 051/2099750 - fax 051/2099751
e-mail: sssarte@alma.unibo.it

segreteria amministrativa

Segreteria delle Scuole di specializzazione
dell'Università degli studi di Bologna,
via Belle Arti, 42 - 40126 Bologna
tel. 051/2094681-82-83-84 - fax 051/2094686

anno accademico 2000-2001

direttore: Mario Lupano

docenti: Renato Barilli, Emilia Calbi, Michele Canosa, Enrico Colle, Alfredo De Paz, Paolo Fabbri, Stefano Ferrari, Anna Fortani Tempesti, Vera Fortunati, Antonella Huber, Mario Lupano, Anna Maria Matteucci, Massimo Medica, Raffaele Milani, Luciano Nanni, Valeria Piergigli, Giovanni Zaccarelli
docenti dei corsi integrativi: Dede Auregli, Antonio Bisaccia, Marzia Faietti, Maurizio Giuffredi, Tiziana Tampieri, Silvia Urbini, Vincenzo Vandelli
rappresentanti degli studenti specializzandi:

Chiara Albonico, Michele Danieli, Gianluca Tusini
enti convenzionati: Galleria civica di Modena; Galleria comunale d'arte moderna di Bologna; Palazzo delle Papesse, Centro arte contemporanea di Siena; Soprintendenza per i beni artistici e storici di Bologna

Attività svolte ad integrazione dell'attività didattica:

___ Conferenze e lezioni speciali di: A12, Bruno Adorni, Adriano Aprà, Patricia Avoni, Andrea Bacchi, Andrea Balestrero, Mirella Bandini, Carlo Barbieri, Giovanna Battistini, Carlo Bassi, Sergio Bettini, Roberta Bosi, Silio Bozzi, Vanni Brusadin, Antonella Bruzese, Francesco Careri, Fabio Cavallucci, Francesco Ceccarelli, Cliostraat, Marco Collareta, Dominique Cordellier, Giada Damen, Monica Dematté, Maria Giulia Dondero, Massimo Ferretti, Alessandra Frabetti, Franco Gagliardi, Enrico Gallingani, Angela Ghirardi, Walter Guadagnini, Deanna Lenzi, Carlo Mambriani, Giorgio Marcon, Claudio Marra, Nicola Mazzanti, Alessandro Morandotti, Mauro Natale, Concetto Nicosia, Alessandra Pattanaro, Sandra Pinto, Giovanna Perini, Luca Poncellini, Lucia Rodler, Vittoria Romani, Alessandra Sarchi, Giovanni Sassu, Daniela Scaglietti Kelescian, Stalker, Stefano Testa, Alessandro Toni, Alessandro Valenti, Alessandro Volpe, Alessandro Zacchi, Giovanni Zanolli, Anna Zanolli.

___ "L'invenzione del quadro", ciclo di conferenze di Victor I. Stoichita, 12-14 marzo 2001.

___ "Louis Marin. L'enunciazione visiva: l'attualità della sua ricerca", giornata di studio con interventi di Omar Calabrese, Lucia Corrain, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Pierre-Antoine Fabre, Giovanna Perini, Victor I. Stoichita, Martin Rueff, 16 marzo 2001.

___ "In between le stanze della storia dell'arte", mostra istantanea presso il Dipartimento delle arti visive, installazioni di Elisabetta Benassi, Renato Bettinardi, Sarah Ciraci, Sabrina Mezzaqui, Sabrina Torelli, performance di Cesare Viel, 21 marzo 2001.

Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas. Evaporazione e/o centralizzazione. *Victor I. Stoichita*

quaderni della
scuola di specializzazione
in storia dell'arte
dell'università di bologna

02

Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas.
Evaporazione e/o centralizzazione.

Victor I. Stoichita

Testo della conferenza *Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas*, tenuta presso la sede della Scuola superiore di studi umanistici dell'Università di Bologna il 14 marzo 2001, nell'ambito delle attività integrative del corso di Metodologia della storia dell'arte.

cura: Lucia Corrain
redazione: Riccardo Dirindin
grafica e copertina: Alessandro Gori

© 2002 by Victor I. Stoichita, Scuola di Specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna.

© 2002 Editrice Compositori
via Stalingrado 97/2 - 40128 Bologna
tel. 0039 051 3540111 - fax 0039 051 327877
1865@compositori.it - www.compositori.it

Finito di stampare nel mese di dicembre 2002
da Tipografia Negri, Bologna

Questo quaderno è in vendita esclusivamente
in allegato all'Annuario della scuola di
specializzazione in storia dell'arte
dell'Università di Bologna, numero 2.

**Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas.
Evaporazione e/o centralizzazione. Victor I. Stoichita**

I biografi fanno risalire il primo incontro tra Manet e Degas al 1862¹. Scena dell'incontro il Louvre, dove Manet avrebbe intravisto il giovane Degas intento a eseguire direttamente su rame una copia dell'Infanta Margherita di Velázquez². Un evento che – come è stato già detto³– sa di leggenda, riproponendo il tema quasi mitico dell'incontro tra due grandi artisti: Giotto/Cimabue, Perugino/Raffaello, ... A differenza di questi ultimi, tuttavia, il rapporto tra Manet (nato nel 1832) e Degas (nato nel 1834) non ripercorre gli stereotipi del rapporto maestro/allievo, giacché si trasforma rapidamente in un dialogo complesso, per non dire



κ1 —

tortuoso, di cui non è facile parlare in modo preciso, fatto com'è di reciproca ammirazione, di rivalità, di incompatibilità di carattere. Al di là di tutto questo ci sono soprattutto due modi tra loro inconciliabili di considerare l'arte in generale e l'arte "moderna" in particolare. Le fonti scritte al riguardo sono avare di particolari e così dovremo tentare di interrogare le opere di questi due grandi maestri per scoprire le cause di questa loro incompatibilità. Le pagine che seguono si pongono questo obiettivo partendo dall'analisi dei loro autoritratti e dei rari ritratti che l'uno fece dell'altro.

Esiste un solo autoritratto che mostra Manet intento al proprio lavoro (1879)^{fig. 1}. Come ogni autoritratto anche questo è un oggetto paradossale. Sono presenti diverse componenti di una certa retorica della rappresentazione: la prima riguarda il rapporto tra questo dipinto e il resto della sua produzione. Manet ha eseguito molti quadri, ma un solo autoritratto propriamente detto che lo ritrae "all'opera", in cui peraltro mette in scena una situazione inedita.

