

¹ L'articolo è stato pensato dai due autori: Paolo Fabbri ha scritto i paragrafi 1. 2. 3. E Lucia Corrain i paragrafi 4 e 5. Originariamente pubblicato in Weiermair, P., a cura, 2001, *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, catalogo della mostra di Bologna, Milano, Electa, pp. 220-228.

² La presenza di questa espressione compare per la prima nel 1750, nella *Lettre sur la peinture à un amateur* di Baillet de Saint Julien (Faré 1975, p. 268).

³ Per un'articolazione più completa di questo argomento si rimanda a Pozzi 1993.

⁴ Citato in Schapiro 1968a, p. 29.

⁵ Per la dimensione plastica dei testi visivi si veda Greimas 1984.

⁶ Nota esplicativa.

⁷ "Durante la stagione della frutta, riempite dei piatti di maiolica, mettendovi sotto delle foglie di vite (...). Ponete il piatto pieno di frutta all'altezza di circa un piede più basso del vostro occhio, così ri-trarrete la frutta il più simile al naturale" (cit. in Heck 1998, p. 61).

⁸ I Coretti nella parete dell'arco di trionfo della cappella degli Scrovegni, che Giotto affrescò nel 1302 e la Nicchia con patena, pisside e ampolle con una mensola intermedia del 1337-38.

⁹ Esempi per eccellenza della nicchia sono i *bodegones*, dei primi anni del Seicento, di Sánchez Cotán, nei quali qualche frutto o qualche verdura o della cacciagione viene sistemata nel vano di una nicchia rettangolare, cfr. Stoichita 1993, pp. 41 sgg.

¹⁰ Jan Brueghel, in una lettera del 16 aprile 1606 – inviata al cardinal Borromeo, nella quale racconta di una natura morta di fiori, precisamente il *Bouquet di fiori* (1606), oggi conservato alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano –, scrive che i fiori devono essere "grandi come nella natura", cit. in Heck 1998, p. 61.

¹¹ Si vedano, fra gli altri, Pieter Claesz, *Natura morta con violino, teschio e globo*, Norimberga, National Museum e Bartolomeo Bettera (attr.), *Natura morta con strumenti musicali*, collezione privata.

¹² E forse quel cane sullo sfondo che guarda fisso sul tavolo è lì a segnalare che la riflessione varia al variare del punto di vista e che dunque quella che lui vede non è uguale a quella dello spettatore.

¹³ Effetti di riflessione, ma meno definita, sono proposti anche da Filippo de Pisis, *Natura morta in grigio con caffettiera* (1929).

¹⁴ Del II secolo d.C. è conosciuto grazie a una copia romana, conservata a Roma, Vaticano, Museo Profano Gregoriano.

¹⁵ È la fine della contenuta profondità della nicchia, in nome di un punto di fuga che è nell'occhio dello spettatore.

¹⁶ "Voi donne in cinta, non guardate la frutta dipinta che assomiglia alla vita. Al fine che il vostro occhio insensato non tormenti il vostro cuore, e che non nasca da ciò una "voglia" al feto. Perché la visione di quest'arte deve rapidamente toccare il desiderio dell'anima" (Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet*, Anversa 1662, cit. in Heck 1998, p. 60).

¹⁷ Anche la tenda è una figura metapittorica, perché quando rappresentata nel quadro e in una qualche relazione con la cornice, funziona alla stregua di un avvertimento rivolto all'osservatore, il quale non si trova davanti a un quadro, ma "davanti alla rappresentazione di un quadro" (Stoichita 1993, p. 70).

¹⁸ Altri esempi possibili esempi: Chaim Soutine, *Bouquet de fleurs dans un vase sur un balcon* (1916): natura morta esposta su un balcone e oltre la ringhiera si vede un frammento di giardino; Henri Matisse, *Anémones dans un vase de terre* (1924): lascia presupporre un paesaggio, in quanto sulla sinistra, in scorcio, si vede una finestra; Adolf Dietrich, *Vase mit blauen Enzianen* (1948): la dimensione paesaggio viene relegata nel cielo.

Evaporazione e/o centralizzazione. Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas¹ Victor I. Stoichita

I biografi fanno risalire il primo incontro tra Manet e Degas al 1862 (Tarbarant 1947, p. 37). Scena dell'incontro, il Louvre, dove Manet avrebbe visto il giovane Degas intento a eseguire direttamente su rame una copia dell'*Infanta Margherita* di Velázquez (Moreau-Néanton 1926, p. 36). Un evento che – come è stato già detto (Loyrette, Roquebert 1988-1989, p. 140) – sa di leggenda, riproponendo il tema quasi mitico dell'incontro tra due grandi artisti: Giotto/Cimabue, Perugino/Raffaello... A differenza di questi ultimi, però, il rapporto tra Manet (nato nel 1832) e Degas (nato nel 1834) non ripercorre gli stereotipi del rapporto maestro/allievo, ma si trasforma rapidamente in un dialogo complesso, per non dire 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. Al riguardo le fonti scritte sono avarie di particolari e così dovremo tentare di interrogare le opere di questi due grandi maestri per indagare 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. 32). 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 opera. Manet ha realizzato molti quadri, ma un solo autoritratto propriamente detto che lo ritrae "all'opera", in cui mette peraltro in scena una situazione inedita. Che Manet si sia effigiato non così "com'è", bensì "come appare" è cosa 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 egli fosse mancino, cosa peraltro poco probabile in considerazione dell'educazione cui i pittori venivano sottoposti nell'Ottocento. Quindi l'inversione tra destra e sinistra presente nell'*Autoritratto* deve essere considerata un fatto importante. Fried (1996, pp. 365-398) ha recentemente dimostrato che anche altri artisti contemporanei di Manet erano usi ricorrere a questo espediente², 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 mira a riprodurre l'immagine del pittore. L'inversione tra destra e sinistra dice chiaramente che ciò che vediamo è l'immagine di un'immagine, è il pittore "in persona".

