

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Giovanni Testori su la *Semaine Sanglant* e sulla retrospettiva di Manet del 1983

In 1983 the Italian writer Giovanni Testori (Novate Milanese, 1923 – Milan, 1993) published on «Paragone», the Roberto Longhi's art journal, a short essay entitled Manet and the 'semaine sanglant', dedicated to an unpublished painting by Édouard Manet: La barricade. The following text allows to broaden the topic framework from the single essay by Testori to the wider Italian reception of the great Manet's exhibition held in Paris at the Grand Palais. Testori himself reviews the 1983 Parisian exhibition in the «Corriere della Sera». The text, proceeding by sampling and comparisons, through the writings, allows to illuminate Testori's attention to a painter so apparently distant from his interests, in crucial years of change for European art culture, in the passage from the season of the neo-avant-gardes to the postmodern return to painting.

Perpurocaso, durante il primo confinamento dell'inverno 2020, ritrovo un articolo di Giovanni Testori (Novate Milanese 1923 – Milano 1993) messo da parte qualche anno addietro, *Manet e la "semaine sanglante"*, pubblicato nel 1983 sulla rivista di Roberto Longhi «Paragone» e dedicato a un dipinto inedito di Édouard Manet, *La barricade*¹. Raccolgo alcune annotazioni volte a indagare la ricezione testoriana del pittore francese.

Nel 1983, per il centenario della morte, viene allestita al Grand Palais di Parigi una grande retrospettiva dedicata a Édouard Manet (1832-1883) accompagnata da un catalogo altrettanto monumentale (fig.1)². Testori visita la mostra come inviato del «Corriere» e nell'aprile di quell'anno ne scrive la recensione³.

Per Testori, il grande entusiasmo del pubblico seguito al ritorno di Manet con questa mostra costituisce una sorta di risarcimento all'incomprensione della sua pittura e agli «insulti» riservatigli in vita. Contrariamente alla «pittura ingaggiata con la letteratura» e a una certa critica, definita ironicamente «à la page», la mostra parigina riporta alla luce – per il recensore – il percorso di una pittura che, pure evitando di definire esplicitamente “pura” o “autonoma”, parafrasando Verlaine («un poeta-poeta, potremmo dire che per sé volle *de la peinture avant toute chose*»), paragona alla musica. Una pittura che

si difende da sé; non inzuppandosi di nulla che sia alieno a se stesso: senza pretendere altro che il suo esistere; dunque, senza offendere alcuno; però mandando all'aria, con *le charme inattendu d'un bijou rose et noir*, secondo ebbe a scrivere Baudelaire, tutte le cianfrusaglie che, alla pittura, furono laterali; e che laterali restano; con buona pace di chi vorrebbe costituirle invece come determinanti.

Una pittura «soddisfatta di sé, ma senza alcun compiacimento», aggiunge il recensore; «così densa di sé, di sé così certa e, inoltre, così splendente del suo essere niente più che se stessa». Una pittura che acquisisce, per Testori, un «regale distacco», una «suprema obiettività», una «suprema, lucida grandezza», quasi nel raggiungimento di un apice, paragonabile a un vero e proprio *classico* della modernità.

Nell'elzeviro, ancora, si sofferma sull'imperturbabile oggettività della pittura di Manet, la cui «pienezza» viene relata metaforicamente al trionfo della borghesia. Dunque, una pittura legata all'apogeo della classe sociale di appartenenza dell'artista, assurta a una tale posizione di potere da non avere più timore di nascondere le proprie genealogie. In questa chiave di confronto, anche la pittura di Manet non teme di manifestare ciò che «stava dietro»: i «grandi antichi», i veneti e gli spagnoli – e cita nello specifico Velázquez e Francisco Goya.

Testori associa su una sorta di piano isotopico un aspetto socio-politico, la classe borghese, e lo stile pittorico di Manet. Si noti che pone tale sorta di rispecchiamento in una chiave di sviluppo organico (giovinezza, maturità e senescenza), in cui l'ascesa della borghesia, che raggiunge il suo culmine durante l'Ottocento, viene associata allo stile pittorico dell'artista, collocato all'apice di una fase classica della pittura ottocentesca, come il frutto pieno di quella stagione, al colmo della sua maturazione, nel suo punto perfetto di equilibrio fra passato e presente.