Che Manet non si sia effigiato "così com'è", bensì "come appare", è cosa che viene svelata dalla stessa rappresentazione. Tavolozza nella mano destra, pennello nella sinistra, quel che vediamo non è Manet, bensì la sua immagine rovesciata.

Nessuna fonte ci dice che fosse mancino, cosa peraltro poco probabile in considerazione dell'educazione cui i pittori venivano sottoposti nell'Ottocento, di conseguenza l'inversione tra



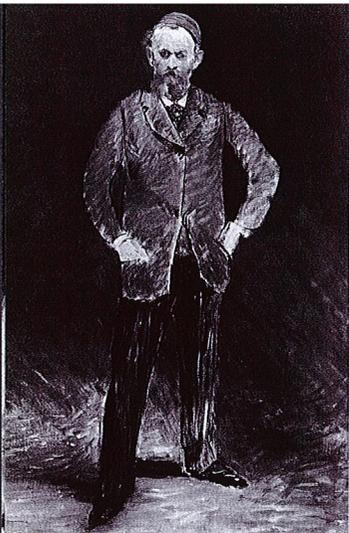
κ2 —

destra e sinistra presente nell'*Autoritratto* deve essere considerata un fatto importante. Michael Fried ha recentemente dimostrato che anche altri artisti contemporanei di Manet erano usi ricorrere a questo espediente⁴, e le sue conclusioni offrono un eccellente punto di partenza alle considerazioni che seguono.

Ogni autoritratto, si sa, è reso possibile grazie a uno specchio, ed è proprio grazie allo specchio che ogni autoritratto è in grado di riprodurre l'immagine del pittore. L'inversione tra destra e sinistra ci dice chiaramente che quello che vediamo è l'immagine di un'immagine allo specchio, è il pittore "in persona".

Abiti da città e cappello in testa, il Manet che vediamo è "il pittore della vita moderna" per eccellenza⁵, ma allo stesso tempo, Manet riprende, modificandola, una certa maniera della pittura classica, di cui *Las Meninas* (1656)^{fig. 2} di Velázquez – "quadro straordinario" per sua stessa ammissione⁶ – rappresentava la vetta.

A differenza di Velázquez, tuttavia, Manet esclude dalla propria rappresentazione i modelli e lo spazio dell'atelier, e si focalizza esclusivamente sulla sua persona. Tavolozza, pennello e sguardo sono gli elementi attraverso i quali si genera la pittura. Lo scenario di produzione che in *Las Meninas* era complesso e composto di incastri⁷, in Manet si fa eclettico e per così dire "decostruito". Allo spettatore resta il compito di completarlo, con l'aggiunta di uno sfor-



κ3



κ4

zo di integrazione: il luogo dove sguardo, pennello e tavolozza convergono è l' "al di qua", la realtà intesa come quadro in via di realizzazione.

Un ultimo particolare si aggiunge alla retorica di questo autoritratto, e riguarda il suo carattere di opera incompleta, o meglio "non finita". Vi si potrebbe vedere un mero frutto del caso, ma dubito fortemente che si tratti di questo. La sola porzione non finita dell'immagine, infatti, è la mano che regge il pennello, rappresentata come un caos di materia pittorica. È come se il pittore, arrivando all'estremità della propria mano intenta all'opera, si fosse arreso di fronte al compito di autorappresentarsi.

Un secondo autoritratto di Manet, risalente alla stessa epoca^{fig. 3}, si trova attualmente in una galleria privata di Tokyo e viene generalmente considerato un'opera incompiuta. Nella recente monografia su Manet, Eric Darragon afferma che "l'artista è rappresentato in piedi mentre indietreggia per esaminare il proprio operato"⁸. Negli unici due autoritratti di Manet che si conoscano, i due tempi del mestiere di pittore (il fare e il retrocedere critico) verrebbero così a essere rappresentati. Se la considerazione di Darragon è corretta, ciò significherebbe che i due autoritratti potrebbero essere considerati il risultato dell'elaborazione cui la rappresentazione fondante di Velázquez sarebbe stata sottoposta.

Nelle *Meninas* il pittore si rappresentava in un momento plurivalente rispetto al proprio



κ5

significato, essendo ugualmente presenti sia l'atto di indietreggiare che l'interruzione temporanea dell'atto del dipingere. In Manet abbiamo a che fare con due ipostasi del pittore diversamente focalizzate: da un lato, l'autoritratto a mezzo busto in cui il tema dello sguardo e il tema del fare si intersecano; dall'altro, quello in piedi, direi meno felice (e personalmente credo non finito), il cui vero tema avrebbe dovuto essere la distanza.

Come spesso accade con Manet, una possibile chiave di lettura viene fornita dalle testimonianze dell'epoca riguardanti il modo di esporre le proprie opere. Sappiamo, infatti, che Manet aveva appeso i due autoritratti nel suo atelier, ai lati del *Ritratto di Faure nel ruolo di Amleto* (1877)⁹-^{fig. 4}. Che io sappia, non si è mai tentato di approfondire quali ragioni abbiano indotto Manet a predisporre una tale sequenza.

Prima di tutto mi sembra un fatto importante che le tre opere siano rimaste tanto a lungo in possesso dell'autore. E che Manet le conservasse nel proprio studio lascia supporre il carattere fortemente privato e autoreferenziale dell'intera serie.

Il ritratto di Faure rivela facilmente i propri antecedenti spagnoli^{fig. 5}. Si tratta, infatti, di un genere di ritratto d'attore, che Manet avrebbe potuto benissimo osservare in occasione del suo viaggio in Spagna nel 1865. Non penso di sbagliarmi leggendo un doppio messaggio nell'atto compiuto dallo stesso Manet nel dare origine a una sequenza di tre opere, due autori-

tratti che incorniciano un quadro spagnoleggiante con attore: il primo messaggio, dichiarare l'ispirazione spagnoleggiante dell'intera serie; il secondo, sottolineare che gli stessi autoritratti non sono altro che la rappresentazione di una rappresentazione. Più chiaramente: rappresentano Manet nel ruolo di se stesso.