Due visioni
inconciliabili
dell'arte

L'autoritratto
di Manet:
l'immagine
di un'immagine

a cura di Lucia Corrain

Semiotiche della pittura

I classici. Le ricerche

Copyright © 2004 Meltemi editore, Roma

L'editore si dichiara disponibile a riconoscere
i diritti a chi ne sia legalmente in possesso

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



COPIA OMAGGIO



Fig. 32. Edouard Manet, *Autoritratto*, 1879 ca., olio su tela, 83 x 67 cm, New York, collezione privata.

Abiti da città e cappello in testa, il Manet che vediamo è “il pittore della vita moderna” per eccellenza³, ma allo stesso tempo, riprende, modificandola, una certa maniera della pittura classica, di cui *Las Meninas* (1656) di Velázquez – “quadro straordinario” per sua stessa ammissione (cfr. Kesser 1994, pp. 91-106) – 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 le componenti attraverso le quali la pittura si origina. Lo scenario di produzione che in *Las Meninas* era

complesso e composto di incastri⁴, in Manet si fa eclettico e per così dire “de-costruito”. Allo spettatore resta il compito di completarlo, con l’aggiunta di uno sforzo di integrazione: laddove 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”. Si potrebbe vedervi 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.

La mano
“non finita”

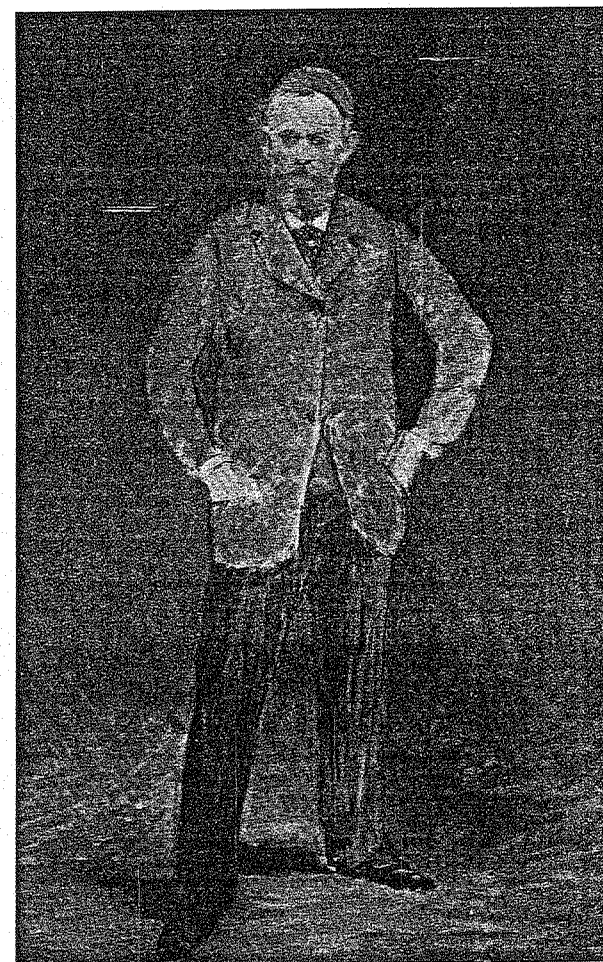


Fig. 33. Edouard Manet, *Autoritratto*, 1878-1879 ca., olio su tela, 94 x 64 cm, Tokyo, Bridgestone Museum of Art.

Il dialogo
con Velázquez

Un secondo autoritratto di Manet, risalente alla stessa epoca (fig. 33) si trova attualmente in una galleria privata di Tokyo e viene generalmente considerato un'opera incompiuta. Nella monografia su Manet, Darragon (1991, p. 300) afferma che "l'artista è rappresentato in piedi mentre indietreggia per esaminare il proprio operato". 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 fondata, ciò significherebbe che i due autoritratti potrebbero essere considerati il risultato cui la rappresentazione fondante di Velázquez sarebbe stata sottoposta.

In *Las Meniñas* il pittore si rappresentava in un momento plurivalente rispetto al proprio 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 che aveva appeso i due autoritratti nel suo atelier ai lati di *Jean-Baptiste de Faure* come *Amleto* (1877, fig. 34; Bazire 1884, pp. 132-133). Che io sappia, non si è mai tentato di approfondire quali ragioni avrebbero 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 auto-referenziale dell'intera serie.

Il ritratto di Faure rivela facilmente i suoi antecedenti spagnoli (fig. 35). Si tratta, infatti, di un genere di ritratto d'attore che Manet avrebbe potuto benissimo osservare in occasione del viaggio in Spagna del 1865. Non penso di sbagliarmi leggendo un doppio messaggio nell'atto compiuto dallo stesso Manet di dare origine a una sequenza di tre opere, dove due autoritratti incorniciano un quadro spagnolescante con attore: il primo messaggio, dichiarare l'ispirazione spagnolescante 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 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 (Blanche 1924).

L'uso costante da parte di Manet dello specchio fa pensare, 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 tale andirivieni a Manet "piacesse farsi osservare".

