

Edouard Manet

Colazione sull'erba

La struttura portante della composizione è costituita dalle figure umane, tre in primo piano e una sullo sfondo, che con i loro rimandi cromatici producono percorsi diagonali e fra loro incrociati. Gli andamenti guidano lo sguardo dell'osservatore dall'una all'altra figura per poi dirigersi verso il fondo, nell'apertura prospettica creata dal cono luminoso. Luci e colori, aspetti propriamente pittorici, dominano nella struttura compositiva, rendendo secondario ogni altro elemento descrittivo e di figurazione.



Undici anni prima della famosa mostra degli impressionisti presso il fotografo **Nadar**, **EDOUARD MANET** espose la tela *Le déjeuner sur l'herbe*, respinta dal *Salon* ufficiale, nel *Salon des refusés*. Il pubblico e la critica si indignarono per l'assurdità del soggetto (una donna nuda conversa, in un bosco, con due signori vestiti) e per la stesura pittorica senza chiaroscuro e rilievo, a zone di colore piatto. Né in politica né in arte Manet aveva velleità rivoluzionarie. Apparteneva a una famiglia dell'alta borghesia, frequentava la società elegante, viaggiava, era amico di letterati e di poeti (Baudelaire e poi Mallarmé). Come pittore si era formato nello studio di un accademico (Couture) e lavorando al Louvre sulle opere dei maestri del passato: i veneti del Cinquecento (specialmente Tiziano), gli olandesi del Seicento (Frans Hals), gli spagnoli (Velázquez e Goya). Dei contemporanei lo interessava, naturalmente, Courbet (il precedente diretto del *Déjeuner* è *le Ragazze in riva alla Senna*, del 1857); ma l'inverosimiglianza del soggetto del quadro dimostra che non accettava se non in parte, e con riserva, il programma realistico di Courbet. Il suo proposito dichiarato è: «essere del proprio tempo», «dipingere quello che si vede». Ma ciò non significa ritrarre la gente, narrare la cronaca del proprio tempo: era «del tempo» (si pensi a Baudelaire) trascurare e disprezzare il carattere aneddotico o narrativo dell'opera d'arte; e l'apparente incongruità del soggetto aiutava a *vedere* al di fuori di ogni convenzionalità narrativa. Non è vero che Manet fosse indifferente al soggetto (a cui le poetiche romantiche davano un'importanza preminente) e si preoccupasse soltanto del brillante effetto

coloristico. Ha studiato lungamente il tema e la composizione del *Déjeuner*. Il tema della «conversazione» di figure nude e vestite in un paesaggio è quello di un quadro veneto del primo Cinquecento (il *Concerto campestre*, allora attribuito a **Palma il Vecchio**, oggi, variamente, a **Giorgione**, a **Tiziano** giovane, a **Sebastiano del Piombo**). La composizione ripete, da un'incisione di **Marcantonio Raimondi**, un gruppo di divinità fluviali in un *Giudizio di Paride* di **Raffaello**: e non è un riferimento casuale perché il motivo dominante, nel *Déjeuner*, è la trasparenza dell'acqua nell'ombra umida del bosco. Manet, dunque, non si preoccupa del soggetto in quanto azione o episodio (e cioè nel senso romantico), ma elabora un materiale compositivo e tematico che appartiene alla storia della pittura.