Uno dei primi biografi di Manet ci ha lasciato una testimonianza eloquente a proposito del suo modo di lavorare: "A Manet piaceva essere osservato chino sul cavalletto, la testa dapprima inclinata in direzione del modello, quindi verso l'immagine rovesciata nello specchio che teneva in mano"¹⁰.

L'uso costante da parte di Manet dello specchio fa riflettere, anche perché altre fonti ne parlano. Si tratta di un procedimento senz'altro antico, e se c'è qualche cosa di veramente significativo nel brano appena citato, è proprio l'andirivieni del pittore all'interno dei tre poli: cavalletto/modello/specchio e il fatto che durante questo andirivieni a Manet "piacesse farsi osservare".

Siamo in presenza di una situazione di produzione che si fa spettacolo e che mette in scena le proprie dinamiche: reale/quadro/rovesciamento/operatore.

Comunque sia, il più antico autoritratto di Manet di cui siamo a conoscenza non è un autori-



Fig. 6

tratto che lo ritrae all'interno del suo atelier, bensì un autoritratto che fa parte di un quadro allegorico dal significato ancora oscuro. Si tratta del quadro oggi conosciuto come *La pesca* (realizzato intorno al 1861-63)^{fig. 6}.

Non intendo qui proporre una lettura esaustiva di questo dipinto¹¹. Mi accontento di ricordare che l'artista sceglie per raffigurarsi i tratti di Rubens, dando a Suzanne Leenhof quelli di Hélène Fourment. La composizione prende ispirazione dal maestro fiammingo, benché il senso allegorico resti nascosto, ancorché il significato generale del dipinto sia chiarissimo: Manet si rappresenta come il Rubens dei "tempi moderni". Non è privo di significato che questa prima "autoproiezione endotopica" di Manet equivalga a un'autoproiezione nella storia dell'arte. Qui Manet è un "personaggio", ma questo personaggio è un (altro) pittore.

Per via del suo carattere privato, questo dipinto non lasciò mai la casa dell'artista, se non in un'unica occasione: quando Manet organizzò nel 1867 la sua personale al Pont de l'Alma, un'esposizione importante perché concepita, al pari di quella di Courbet, come un'alternativa polemica nei confronti dell'Esposizione Universale che si stava svolgendo in contemporanea a Parigi. Gli studiosi di storia dell'arte hanno finora decisamente attribuito scarsa importanza al modo in cui la personale di Manet fu organizzata. Grazie al catalogo che ci è pervenuto¹², credo si possa avanzare l'ipotesi che la mostra dell'Alma volesse avere il valore di

(87)

— 77



un'antologia, in cui la cronologia non aveva alcun ruolo, strutturata com'era su altri criteri, dal contenuto estremamente preciso.

Con il numero 1 era contrassegnato il *Déjeuner sur l'herbe*, del 1863, mentre con il 50 (l'ultimo del catalogo) il dipinto di cui ho appena parlato, allora intitolato *Paysage*. In questo modo Manet sottolineava il valore inaugurale del *Déjeuner* e assegnava a *La pesca* il posto e la funzione significativa di quadro da leggersi come "firma" apposta all'intera esposizione, che aveva, in effetti, come oggetto gli ultimi sette anni (1860-67) della sua produzione pittorica: quelli che segnano il suo passaggio al gruppo degli artisti in cerca della modernità.

Al centro dell'esposizione, al numero 24 del catalogo, si trovava un altro quadro-manifesto su cui vorrei ora soffermarmi: *La musica alle Tuileries* (1862)¹³ - fig. 7. È il grande ritratto di gruppo della società elegante del Secondo Impero. Invece della presenza dissimulata del Manet di *La pesca*, *La musica alle Tuileries* presenta l'artista "quale egli è". Accanto a Baudelaire, a Fantin-Latour, a Champfleury o a Jacques Offenbach, Manet è uno dei rappresentanti dell'intelligenza parigina del Secondo Impero. Due elementi indicano che l'auto-proiezione fu concepita da Manet come un'aporia. Il primo è dato dalla sua posizione marginale, apparendo nella tela a sinistra in basso (cioè laddove l'ordine di lettura codificato da secoli pone l'"inizio" della rappresentazione), benché tagliato a metà dalla cornice^{fig. 8}. Nello

— 87

(←9)



stesso tempo, egli si trova in seno all'opera e al fuori di essa. Potrebbe esserne assente, è invece presente. Alla sua persona inserita nell'immagine fa pendant, dall'altra parte del quadro, la sua firma^{fig. 9}. L'intera rappresentazione si svolge tra questi "due Manet": tra la "figura" e il "nome" dell'artista-autore.

Se si considera ancora una volta questo quadro come uno dei pezzi in mostra al Pont de l'Alma, si potrà notare che la marginalità dell'autore e della sua firma (nel quadro) si trasforma in centralità dell'istanza-autore "*Manet*" al centro dell'esposizione e del catalogo. Bisogna, però, ricordare la genesi del quadro per rendersi conto che sia l'autoritratto sia la firma sono da considerare elementi, per così dire, "paratestuali"¹⁴.

Tra i diversi studi preparatori di *La musica alle Tuileries*, quello più completo è un disegno di collezione privata^{fig. 10}, dove si possono riconoscere alcuni personaggi che ritroviamo al centro della composizione finale. E dove si può anche notare che era già presente la famosa idea del tronco dell'albero, e che le due donne in primo piano a sinistra non hanno ancora preso posto sulle sedie da giardino.

La cosa che, in questo disegno, a me sembra essere della massima importanza è che pur essendo pressoché completo, rappresenta solo la parte centrale del futuro quadro. Ciò che



ancora manca sono, per l'appunto, le due estremità del quadro che Manet deve ancora dipingere, gli spazi dove la *silhouette* dell'artista (a sinistra) e la sua firma (a destra) troveranno posto. Non possiamo non domandarci perché Manet, che – come ben si sa – solitamente operava per tagli dei suoi dipinti una volta finiti, abbia qui preferito procedere per aggiunte. La risposta, credo, vada trovata nel carattere paratestuale dell'inserimento dell'autore, sia sotto forma di autoritratto che di firma. Se si esamina con attenzione quest'ultima^{fig. 9}, si potrà constatare che l'idea dell'inserimento è palesata in maniera particolarmente evidente: il nome tracciato con un colore bruno è letteralmente *dentro* l'immagine e non su di essa. L'apporto innovativo di Manet è evidente.