L'uso dello
specchio

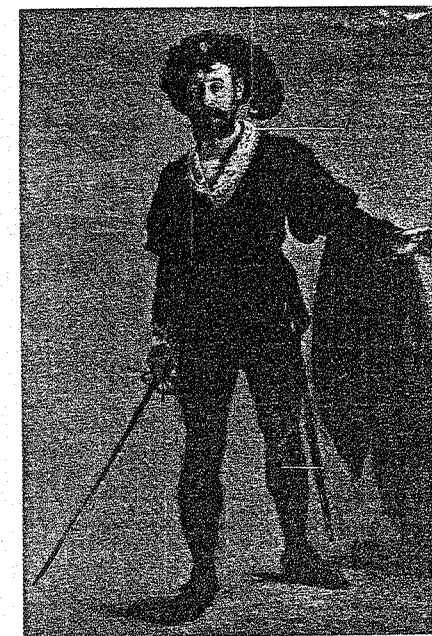


Fig. 34. Edouard Manet, *Jean-Baptiste Faure come Amleto*, 1877, olio su tela, 196 x 130 cm, Essen, Folkwang Museum.



Fig. 35. Diego da Silva y Velázquez, *Pablo de Valladolid*, olio su tela, 209 x 123 cm, Madrid, Prado.



Fig. 36. Edouard Manet, *La Pesca*, 1861-1863 ca., olio su tela, 76.8 x 123.2 cm, New York, Metropolitan Museum.

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 autoritratto che lo ritrae all'interno del suo atelier, bensì è parte integrante di un quadro allegorico dal significato ancora oscuro. Si tratta del dipinto oggi conosciuto come *La pesca* (1861-1863 ca., fig. 36).

Non intendo proporre qui una lettura esaustiva di questo dipinto⁵. 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; se il suo senso allegorico resta oscuro, il significato generale del dipinto è 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 il 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 attribuito scarsa importanza al modo in cui la personale di Manet fu organizzata. Grazie al catalogo pervenutoci (1867), credo si possa avanzare l'ipotesi che la mostra dell'Alma volesse avere il valore di un'antologia – in cui la cronologia non aveva alcun ruolo, strutturata com'era su altri criteri – dal contenuto estremamente preciso.

La mostra
dell'Alma
come antologia



Fig. 37. Edouard Manet, *Musica alle Tuileries*, 1862, Londra, National Gallery, particolare.

Con il numero "uno" era contrassegnato il *Déjeuner sur l'herbe*, del 1863, mentre con il "cinquanta" (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 significante 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 agli artisti in cerca della modernità.

Al centro dell'esposizione, il numero ventiquattro del catalogo, si trovava un altro quadro-manifesto su cui vorrei ora soffermarmi: *La Musica alle Tuileries* (1862, tav. XIII)⁶.



Fig. 38. Edouard Manet, *Musica alle Tuileries*, 1862, Londra, National Gallery, particolare.

La figura
e il nome

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'*inteligencia* parigina del Secondo Impero. Due elementi indicano che l'autoproiezione fu concepita da Manet come un'aporia. Il primo è dato dalla sua posizione marginale, apparendo nella tela in basso a sinistra (cioè laddove l'ordine di lettura codificato da secoli pone l'"inizio" della rappresentazione), benché tagliato a metà dalla cornice (fig. 37).

Nello stesso tempo, egli si trova in seno all'opera e al di fuori di essa. Potrebbe essere assente, è invece presente. Alla sua persona inserita nell'immagine fa *pendant*, dall'altra parte del quadro, la sua firma (fig. 38). 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 considerarsi elementi, per così dire, "paratestuali"⁷.

L'autoritratto
e la firma
come elementi
paratestuali

Tra i diversi studi preparatori di *La Musica alle Tuileries*, quello più completo è un disegno in collezione privata (fig. 39), 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 d'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 collocazione. Non possiamo non domandarci perché Manet, che – come ben si sa – solitamente operava per tagli

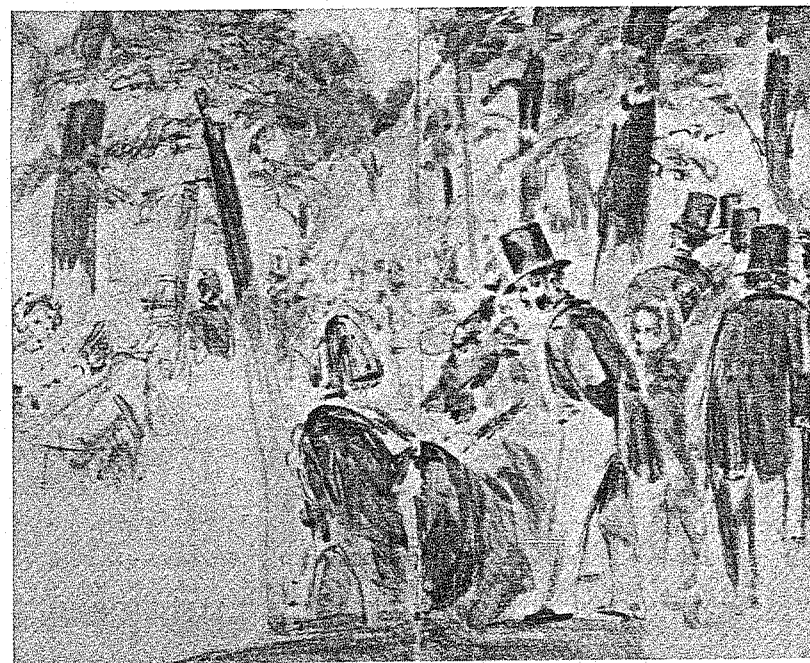


Fig. 39. Edouard Manet, *Studio per Musica alle Tuileries*, 1862, disegno, 18.5 x 22.2 cm, collezione privata.

una volta ultimati i dipinti, abbia invece qui preferito procedere per aggiunte. Credo che la risposta 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. 38), 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. Teoricamente, non è parte integrante del quadro: la sua presenza, o la sua assenza, può riflettersi sul valore commerciale, non certo sul valore intrinseco. La messinscena della firma equivale a mettere simbolicamente in scena l'atto della produzione in seno a quanto prodotto (cfr. Stoichita 1992). "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"⁸.