Ma, uomo "del proprio tempo", trasforma le divinità fluviali in parigini in vacanza, il concerto in colazione all'aperto; e, per "dipingere quello che si vede", traspone la composizione classica "nella trasparenza dell'aria". L'operazione non riguarda la ripresa dal vero, ma le grandi strutture della rappresentazione pittorica: un'immagine "storica" viene ricomposta secondo i valori a cui è sensibile la coscienza "moderna". Si osservino le figure: anche quando sono viste di scorcio si presentano come zone di colore piatto, senza passaggi chiaroscurali, appena variate dal diverso modo con cui è assorbita o riflessa la luce: l'incarnato pastoso e quasi radiante della nuda, i bruni, i neri, i bianchi dei vestiti. La luce non è raggio che colpisce i corpi, accentuando le parti sporgenti e lasciando nell'ombra le rientranti: la *quantità* di luce si immedesima con la *qualità* dei colori. Si osservi il paesaggio: come nella pittura olandese del Seicento e in quella inglese del Settecento, ha una struttura prospettica, di quinte arboree, con tre aperture a cannocchiale sulla luce del fondo; ma acqua, erba e fronde formano tanti velari trasparenti e paralleli, che si sovrappongono formando zone più dense o più rade di penombra verde-azzurra. Le fronde verdi si specchiano nell'acqua; il celeste dell'acqua svapora nell'atmosfera colorata dal verde degli alberi. In questo mobile gioco di veli d'aria, le note intense delle figure costituiscono la struttura portante di tutta la composizione.

E chiaro che, se la luce s'immedesima col colore, e cioè non ha un'incidenza precisa, non può modellare la forma con i passaggi o i riscontri di chiaro e di scuro; e che, non essendovi un effetto di volume, non può esservi un effetto corrispondente di vuoto. Non c'è più distinzione tra i corpi solidi e lo spazio che li contiene: nell'immagine (e per Manet l'immagine è la sensazione visiva) non vi sono elementi positivi e negativi, tutto si dà alla vista mediante il colore. Figure e spazio formano perciò un contesto solo: Manet non vede le figure *dentro*, ma *con* l'ambiente. Nella sensazione visiva non v'è distinzione tra le cose e lo spazio come tra contenuto e contenente. Se l'artista si propone di rendere la sensazione allo stato puro, prima che venga elaborata e corretta dall'intelletto, è perché ritiene che la sensazione sia esperienza autentica e la nozione intellettuale esperienza inautentica viziata da pregiudizi o convenzioni. Dunque la sensazione non è un *dato*, ma uno *stato* della coscienza; non solo, ma la coscienza non si realizza nell'esperienza fatta e meditata, ma nell'esperienza che si fa. Si identifica dunque con l'esistenza stessa.

Come non v'è distinzione di positivo e negativo tra le cose e lo spazio, così non v'è distinzione di positivo e negativo tra luce e ombra: l'ombra è soltanto una macchia di colore che si giustappone alle altre, più o meno luminose. Tra tutte le macchie di colore vi sono rapporti, ciascuna è influenzata dalle altre e le influenza: benché Manet non applichi ancora, come poi gli impressionisti, la legge dei colori complementari (o "dei contrasti simultanei"), tutto il suo spazio pittorico è intessuto di questi rapporti.

Tipico esempio, la natura morta di vesti e di frutta in primo piano: il celeste delle stoffe e il verde delle foglie (toni freddi) prendono valore a contatto dei gialli del pane e del cappello di paglia, del rosso dei frutti (toni caldi); il bianco dei lini e il nero del nastro di velluto sul cappello non sono i due estremi (positivo e negativo) di una gradazione cromatica, ma due note o timbri di colore, di pari intensità e valore. Bianco e nero sono puri colori e non più chiaro e scuro, luce e ombra. E anche nella scelta dei colori e dei loro accordi molto più dell'attenzione al vero conta la cultura pittorica: gli accordi in nero, grigio, giallo (o rosa) Manet li ha imparati da un inglese del Settecento, Reynolds; i neri vellutati e brillanti da un olandese del Seicento, Frans Hals; la pennellata larga e costruttiva, la forza delle velature da Velàzquez, le trasparenze delle fronde da un altro inglese, Gainsborough, e, naturalmente, da Goya. Troppo impegnato a rivivere "da uomo del proprio tempo" la storia della pittura, **Manet non volle fare parte del gruppo degli impressionisti**, che pure lo consideravano la loro guida; seguì tuttavia con interesse e simpatia le ricerche degli impressionisti avvicinandosi sempre più, specialmente nell'ultimo decennio della sua vita, agli sviluppi di quella pittura *en plein-air*, che egli stesso, con il *Déjeuner*, aveva iniziato.