La firma è un segno che l'autore appone facoltativamente all'opera dopo averla ultimata. Di norma, non è parte integrante del quadro: la sua presenza, o la sua assenza, può riflettersi sul valore commerciale, non certo su quello intrinseco. La messinscena della firma equivale a mettere simbolicamente in scena l'atto della produzione in seno a quanto prodotto¹⁵. "Cos'è l'arte pura nel pensiero moderno?", si chiedeva Baudelaire nelle *Curiosités esthétiques*. E così rispondeva: "È creare una magia suggestiva contenente allo stesso tempo l'oggetto e il soggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista medesimo"¹⁶.

L'atto di integrare il nome del pittore all'interno dello spazio dell'opera non è che un aspetto



fig. 9

fig. 10

marginale di questa magia, nonostante la si possa considerare il modo con cui Manet affronta il problema dell'inserimento del nome dell'autore come caratteristico del suo essere "pittore della vita moderna".

Passiamo ora a esaminare come Manet presenta il proprio autoritratto^{fig. 8}. La messinscena dell'intrusione dell'autore risponde, infatti, a un preciso disegno. La posizione in cui l'immagine del pittore si trova è talmente marginale che più di una volta le riproduzioni fotografiche di *La musica alle Tuileries* la escludono dall'inquadratura. Osservando attentamente, ci si accorge che la presenza del pittore nell'immagine sembrerebbe addirittura fortuita. Essa si trova sul margine che delimita il mondo dell'immagine e lo spazio esterno a essa. È una marginalità programmatica, ed è giustificata dalla doppia natura del pittore: cioè dalla schize. Bisogna, quindi, immaginare una prima volta Manet davanti al suo quadro intento a dipingere, e una seconda dentro l'immagine, paradossale oggetto del proprio fare.

Il procedimento è emblematicamente moderno e può essere chiarito indirettamente grazie a un esempio. Franz Lenbach scattò nel 1903 una fotografia della propria famiglia^{fig. 11}, nella quale si può ricostruire facilmente il modo di procedere riguardo alla tecnica di rappresentazione: dapprima egli calcolò l'impaginazione, le distanze e la messa a fuoco, quindi, dopo aver premuto il pulsante dello scatto, passò rapidamente dall'altra parte della macchina



fotografica per raggiungere la moglie e le figlie. Successivamente ne ricavò un quadro da cui difficilmente si potrebbe risalire al modo in cui fu realizzato se non esistesse ancora, per puro caso, la fotografia che ne svela il segreto¹⁷. Non è assolutamente mia intenzione avanzare l'ipotesi che Manet abbia fatto, in questo specifico caso, uso della macchina fotografica¹⁸. Mi sembra, al contrario, che il suo modo di inserirsi senza far ricorso al procedimento fotografico, in margine al proprio dipinto come un'"aggiunta", o addirittura come un "incidente", sia essenzialmente e programmaticamente moderno. Il passaggio, da parte dell'artista, dall'al di qua della tela al suo interno, in Manet avviene in modo ben più ingegnoso, più elegante e – aggiungerei – anche più poetico di quanto non accada nell'opera di un pittore-fotografo come Lenbach.

È qui che interviene il secondo elemento aporetico di questo dipinto. A differenza di *La pesca*, un'opera, come abbiamo già detto, ancora "classica", *La musica alle Tuileries*¹⁹⁻⁷ è un'immagine che si "apre" verso l'istanza operante e/o contemplante: diversi sono, infatti, i personaggi che guardano verso l'al di qua del quadro. Un "Manet esotopico", istanza produttrice della rappresentazione di cui fa parte, è, quindi, presupposto dalla stessa rappresentazione.

A questo punto sarebbe opportuno chiedersi se il titolo di quest'opera – *La musica alle*



Tuileries – non celi in sé una contraddizione carica di significato, dal momento che quanto annunciato dal titolo (il concerto, lo spettacolo) non è visibile. È il pubblico, in realtà, l'oggetto della rappresentazione pittorica, mentre la "scena" è concepita come lo spazio della produzione di detta rappresentazione. Preso in questo gioco di spazi, l'artista è una presenza oscillante.

Bisogna, credo, andare a rileggere Baudelaire, anch'egli tra i personaggi di questo quadro-manifesto, per rendersi conto della valenza "dichiarativa" di tale quadro:

Tutti i fenomeni artistici denotano nell'essere umano l'esistenza di una dualità permanente, la potenza di essere allo stesso tempo se stesso e un altro (...) L'artista non è tale se non a condizione di essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno della propria natura¹⁹.

Penso che ora, alla luce di quanto afferma il suo amico Baudelaire, si possa meglio comprendere Manet. Si capisce cioè il motivo che spinse Manet – pittore della vita moderna – a dare tanta importanza a uno spazio delicato come quello che sta al bordo dell'immagine. È proprio qui che si genera la schize e che l'artista si scinde in presenza endotopica e in istanza produttiva esotopica. Mi limiterò qui a citare un solo esempio. *La maîtresse di Baudelaire*,