L'atto di integrare il nome del pittore all'interno dello spazio dell'opera non è che un aspetto marginale di questa magia, ma si può considerare il modo in cui Manet affronta il problema dell'inserimento del nome dell'autore come caratteristico del suo essere "pittore della vita moderna".

La messinscena
dell'atto di
produzione



Fig. 40. Franz von Lenbach, *La Famiglia Lenbach*, 1903, fotografia, Monaco di Baviera, Lenbachhaus.



Fig. 41. Franz von Lenbach, *La Famiglia Lenbach*, 1903, olio su cartone, 96,5 x 122 cm, Monaco di Baviera, Lenbachhaus.

Passiamo ora a esaminare come Manet presenta il proprio autoritratto (fig. 37). La messinscena dell'intrusione dell'autore risponde a un disegno preciso. La posizione, in cui la figura del pittore si trova, è talmente marginale che spesso le riproduzioni fotografiche di *La Musica alle Tuileries* la escludono dall'inquadratura. Osservando attentamente, ci si accorge che la presenza del pittore nel quadro sembrerebbe addirittura fortuita: si trova, infatti, 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 *schizze*. 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 sua famiglia (fig. 40), nella quale si può ricostruire facilmente il suo 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 (fig. 41) da cui difficilmente si potrebbe risalire alle modalità di realizzazione se non esistesse ancora, per puro caso, la fotografia che ne svela il segreto (cfr. Mehl 1980, p. 176). Non è assolutamente mia intenzione avanzare l'ipotesi che Manet abbia fatto, in questo specifico caso, uso della macchina fotografica? 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* (tav. XIII) è un'immagine che si "apre" verso l'istanza operante e/o contemplante: sono, infatti, diversi 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 rappresentazione stessa.

A questo punto sarebbe opportuno chiedersi se il titolo di quest'opera – *La Musica alle Tuileries* – non celi in sé una contraddizione densa 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 animanti questo quadro-manifesto, per rendersi conto della valenza "dichiarativa" di questo 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 natura (1845-1866, p. 119).

La messinscena
dell'atto
di produzione

La presenza
esotopica
del pittore



Fig. 42. Edouard Manet, *Cameriera con boccali*, 1879, olio su tela, 77.5 x 65 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

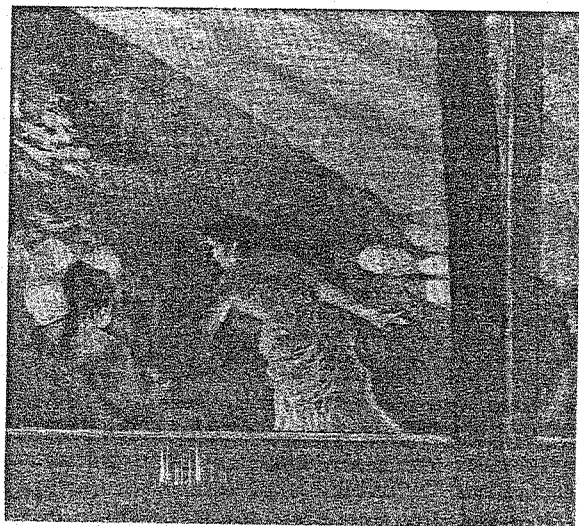


Fig. 43. Edgar Degas, *Al Caffè-Concerto*, 1885, pastello su incisione ad acquaforte, 26.5 x 29.5 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

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. E proprio qui che si genera la *schize* e che l'artista si scinde in presenza endotopica e in istanza produttiva esotopica. Mi limiterò a un solo esempio. *La Maîtresse di Baudelaire*, 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 Meniña" (cfr. Cachin, Moffet, Melot 1983, pp. 96-98). 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 diretto (Rouart, Wildenstein 1975, n. 368). La rappresentazione dei bordi intesa come segno dell'autore *nel* ritratto fu verosimilmente un'idea successiva di Manet. Viene tuttavia ad aggiungersi a un elemento di linguaggio figurativo che occupava da tempo il suo pensiero. Dal punto di vista del pittore, la definizione del luogo da cui parte la formazione dell'immagine, è una costante della *Nouvelle peinture* di cui Manet fu il caposcuola¹⁰. Il saggio cui Duranty dava proprio questo titolo (1876), faceva il punto in materia. Non posso, in questa sede, ripetere o riassumere quel testo fondamentale, la cui idea centrale è 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 incidentale (Duranty 1876).

Il più delle volte, Manet effettua le sue "riprese di immagine" ancora in maniera apparentemente tradizionale. Questo tradizionalismo (ingannatore) si manifesta soprattutto nel centralismo cui egli sottopone i suoi primi lavori. Solo i *Café-Concerts* degli anni 1878-1879 (figg. 42, 43) 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 "ripresa di immagine" 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 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 Bilde*, lo sguardo dal quadro, per dirla con Alfred Neumayer (1964), è percepibile. Ma qual è il 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, ma 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'opera 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 del dipinto, il *Blick aus dem Bilde* svela la presenza invisibile dell'istanza creatrice.