In questa chiave associativa tra sviluppo sociale borghese e stile artistico, la parabola della pittura di Manet viene vista raggiungere un'oggettività imperturbabile:

[...] le figure della borghesia – prosegue Testori – raggiunsero la fissità che ebbero i re e gli imperatori d'un tempo; persino quella che fu propria alle antiche deità faraoniche ed egizie. Niente, dopo il Rinascimento, fu più fermo, stabile, attonito, addirittura decalogamente stabilito nell'esclusiva ed escludente legge della pittura, di quanto lo furono l'Olimpia, Nana, il Leon del *Déjeuner* di Monaco (1868/69) o quell'indicibile marmo-carne che è la *serveuse* del *Bar aux Folies-Bergère* (1881), opera con cui, si può dire, Manet chiude la sua carriera; e la sua vita. Niente fu, di loro, più evidente, più chiaro e, insieme, più inesplicabile e misterioso. Noi, oggi, possediamo, con ogni probabilità, i mezzi per avvicinare e tentar di leggere, passo dietro passo, la biblica impresa di Cézanne o la tensione straripante, folle e profetica di Van Gogh, ma continuiamo a sentirci del tutto incapaci davanti a queste deità borghesi che ci incatenano trattenendoci a una distanza che par minima ed è invece smisurata⁴.

Nel suo articolo, se pure indugia talvolta sulle espressioni di certi ritratti – come la *serveuse* delle *Folies-Bergères* – Testori non menziona, ad esempio, le molte figure che nei quadri dell'artista sono colte nei loro pensieri, incantate, straniate, assenti. Parla invece della «fissità» che è stata raggiunta da certe «figure della borghesia», classiche, ferme e attonite, come «antiche deità faraoniche ed egizie» – richiamando in quest'ultimo caso la memoria di alcuni passi del *Piero*

longhiano, anch'egli paragonato ai greci arcaici e agli «impassibili Egiziani»⁵. Tali connessioni si pongono come paradigmatiche di un percorso più ampio della pittura ottocentesca, quasi a enfatizzare il momento di passaggio dalla giovinezza ancora arcaica di uno stile alla sua maturità.

Nel caso menzionato, ad esempio, parla di «quell'indicibile marmo-carne che è la *serveuse* del "Bar aux Folies-Bergère"», esemplificando, con l'espressione «marmo-carne», l'emersione dall'interno della vita che sembra riempire e quasi colmare la freddezza marmorea del modello antico.

Lo scrittore, altre volte nello stesso elzeviro del «Corriere», stila un elenco di opere accuratamente selezionate fra i fiori di serra più oscuri della mostra parigina, in una scelta, verrebbe da dire molto testoriana, cercando vicinanza fra le stesse:

Dentro questa fissità, Manet ha deposto, con uguale, impassibile certezza, tanto la calma, fruscante perla della *Femme au perroquet* (1866) quanto quella peonia carnale che si disfa sui divani del proprio lutto, che è *La maitresse de Baudelaire couchée* (1862) o la *Berthe Morisot au chapeau de deuil* (1874), forse il ritratto più tragico che sia uscito dall'intero Ottocento.

Si noti che Testori ammette la propria ammirata distanza da Manet e quasi un'estraneità da una pittura di cui si dichiara incapace di comprendere il mistero fino in fondo⁶.

Testori è attratto dalle figure di Manet nel medesimo tempo in cui ne viene respinto. Eppure, vuole carpirne il segreto, penetrarne la microfisica interna. E ciò si attua tramite quella sorta di immersione-traduzione in cui spesso lo scrittore sembra inseguire dentro di sé la materia più intima dei propri fantasmi, alla ricerca di quel grumo primordiale, di quella scintilla da cui si origina la vita, finanche la vita delle immagini. Dichiarerà nel 1992:

Se ho cominciato a fare il critico è perché non solo amavo la pittura, me ne sentivo invaso fisicamente, fisiologicamente: solo allora mi era chiaro che potevo leggerla in modo da lasciare – si diciamo pure – una traccia sul corpo dell'opera e del pittore, un segno, proprio come accade quando si fa l'amore per davvero, dove è inevitabile che si lasci o si riceva un segno, che, magari, è solo una bava di lumaca, ma comunque non è uguale a niente, non è come se nulla fosse stato⁷.