κ13

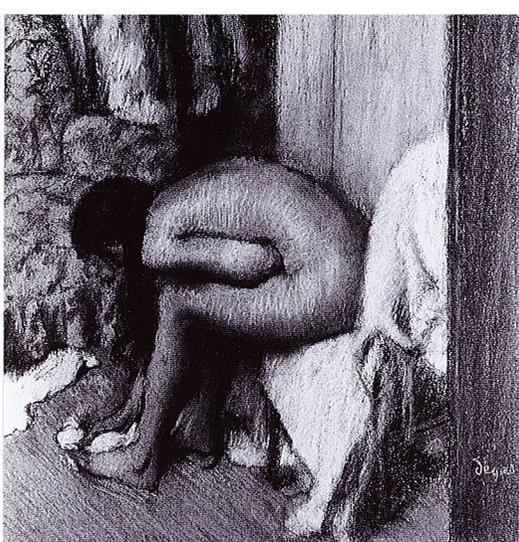
quadro dipinto nel 1862, è concepito nello stesso spirito del poeta: vi compare Jeanne Duval nelle fattezze di "vecchia bambina", o – potremmo dire – di "vecchia Menina"²⁰. Il ricordo del quadro di Velázquez, sebbene molto filtrato, è tuttavia evidentissimo: nell'estremità sinistra del dipinto si scorgono il telaio e i bordi della tela davanti alla quale bisogna immaginare Manet intento all'opera. È senza dubbio significativo che l'ispirazione velazqueziana non emerga negli studi preliminari, infatti, nell'acquerello della Kunsthalle di Brema manca proprio questo riferimento diretto²¹. La rappresentazione dei bordi intesa come segno dell'auto-re nel ritratto fu verosimilmente un'idea successiva di Manet e viene ad aggiungersi a un tratto di linguaggio figurativo che occupava da tempo il suo pensiero. La definizione dal punto di vista personale, del luogo da cui parte la formazione dell'immagine, è una costante della *Nouvelle peinture* di cui Manet fu il caposcuola²². Il saggio cui Duranty (1876) dava proprio questo titolo, faceva il punto in materia. Non posso ripetere o riassumere qui quel testo fondamentale, la cui idea centrale è però questa: rispetto all'oggettività, all'onniscienza e all'"onniveggenza" della pittura classica, la *Nouvelle peinture* si realizza partendo da un punto di vista personale e occasionale, se non addirittura incidentale²³. Il più delle volte, Manet effettua le sue "ripresе" ancora in maniera apparentemente tradizionale. Questo tradizionalismo (ingannatore) si manifesta soprattutto nel centralismo cui



κ14

egli sottopone i suoi primi lavori. Solo i *Café-Concerts* degli anni 1878-1879 sono costruiti partendo da un punto di vista molto ravvicinato, come se si trattasse di un ingrandimento, tanto che il loro carattere "frammentario" finisce per originare una sorta di "perdita del centro". Se a proposito della "ripresе" si può parlare di una peculiarità che può definirsi una costante dell'opera di questo artista, detta peculiarità si colloca su un livello diverso, che potremmo definire "meta-rappresentativo": nella maggior parte dei quadri di Manet sono contenuti dei segnali che integrano l'immagine all'interno di un flusso di comunicazione. Il più importante di questi segnali è lo sguardo che dallo spazio del quadro si dirige verso lo spazio che sta al di qua della superficie dell'immagine. In tutte le sue maggiori opere, dal *Déjeuner sur l'herbe* e dall'*Olympia* fino a *Nana* e al *Bar aux Folies-Bergère*, il "Blick aus dem Bild", lo sguardo dal quadro, per dirla con un'espressione di Alfred Neumayer, è percepibile²⁴. Ma qual è il suo significato?

Un primo significato è proprio quello cui ho appena accennato, e cioè che l'opera è considerata un oggetto facente parte di un flusso di comunicazione. Davanti a un quadro di Manet, lo spettatore contempla anche se stesso: non c'è soltanto lui intento a guardare il quadro, anche il quadro guarda chi sta guardando. Questa situazione di ricezione dell'opera non è, tuttavia, che un riflesso di quella della produzione. La posizione dello spettatore davanti all'o-



κ 15



— 16 ↗

pera finita altro non è che la ripetizione della posizione del pittore davanti all'opera *in fieri*. E mentre egli opera un inserimento dello spettatore nello spazio dell'opera, il "Blick aus dem Bild" svela la presenza invisibile dell'istanza creatrice.

In questo senso le opere di Manet non sono mai "finite", giacché il loro completamento si manifesta solo nell'atto della ricezione, reiterante quello della creazione. L'invocazione di Baudelaire: "Lettore ipocrita, mio simile, mio fratello"²⁵ avrebbe potuto benissimo essere stata pronunciata dallo stesso Manet.

È questo il punto in cui le differenze strutturali tra Manet e Degas si evidenziano più nettamente. Se in Manet esiste quasi sempre un contatto ottico tra uno dei personaggi raffigurati nel quadro e lo spettatore (cioè l'autore), in Degas l'istanza dell'autore (e anche quella dello spettatore) è quasi sempre tematizzata come esotopica. Sarò più chiaro: l'impaginazione, il punto di vista estremamente personale e i dispositivi ottici dell'immagine fanno in modo che l'istanza dell'autore resti sempre "nascosta", anche se la sua presenza invisibile al di qua dei margini dell'immagine^{fig. 15} è comunque suggerita. Com'è stato detto mille volte, la posizione di Degas è quella del *voyeur*. Vede senza essere visto, osserva senza essere osservato, dipinge o disegna senza coinvolgersi nello spazio delle proprie immagini²⁶. In questo contesto non



κ κ 17

κ 18

c'è nulla di più denso di significato del punto in cui viene apposta la firma: Degas firma sui margini inferiori delle sue opere, su soglie immaginarie, oppure sotto inquadrature di porte che raddoppiano i margini dell'immagine. Si ferma sempre sul limitare, "sulla soglia", senza mai compiere il decisivo passo dell'integrazione, come invece avviene in Manet. Quando quest'ultimo, ispirato dallo stesso Degas^{fig. 15}, riprende il tema delle donne intente a far toletta^{fig. 16}, vi apporta varianti minime, ma dense di significato: gira la testa della modella verso colui che sta osservando (una cosa che Degas non avrebbe mai fatto) e appone la sua firma nel cuore stesso della rappresentazione.

La scelta di Degas di restare principalmente una presenza esotopica spiega, a mio parere, la totale assenza nella sua opera di autoritratti incorporati, per i quali, al contrario, Manet aveva una vera e propria predilezione. Conosciamo un numero piuttosto elevato di autoritratti di Degas, soprattutto disegni o fotografie, ma cosa assai strana, risalgono tutti alle stagioni estreme della sua vita, cioè alla giovinezza o alla vecchiaia^{figg. 17, 18}. Rapportati al corpus artistico di Degas, questi autoritratti possono essere considerati "esotopici". Per dirla con una metafora, fanno da "cornice" all'opera di Degas, mentre l'insieme centrale della sua opera rifiuta la rappresentazione diretta dell'istanza dell'autore²⁷.



fig. 21

giovane donna intenta a osservare le corse è lei stessa l'oggetto su cui Manet posa il proprio sguardo. In un secondo tempo, Degas eliminò il ritratto di Manet per concentrarsi esclusivamente sulla donna, la quale grazie alla messinscena dello sguardo diretto si rivela essere l'acronimo, la sigla della visione alla Manet³².