La presenza endotopica e l'istanza produttiva esotopica

"Lo sguardo dal quadro"

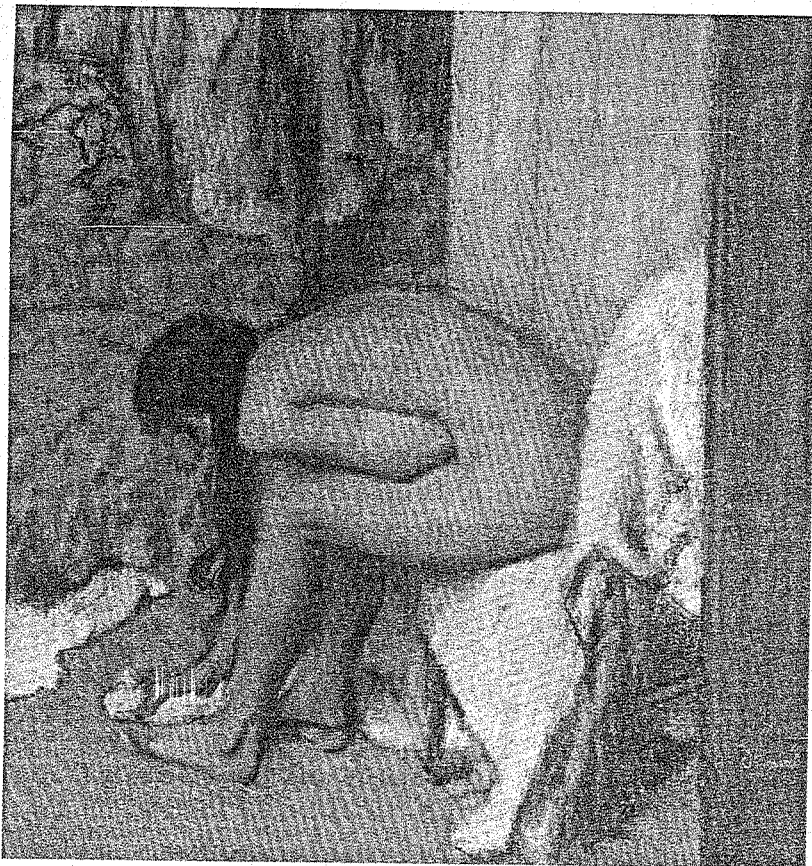


Fig. 44. Edgar Degas, *Donna nuda che si asciuga il piede*, 1885-1886 ca., pastello su cartone, 54,3 x 52,4 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

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 (1857): "*Lettore ipocrita, mio simile, mio fratello*" 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. 44) è comunque suggerita. Come molte volte è stato detto, la posi-

Degas: l'autore
come presenza
invisibile



Fig. 45. Edouard Manet, *Giovane donna in una tinozza*, 1878-1879, pastello su cartone, 54 x 45 cm, Parigi, Louvre, Cabinets des Dessins.

zione di Degas è quella del *voyeur*. Vede senza essere visto, osserva senza essere osservato, dipinge o disegna senza per ciò coinvolgersi nello spazio delle proprie immagini¹¹. In questo contesto non c'è nulla di più denso di significato del punto dove 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'ul-

I luoghi della
firma

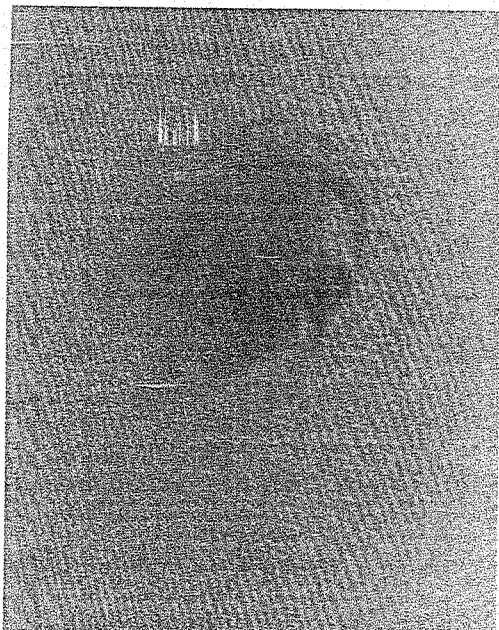


Fig. 46. Edgar Degas, *Autoritratto*, 1854-1856, sanguigna su carta, 26 x 20.5 cm, collezione privata.



Fig. 47. Edgar Degas, *Autoritratto*, 1890-1900 ca., fotografia, Parigi, Bibliothèque Nationale.

timo, ispirato dallo stesso Degas, riprende il tema delle donne intente a far toletta (fig. 45), vi apporta varianti minime, ma dense di significato: gira la testa della modello 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, tutti risalgono alle stagioni estreme della sua vita, cioè alla giovinezza o alla vecchiaia (figg. 46, 47). 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'autore (cfr. Armstrong 1991, pp. 211-243; Baumann 1994-1995, pp. 158-173).