Forse per queste ragioni, per comprendere l'artista più in profondità, decide di tornare su Manet cogliendo l'occasione tramite il caso di una piccola tela ancora inedita dell'artista.

L'altro articolo di Testori su Manet esce su «Paragone» sempre nel 1983, ed è dedicato a *La barricade* un piccolo dipinto a olio realizzato nel 1871 e incentrato sui fatti della Comune di Parigi (fig. 2). Si tratta di un'opera drammatica, che esibisce un Manet comunardo più insolito e anche più distante rispetto alla

vulgata chiara, classica e luminosa dell'artista borghese contemplata nella prima recensione dello scrittore.

Se è chiaramente provata la simpatia di Manet per la Comune, la sua presenza a Parigi [...] è accaduto assai incerto. [...] a smentire la diretta partecipazione di Manet ai fatti insurrezionali, milita ben più di una ragione; e, questa di natura direttamente figurale e poetica. [Difatti] allorché iniziò a pensare di dedicare un omaggio, dunque un'opera, al sangue versato per le strade di Parigi [...] Manet mostrò di non volersi (o potersi) riferire [...] a episodi direttamente vissuti e, neppure, a racconti [...] da testimoni [...]. Con la drammatica, glaciale freddezza, propria al suo genio, Manet riprese tra mano la litografia, incisa nel '68, per *L'Exécution de Maximilien* (litografia che per altro gli era stato impedito di pubblicare); ne fece un calco; per pressione, trasferì quel calco su d'un foglio; quindi, sul retro di quel medesimo foglio, seguendo le tracce, ridisegnò tal quale *L'Exécution*⁸.

L'analisi del retro di un acquerello di Manet conservato a Budapest, che illustrava per la prima volta le vicende di Parigi del 1871 (figg. 3-4), rivelava appunto che il pittore, per realizzarlo, aveva meccanicamente ricalcato alcune figure da una sua litografia precedente con la fucilazione dell'Imperatore del Messico Massimiliano I d'Asburgo-Lorena trasferendone i profili sul foglio nuovo⁹.

Fu solo in un secondo seppur ravvicinato momento che, tenendo ferma l'impostazione, Manet s'accinse a cambiare, di quel preciso trasporto, i connotati; quanto a dire, estrazione ed effigi delle vittime; divise dei militari; luogo ed ambiente; il secondo tema s'introdusse nel primo e lo sostituì; tutto questo, secondo quella tecnica d'impassibilità e, torniamo a dirlo, di sublime freddezza che può diventare (e tale fu il caso di Manet) rigore morale; o, addirittura morale definizione. Questo rivela, altresì il bisogno, in Manet sempre assai forte di staccarsi da ogni accentuazione emotiva; di staccarsi, dunque, e per conseguenza, da ogni inquietudine che quell'accentuazione avrebbe potuto procurare, sì che il supremo oggetto della sua arte che fu, per l'appunto l'oggettività della pittura intesa nel suo essere pittura e basta, non potesse venir messo in ansia alcuna; e, tantomeno, in alcuna discussione¹⁰.

In questo lungo passo, ci si può anche misurare con la prosa complessa, accurata, involuta, di Testori, continuamente rallentata dalla fitta punteggiatura – la prosa di qualcuno che sembra rileggere ad alta voce quanto scritto – e inoltre con le argomentazioni dello scrittore, qui nelle vesti di storico dell'arte, di cui sorprendono in primo luogo le conclusioni.

Testori, anzitutto, vede nel ricalco della litografia sul foglio nuovo – il cui retro viene poi concluso ad acquerello – un procedimento meccanico di «sublime freddezza»; una «impassibilità» che a suo dire denota «rigore morale»; che nasce dal «bisogno di staccarsi da ogni accentuazione emotiva», da ogni «inquietudine», a favore di una pittura che essenzialmente vuol essere «pittura e basta».

Eppure, lo stesso procedimento, potrebbe anche essere letto diversamente. Difatti, non è affatto scontato pensare che la freddezza tecnica di tale operazione

formale denoti un raffreddamento emotivo da parte dell'autore, perciò un modo personale per distaccarsi dai fatti trattati a favore di una pittura pura e moralmente rigorosa. Potrebbe invece leggersi, a mio parere, come mero espediente tecnico senza necessaria incidenza sul fattore emotivo.