Alcuni elementi del dialogo piuttosto problematico tra questi due artisti sono riscontrabili in un altro ritratto che Degas fece a Manet.

La storia di quest'opera^{fig. 24} è nota, ma ancora una volta resta suscettibile di interpretazioni più particolareggiate rispetto a quelle finora avanzate. Si sa che Degas fece dono all'amico del ritratto dello stesso Manet e della consorte. Manet insoddisfatto del modo in cui era stata raffigurata sua moglie, senza il benché minimo scrupolo, ne ritagliò l'immagine. Furibondo, Degas si riprese la tela³³. In una fotografia risalente a quegli anni si può vedere Degas in compagnia di Bartholomé con il ritratto della coppia nello stato in cui la recuperò da Manet^{fig. 26}, quando il quadro non era stato ancora integrato con il brandello di tela che lo stesso avrebbe fatto aggiungere qualche tempo dopo (probabilmente con l'intenzione di "ristabilire" la signora Manet alla propria maniera). Quanto a Manet, l'artista cercò di rimediare alla propria evidente brutalità (l'aver fatto fuori sua moglie dal quadro di Degas) con



fig. 22



fig. 23

un quadro in cui la ritrae da sola^{fig. 25}.

Se mettiamo le due tele a confronto^{figg. 24, 25}, noteremo, a differenza delle diversità stilistiche proprie all'uno e all'altro artista, che il quadro di Manet fu eseguito all'interno dello stesso ambiente: uguali sono le poltrone ricoperte di fodere bianche, medesima è la posizione del pianoforte addossato alla parete, uguale è la sedia su cui è seduta la signora Manet, medesime sono le righe dorate sulla boiserie.

Qual è il senso di questa storia? Risponderò assumendomi i rischi di una lettura di secondo livello.

Il quadro di Degas è una messinscena molto personale del rapporto uomo/donna. Facendogli osservare la moglie là dove si trova, Degas assegna a Manet la caratteristica posizione alla Degas di "osservatore non osservato".

Manet non dovette apprezzare affatto questa messinscena, anche se se ne sarebbe ricordato, anni dopo, in un'opera giustamente famosa – *Nana* – in cui riprende il procedimento appreso da Degas dipingendo un quadro che fu un vero scandalo per via del troppo evidente erotismo.

Va anche notato che nel quadro di Degas^{fig. 24} Manet, ricorrendo a un procedimento che faceva ormai parte del suo repertorio stilistico, ritaglia parzialmente la donna osservata, mentre



↳ 24 —

in *Nana* lascerà chi osserva parzialmente fuori dalla cornice.

Nel quadro da lui stesso dipinto qualche tempo dopo, dove figura la moglie al pianoforte^{fig. 25}, Manet eliminerà ogni traccia di contemplazione endotopica, e metterà a fuoco il proprio modello partendo da un punto di vista esterno.

Il passo successivo di Degas (il tentativo di ricomporre la tela mutilata) rimase a mezza strada. Egli aggiunse la porzione di tela mancante^{fig. 24}, ma non completò mai il dipinto. E qui, tuttavia, si fa strada un dettaglio di cui non è stato tenuto dovuto conto, ma che meriterebbe uno sforzo interpretativo.

Il brandello di tela in basso a destra reca, infatti, la sua firma. Si sa che un'opera d'arte viene firmata, generalmente, quando l'artista la considera ultimata. Quale significato dare, allora, a questa firma apposta su un pezzetto di tela, aggiunta ma non dipinta? Sono convinto che inserendovi la propria firma Degas abbia voluto attribuire a questo pezzo di tela la funzione di elemento che ritaglia accidentalmente l'immagine. In altre parole, servendosi dell'aggiunta e della firma riconferisce all'intervento di Manet un che di "degasiano". Con ciò sottolineando ancora una volta il suo essere autore esotopico, il suo mantenersi sul bordo senza mai collocarsi all'interno di un'immagine rappresentata. Sono a conoscenza di un solo caso in cui Degas gioca con l'idea dell'autore endotopico. Si



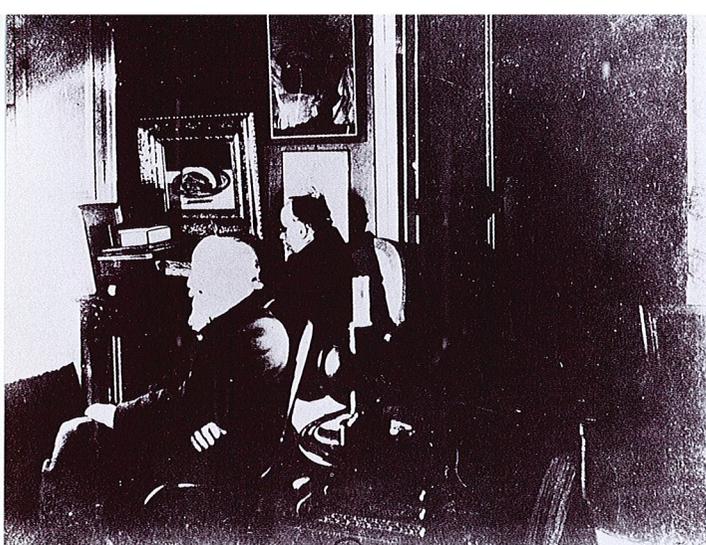
↳ 25 —

tratta della famosa fotografia in cui Mallarmé e Renoir sono ripresi in casa di Berthe Morisot (verso il 1895)^{fig. 27}, descritta per la prima volta dalla penna di Paul Valéry, suo primo proprietario:

La fotografia mi era stata donata da Degas, di cui si scorgono nello specchio la macchina fotografica e lo spettro. Mallarmé sta in piedi accanto a Renoir, che è seduto sul divano. Degas impose loro 15 minuti di posa alla luce di 9 lampade a petrolio. (...) Nello specchio si possono riconoscere le ombre della signora Mallarmé e di sua figlia³⁴.

Questa fotografia è stata più volte commentata, talora in maniera mirabile³⁵. Non sono il solo a vedere qui una specie di manifesto di Degas concernente la sua caratteristica intrusione/esclusione dell'immagine, di cui è il creatore. Nello specchio si vede, in effetti, l'occhio nero della macchina fotografica che nasconde il viso di colui che se ne sta servendo. Le nove lampade a petrolio di cui parla Valéry hanno un doppio effetto: la luce che emanano, da una parte, fa emergere i modelli in primo piano, mentre, dall'altra, riduce colui che "sta effettuando la ripresa" (della scena) a un "fantasma".