Le considerazioni appena abbozzate trovano una conferma in un gruppo di opere in cui Manet e Degas dialogano direttamente l'uno con l'altro. I due artisti si sono accusati infinite volte di essersi reciprocamente "rubati" il soggetto delle corse dei cavalli (figg. 48, 49). Ma non è necessario fare un grande sforzo per rendersi conto che, a dispetto della rassomiglianza del tema, i due l'hanno reso in maniera diametralmente opposta, specie relativamente al punto di vista. Se Manet ha posizionato la sua macchina da presa al centro della pista per impostare l'immagine (in una maniera che sfiora davvero l'inverosimile) in modo da includere anche se stesso (fig. 48); Degas preferisce mantenersi nascosto, o inosservato, dietro i fantini in riposo (cfr. Lipton 1986, pp. 17-71), talvolta addirittura delegando a un personaggio vestito a festa sul prato del campo dove si stanno svolgendo le gare, il ruolo di osservatore incorporato, senza mai raffigurarsi in tale posizione.

Manet capì molto bene il significato di un tale approccio. Secondo Moreau-Nélanton (1926, p. 139), nella *Corsa al Bois de Boulogne* del 1872, (fig. 50) Manet dà testimonianza del proprio debito nei confronti di Degas raffigurandolo nel quadro, in basso a destra, in compagnia di Mary Cassat.

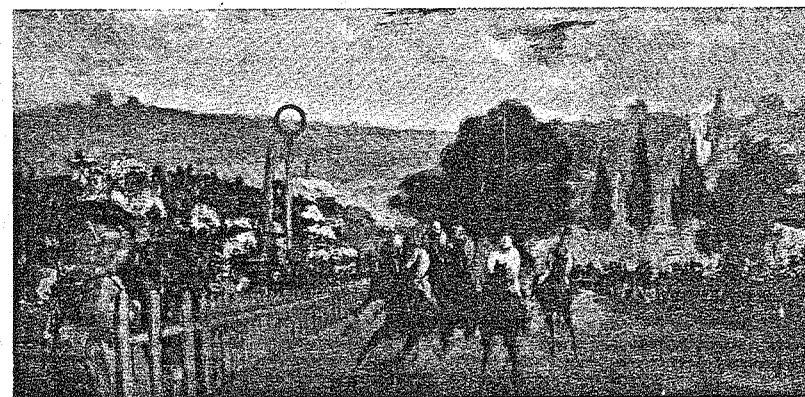


Fig. 48. Edouard Manet, *Corsa di cavalli a Longchamp*, 1867 (?), olio su tela, 43.9 x 84.5 cm, Chicago, The Art Institute.

Un unico tema
e due opposte
soluzioni



Fig. 49. Edgar Degas, *Fantini alle corse*, 1886-1887, olio su tela, 66 x 81 cm, Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 50. Edouard Manet, *Corse al Bois de Boulogne*, 1872, olio su tela, 73 x 92 cm, Stati Uniti, collezione Mrs. John Hay Whitney.

Più che di riconoscimento di un debito, a me sembra si tratti di un'opera dal contenuto ironico: Manet dipinge "una corsa alla maniera di Degas", cioè una corsa osservata lateralmente e da una certa distanza. E varca la soglia che Degas non aveva ancora varcato: quella di proiettarlo dentro l'immagine, assegnandogli la posizione di figura-filtro (cfr. Kemp 1983), in quanto osservatore dall'interno. Tagliato in due dalla cornice (caratteristica di Manet), Degas ha senz'altro varcato la soglia dell'immagine, benché oscilli tra una posizione endotopica e un atteggiamento esotopico.

Credo che, da parte sua, Degas abbia perfettamente compreso la glossa ludica elaborata da Manet a proposito dei problemi concernenti la visione e il rapporto con l'immagine dipinta, giacché in quegli stessi anni produce più versioni di uno



Fig. 51. Edgar Degas, *Donna con binocolo*, 1866 ca., pittura su carta rosa, 28 x 22.7 cm, Londra, British Museum.

strano ritratto (fig. 51)¹². È uno dei rari casi in cui raffigura una figura femminile intenta a guardare dall'immagine direttamente verso lo spazio dello spettatore, ed è uno sguardo che per giunta esaspera, nascondendo con un binocolo di dimensioni esagerate una buona parte del viso. A mio modo di vedere, credo che quest'opera voglia tematizzare, in maniera forse un po' ironica, il tipico sguardo alla Manet.

Questa ipotesi potrebbe sembrare gratuita, ma di certo non lo è. Un disegno, ora al Metropolitan Museum di New York, svela l'idea originaria di Degas (fig. 52). Si tratta, senza alcun dubbio, di un disegno preparatorio per una rappresentazione composita sul tema delle corse. Vi ritroviamo il personaggio della donna con il binocolo, ma qui la si vede appena in fondo alla composizione, mentre in primo piano domina Manet colto in una posa disinvolta. La giovane donna intenta a osservare le corse è ella stessa l'oggetto su cui posa il proprio sguardo Manet. In un secondo tempo Degas eliminò il ritratto di Manet per concentrarsi sulla donna, la quale grazie alla messinscena dello sguardo diretto si rivela essere l'"acronimo", la sigla della visione alla Manet¹³.

Alcuni elementi del dialogo assai problematico tra questi due artisti sono riscontrabili in un altro ritratto che Degas fece a Manet. La storia di quest'opera (figg. 53, 54) è nota, ma ancora una volta resta suscettibile di interpretazioni più particolareggiate rispetto a quelle finora avanzate. Si sa che Degas fece dono all'a-

La tematizzazione dello sguardo



Fig. 52. Edgar Degas, *Manet alle corse e donna con binocolo*, 1865 ca., matita su carta, 38 x 24.4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Found.

Il ritratto della
moglie di
Manet

mico del ritratto dello stesso Manet e della consorte. Manet insoddisfatto del modo in cui fu raffigurata la moglie, senza il benché minimo scrupolo, ne ritagliò via l'immagine. Furibondo, Degas si riprese la tela (cfr. Vollard 1938, p. 125; Moreau-Nélaton 1926, p. 36). 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. 55), quando il quadro non era stato ancora dotato del brandello di tela che lo stesso (che aveva probabilmente l'intenzione di "ristabilire" la signora Manet alla propria maniera) vi avrebbe fatto aggiungere qualche tempo dopo. Quanto a Manet, l'artista cercò di rimediare alla propria evidente brutalità (l'aver fatto fuori sua moglie dal quadro di Degas) con un quadro in cui la ritrae da sola (fig. 54).

Se mettiamo le due tele a confronto (figg. 53, 54), noteremo che, a differenza delle diversità stilistiche proprie dell'uno e dell'altro artista, 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, identica è la sedia su cui è seduta la signora Manet, così come le righe dorate della *boiserie*.

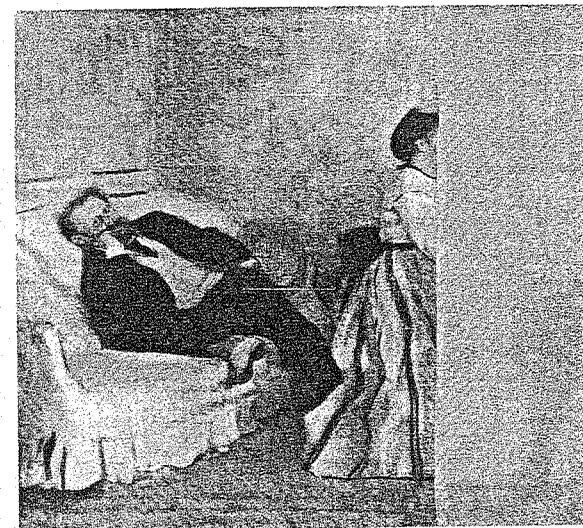


Fig. 53. Edgar Degas, *Edouard Manet e la moglie*, 1865 ca., olio su tela, 65 x 71 cm, Kitakyushu, Municipal Museum of Art.



Fig. 54. Edouard Manet, *Madame Manet al pianoforte*, 1867-1868, olio su tela, 38 x 46 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

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



Fig. 55. Degas e Bartholomée, 1895-1900 ca., fotografia, Parigi, Bibliothèque Nationale.

vero scandalo per il troppo evidente erotismo. Va anche notato che nel quadro di Degas (fig. 53), Manet, ricorrendo a un procedimento che faceva ormai parte del suo repertorio stilistico, ritaglia parzialmente la donna osservata, mentre in *Nana* lascerà chi osserva parzialmente fuori dalla cornice.

Nel quadro da lui stesso dipinto qualche tempo dopo, dove figura la signora Manet al pianoforte (fig. 54), 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. Aggiunse la porzione di tela mancante (fig. 53), ma non completò mai il dipinto. E qui, tuttavia, si fa strada un dettaglio che non è stato tenuto in 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 egli 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.

Il ruolo di
trasformazione
della firma



Fig. 56. Edgar Degas, Renoir e Mallarmé, 1895, fotografia, 17.8 x 12.7 cm, Parigi, Bibliothèque Doucet.

Sono a conoscenza di un solo caso in cui Degas gioca con l'idea dell'autore endotopico. Si tratta della famosa fotografia in cui Mallarmé e Renoir sono ripresi in casa di Berthe Morisot (1895 ca., fig. 56), 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 quindici minuti di posa alla luce di nove lampade a petrolio. (...) Nello specchio si possono riconoscere le ombre della signora Mallarmé e di sua figlia (1934, pp. 49-50).

Questa fotografia è stata più volte commentata, alcune in maniera mirabile (Roosa 1982; Armstrong 1988). Non sono il solo a vedere qui una specie di manifesto di Degas concernente la sua caratteristica intrusione/esclusione nell'/dall'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 ef-

fetto: è la luce che emanano che, da una parte fa emergere i modelli in primo piano, mentre, dall'altra, riduce colui che "sta effettuando la ripresa" (della scena) a "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, invece, è lo spazio della scomparsa. E tutti e due non fanno che fornire una conferma – direi – al dire premonitore del profeta della modernità Baudelaire (1951, t. II, p. 147): "... l'evaporazione e la centralizzazione dell'Io. Sta tutto lì".

¹ Da: Victor I. Stoichita, *Gli (auto)ritratti di Manet e Degas. Evaporazione e/o centralizzazione*, Quaderni della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna, 2, Editrice Compositori, Bologna 2002. Traduzione di Benedetta Sforza.

² L'interessante articolo di Galligan (1998) è apparso dopo la stesura di questo testo e dunque non ho potuto tenerne conto in maniera particolare. Riprendo qui le analisi già proposte in altro contesto nel mio articolo (1991). Sull'inversione speculare, cfr. ora Thévoz 1996, pp. 19-54.

³ Per Manet "peintre de la vie moderne", cfr. Clark 1984; Körner 1996.

⁴ Per più particolari cfr. Stoichita 1993, pp. 187-265.

⁵ Per un buon riassunto cfr. Moffett 1983, pp. 70-75.

⁶ Per più particolari, cfr. Sandblad 1954, pp. 17-68.

⁷ Per la nozione di "paratesto" cfr. Genette 1987.