La distanza che separa la maniera di autorappresentarsi di Degas da quella di Manet non potrebbe essere più grande. Per Manet lo specchio è il luogo della presentazione. Per Degas,



κ26



κ27 ●

invece, è lo spazio della scomparsa. E tutti e due non fanno che fornire una conferma – direi – alle parole premonitrici del profeta della modernità Baudelaire: "... l'evaporazione e la centralizzazione dell'io. Sta tutto lì"³⁶.

- 1_ A. Tarbarant, *Manet et ses oeuvres*, Parigi, 1947, p. 37.
- 2_ E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Parigi, 1926, t. I, p. 36.
- 3_ H. Loyrette, *Degas*, catalogo della mostra Parigi-Ottawa-New York, 1988-1989, p. 140.
- 4_ M. Fried, *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago-Londra, 1996, pp. 365-98. L'interessante articolo di G. Galligan, "The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting", *Art Bulletin*, LXXX (marzo, 1998), pp. 138-71, è apparso dopo la stesura di questo mio testo e dunque non ho potuto tenerne conto in maniera particolare. Riprendo qui le analisi già proposte in altro contesto nel mio articolo "Manet raconté par lui-même", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Université Libre de Bruxelles), XIII (1991), pp. 79-94. Sull'inversione speculare cfr. ora M. Thévoz, *Le miroir infidèle*, Parigi, 1996, pp. 19-54.
- 5_ Per Manet "peintre de la vie moderne" cfr. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, 1984 e anche:

- H. Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flâneur, Maler*, Monaco di Baviera, 1996.
- 6_ Cfr. C. Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlino, 1994, pp. 91-106.
 - 7_ Per maggiori particolari cfr. V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, 1998, pp. 187-265.
 - 8_ E. Darragon, *Manet*, Parigi, 1991, p. 300.
 - 9_ E. Bazire, *Manet*, Parigi, 1884, pp. 132-33.
 - 10_ J.E. Blanche, *Manet*, Parigi, 1924 (traduzione nostra).
 - 11_ Per un buon riassunto cfr. C.S. Moffett, scheda "La Pêche", nel catalogo della mostra *Manet 1832-1883*, Parigi, 1983, pp. 70-75.
 - 12_ Cfr. *Edouard Manet*, catalogo della mostra Parigi, 1867.
 - 13_ Per maggiori particolari cfr. N.G. Sandblad, *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, pp. 17-68.
 - 14_ Per la nozione di "paratesto" cfr. G. Genette, *Seuils*, Paris, 1987, (trad. it., *Soglie*, Torino, 1989).

note

¹⁵ Cfr. V. I. Stoichita, "Manet raconté par lui-même (II): la forme du nom", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Université Libre de Bruxelles), XIV (1992), pp. 95-110 (con bibliografia precedente).

¹⁶ C. Baudelaire, *Oeuvres (Pléiade), texte établi et annoté par Y.-C. Le Dantec*, Parigi, s.d., t. II, p. 118. Cfr. a questo proposito, ancora e sempre: W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1955), Francoforte, 1974, p. 60 e sgg.

¹⁷ Cfr. S. Mehl, *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München*, Monaco di Baviera, 1980, p. 176.

¹⁸ Il fatto che qualche volta Manet utilizzasse delle fotografie per comporre i suoi quadri è certo. Il caso più celebre è quello di *Chemin de fer* (1874). Nella collezione Durand-Ruel di Parigi si conserva ancora la fotografia originaria, ritoccata ad aquarello (cfr. D. Rouart & D. Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, t. II, Ginevra, 1975, n. 322).

¹⁹ C. Baudelaire, *Oeuvres*, t. II, p. 119.

²⁰ Cfr. *Manet 1832-1983*, catalogo della mostra, Parigi 1983, pp. 96-98.

²¹ D. Rouart & D. Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, t. II, Ginevra, 1975, n. 368.

²² Cfr. il nostro articolo già citato supra n. 4 e M. Bacherich, *Je regarde Manet*, Paris, 1990.

²³ E. Duranty, *La Nouvelle Peinture - A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Parigi, 1876. Una ristampa moderna si trova in: D. Riout (a cura di), *Les Écrivains devant l'Impressionnisme*, Parigi, 1989, pp. 108-34.

²⁴ A. Neumayer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlino, 1964.

²⁵ C. Baudelaire, *Les Fleures du mal (Au lecteur)*.

²⁶ Si ricorda qui la celebre confessione degassiana "C'est comme si vous regardiez à travers un trou de serrure" (G. Moore, *Impressions and Opinions*, Londra 1891, p. 232), cfr. a questo proposito C. Armstrong, "Edgar Degas and the Representation of the Female Body", in S. Suleiman (a cura di), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge (Mass.) - Londra, 1985, pp. 223-42. e E. Lipton, *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1986, pp. 151-87.

²⁷ Cfr. C. Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago-Londra, 1991, pp. 211-43 e F. Baumann, "Die frühe Selbstbildnisse", in F. Baumann & M. Karabelnik, (a cura di), *Degas. Die Portraits*, catalogo della mostra, Zürich-Tübingen, 1994-1995, pp. 158-73.

²⁸ Cfr. Lipton, *Looking into Degas*, (supra, n. 26), pp. 17-71.

²⁹ Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, (supra, n. 2), t. I, p. 139.

³⁰ Cfr. a questo proposito W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Monaco di Baviera, 1983.

³¹ Per le differenti versioni cfr. W. Wells, "Who was Degas's Lyda?", *Apollo*, 95, (1972), pp. 129-34; R. Kendall, "Degas and the Contingency of Vision", *Burlington Magazine*, CXXX (1988), pp. 180-97 e E. Lipton, *Looking into Degas* (supra, n. 26), pp. 66-72.

³² Nel quadro del 1868 conservato in collezione privata di Londra (W. Wells, "Who was Degas's Lyda?", cit., figg. 1, 2 e E. Lipton, *Looking into Degas*, cit., fig. 38), la pittura realizzata presso la National Gallery di Londra

nel 1960 ha fatto riemergere la figura femminile con binocolo accompagnata da Manet, prima cancellata, con tutta la probabilità, dallo stesso Degas.

³³ Cfr. A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Parigi, 1938, p. 125 e Moreau-Nélaton, *Manet par lui-même* (supra, n. 2), t. I, p. 36.

³⁴ P. Valéry, *Degas danse dessin*, Parigi, 1934, (tr. it., "Degas danza disegno", in *Scritti sull'arte*, Milano, 1994, p. 30).

³⁵ W. L. Roosa, "Degas' Photographic Portrait of Renoir and Mallarmé: An Interpretation", *Rutgers Art Review*, 3 (Gennaio), 1982, pp. 81-96 e C. Armstrong, "Reflections on the Mirror: Painting, Photography and the Self-Portraits of Degas", *Representations*, 22, 1988, pp. 108-41.

³⁶ C. Baudelaire, *Ouvres*, t. II, p. 147.

- fig. 1 Edouard Manet, *Autoritratto*, 1879 ca, olio su tela, 83 x 67 cm, New York, collezione privata.
- fig. 2 Diego da Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olio su tela, 318 x 276 cm, Madrid, Prado.
- fig. 3 Edouard Manet, *Autoritratto*, 1878-1879 ca., Tokyo, Bridgestone Museum of Art.
- fig. 4 Edouard Manet, *Jean-Baptiste Faure come Amleto*, 1877, olio su tela, 196 x 130 cm, Essen, Folkwang Museum.
- fig. 5 Diego da Silva y Velázquez, *Pablo de Valladolid*, olio su tela, 209 x 123 cm, Madrid, Prado.
- fig. 6 Edouard Manet, *La pesca*, 1861-1862, olio su tela, 76,8 x 123,2 cm, New York, Metropolitan Museum.
- fig. 7 Edouard Manet, *La musica alle Tuileries*, 1862, olio su tela, 76 x 118 cm, Londra, National Gallery.
- fig. 8 Edouard Manet, *La musica alle Tuileries*, particolare.
- fig. 9 Edouard Manet, *La musica alle Tuileries*, particolare.
- fig. 10 Edouard Manet, *Studio per La musica alle Tuileries*, 1862, disegno, 18,5 x 22,2 cm, collezione privata.
- fig. 11 Franz von Lenbach, *La Famiglia Lenbach*, fotografia, 1903, Monaco di Baviera, Lenbachhaus.
- fig. 12 Franz von Lenbach, *La Famiglia Lenbach*, 1903, olio su cartone, 96,5 x 122 cm, Monaco di Baviera, Lenbachhaus.
- fig. 13 Edouard Manet, *Cameriera con boccali*, 1879, olio su tela, 77,5 x 65 cm, Parigi, Musée d'Orsay.
- fig. 14 Edgar Degas, *Al Caffé-Concerto*, 1885, pastello su incisione a acquaforte, 26,5 x 29,5 cm, Parigi, Musée d'Orsay.
- fig. 15 Edgar Degas, *Donna nuda che sta asciugandosi un piede*, 1885-1886 ca, pastello su cartone, 54,3 x 52,4 cm, Parigi, Musée d'Orsay.
- fig. 16 Edouard Manet, *Giovane donna in una tinozza*, 1878-1879, pastello su cartone, 55 x 45 cm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.
- fig. 17 Edgard Degas, *Autoritratto*, 1854-1856, sanguigna su carta, 26 x 20,5 cm, collezione privata.
- fig. 18 Edgard Degas, *Autoritratto*, fotografia, 1890-1900 ca., Parigi, Bibliothèque Nationale
- fig. 19 Edouard Manet, *Corsa di cavalli a Longchamp*, 1867 [?], 43,9 x 84,5 cm, Chicago, The Art Institute.
- fig. 20 Edgar Degas, *Fantini alle corse*, 1876-87, olio su tela, 66 x 81 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

- fig. 21 Edouard Manet, *Corse al Bois de Boulogne*, 1872, olio su tela, 73 x 92 cm, USA, collezione Mrs. John Hay Whitney.
- fig. 22 Edgar Degas, *Donna con binocolo*, 1866 ca., pittura su carta rosa, 28 x 22,7 cm, Londra, British Museum.
- fig. 23 Edgard Degas, *Manet alle corse insieme a una donna con binocolo*, 1865 ca., matita su carta, 38 x 24, 4 cm., New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Found.
- fig. 24 Edgar Degas, *Monsieur et Madame Edouard Manet*, 1865 ca, 65 x 71 cm, Kitakyushu Municipal Museum of Art (Giappone).
- fig. 25 Edouard Manet, *Madame Manet al pianoforte*, 1867-1868, olio su tela, 38 x 46 cm, Parigi, Musée d'Orsay.
- fig. 26 *Degas e Bartholomé*, 1895-1900 ca., fotografia, Parigi, Bibliothèque Nationale.
- fig. 27 Edgar Degas, *Renoir e Mallarmé*, 1895, fotografia, 17,8 x 12,7 cm, Parigi, Biblioteca Doucet.

quaderni della
scuola di specializzazione
in storia dell'arte
dell'università di bologna

La serie dei Quaderni si propone come agile strumento
per la registrazione critica di eventi (conferenze, dibattiti,
esercitazioni) realizzati nel corso dell'attività didattica
della Scuola.

01
I limidi del museo.
Alessandro Rocca

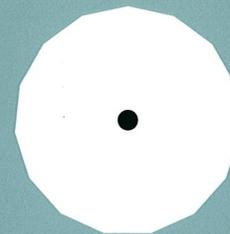
02
Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas.
Evaporazione e/o centralizzazione.
Victor I. Stoichita

di prossima pubblicazione;

03
L'arte responsabile.
Joseph Kosuth

Victor I. Stoichita è nato a Bucarest nel 1949. Ha avviato gli studi nella capitale romena e li ha perfezionati all'Università di Roma e a Parigi presso la Sorbona. Attualmente è professore ordinario di Storia dell'arte moderna e contemporanea all'Università di Friburgo in Svizzera.

È considerato uno dei maggiori esponenti di un metodo critico che si concentra sugli aspetti strutturali e di ricezione dell'opera d'arte. Tra i suoi studi, in italiano sono stati tradotti: **L'invenzione del quadro** (1993) Milano, Il Saggiatore, 1998, e **Breve storia dell'ombra**, (1997) Milano, Il Saggiatore, 2000.



UDS