⁸ Baudelaire 1951, p. 118. Cfr. a questo proposito, ancora e sempre: Benjamin 1955, pp. 60 sgg.

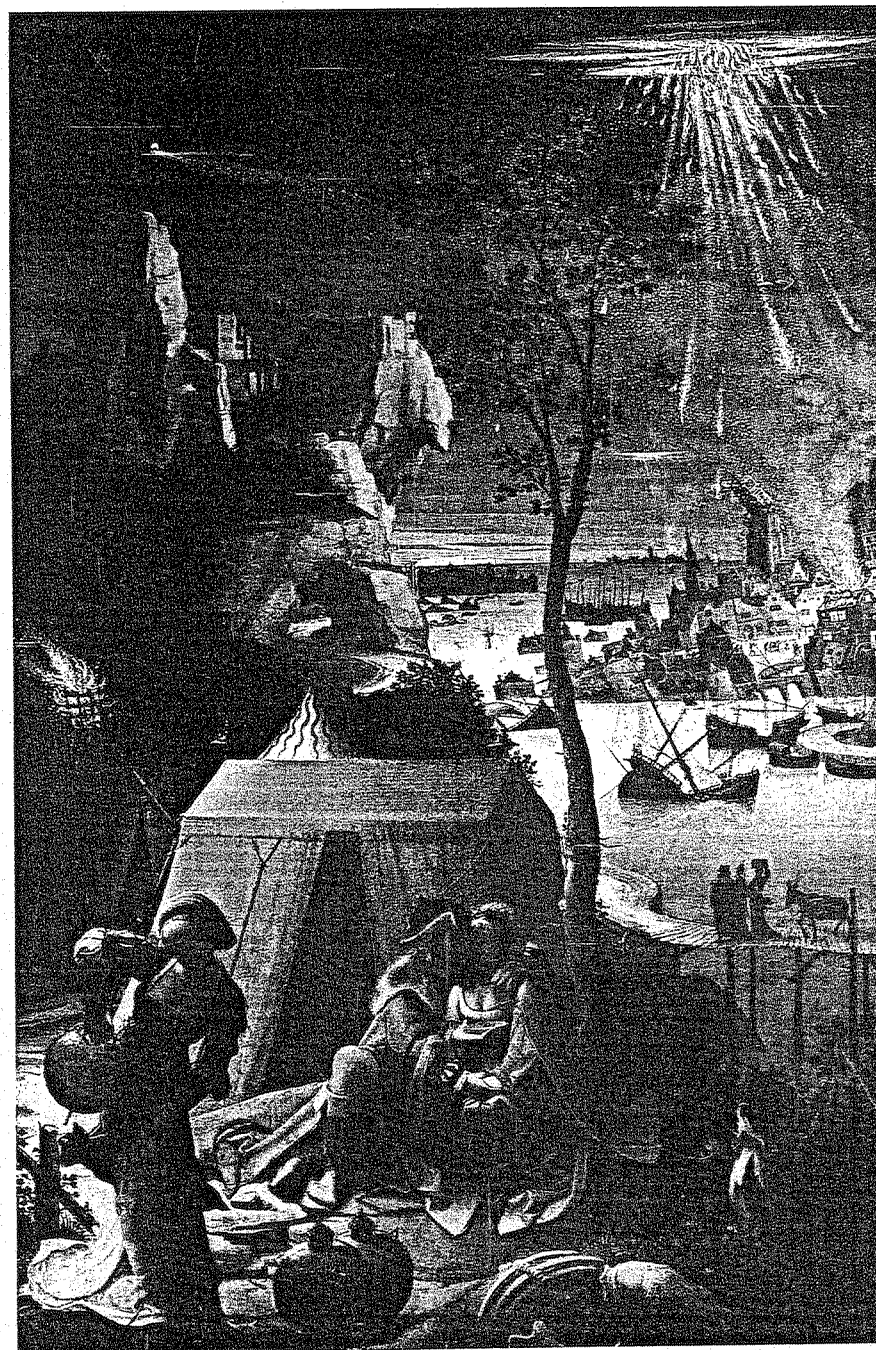
⁹ Il fatto che qualche volta Manet utilizzasse fotografie per comporre i suoi quadri è certo. Il caso più celebre è quello di *Chemin de fer* (1874). Nella collezione Durand-Ruel di Parigi si conserva ancora la fotografia originaria, ritoccata ad acquerello (cfr. Rouart, Wildenstein 1975, n. 322).

¹⁰ Cfr. il nostro articolo già citato alla nota 4 e Stoichita 1991; Bacherich 1990.

¹¹ Si ricorda qui la celebre confessione di Degas "C'est comme si vous regardiez à travers un trou de serrure" (Moore 1891, p. 232). Cfr. a questo proposito Armstrong 1985, pp. 223-242; Lipton 1986, pp. 151-187.

¹² Per le differenti versioni cfr.: Wells 1972, pp. 129-134; Kendall 1988, pp. 180-197; Lipton 1986, pp. 66-72.

¹³ Nel quadro del 1868, conservato in una collezione privata di Londra (Wells 1972, figg. 1, 2; Lipton 1986, fig. 38), l'operazione di ripulitura, realizzata presso la National Gallery di Londra nel 1960, ha fatto riemergere la figura femminile con binocolo accompagnata da Manet, prima cancellata, con tutta probabilità, dallo stesso Degas.



Tav. 1. Jan Welles de Cock (attr.), *Loth e le figlie*, 1520 ca., olio su tavola, 58 x 34 cm, Parigi, Louvre.