In ogni caso, si può riscontrare una doppia anomalia nell'enunciazione testoriana. La prima riguarda la denotazione del presunto distacco autoriale, da parte di Manet, a favore di un'opera d'arte autonoma. La seconda concerne invece l'interesse di Testori, non tanto per il procedimento tecnico-stilistico del pittore, quanto più in generale per l'atteggiamento distaccato e freddo che egli vede nell'artista, che, almeno apparentemente, si direbbe collocarsi in una direzione diametralmente opposta rispetto a quella scrittura di partecipazione realista solitamente associata allo scrittore: il «corpo a corpo», l'intima contaminazione tra scrittura e materia, quindi l'esatto contrario di una tendenza alla sublimazione e al raffreddamento emotivo. In altre parole, un contrasto netto e sorprendente, tra due diversi modi di porsi nei confronti della realtà.

Il successo della mostra parigina dedicata a Manet suscita un certo «imbarazzo» fra la compagine critica italiana, scrive Testori sul «Corriere» con decisa e dissenziente riprovazione:

L'enorme entusiasmo della folla che dopo oltre un secolo sembra risarcire Manet degli insulti che, dalla folla, gli eran stati riservati in vita, non sembra riguardare la critica; la quale, stando a quel che si legge soprattutto nel nostro ineffabile Paese, ha preso a tirar fuori i suoi indispettiti «distinguo», i suoi complessati «sì, ma, però...» e le sue isteriche, zitellesche limitazioni¹¹.

Testori non rende esplicito alcun nome dei fautori di quella critica «à la page» di cui scrive, intenzionata a «riportare in primo piano la pittura ingaggiata con la letteratura» e ne carica la connotazione, definendola enfaticamente non solo «ingaggiata», ma «enfiata», inzuppata di letteratura come una spugna.

Nella considerazione di Roberto Longhi, il suo maestro, scomparso nel 1970, ossia da tredici anni, Manet godeva di un apprezzamento positivo come «discepolo» di Piero e Caravaggio¹².

La rivalutazione di Fattori e della pittura di macchia italiana, nella ricerca di una sorta di emancipazione dalla pittura francese, trovò invece sempre la decisa resistenza di Longhi¹³. La grande mostra su *I Macchiaioli* al Forte Belvedere di Firenze, dell'estate 1976, fu inaugurata, forse non a caso, sei anni dopo la sua dipartita nel 1970¹⁴.

Anche tra gli stessi longhiani trapelavano molte riserve su Manet. Giuliano Briganti, ad esempio, anch'egli a Parigi per la mostra sul pittore, in una lunghissima fila sotto la pioggia all'ingresso del Grand Palais, si chiedeva il perché di tale affollamento, rifiutandosi, come scrive, di addebitare un così popolare entusiasmo «alle grandi doti di pittore di Manet»¹⁵. Dichiarandosi sorpreso che non fosse

altrettanto visitata, anzi lamentandosi che lo fosse enormemente di meno («quasi sotto il normale»)

una mostra che si è aperta qui a Parigi, non molti giorni prima di questa al «Centre Culturel du Marais» dedicata a *Claude Monet al tempo di Giverny* e dove sono esposti una cinquantina di suoi meravigliosi indicibili paesaggi da 1883 al 1920 circa: una mostra tra le più belle che sia possibile immaginare¹⁶.

Il parere di Testori, ovviamente, era del tutto divergente:

In effetti la mostra intitolata *Monet a Giverny* che, neppure a farlo apposta, Parigi offre in concomitanza al «Centre culturel de Marais» (fino al 17 luglio), pur nella sua incerta attribuzione critica e nella sua orrenda e psichedelica presentazione (ma, su questo, varrà forse la pena di tornare altra volta) è lì a provare che, morto Manet, anche il grandissimo Claude sembrerà mancare del termine di paragone diretto e, di lì a poco, versare in una commovente, ma non sempre chiara tentazione simbolista¹⁷.

Briganti, invece, nella sua recensione, non mancava di aggiungere:

A giovani artisti come Monet o Pissarro, Manet doveva apparire come un gran signore della pittura che combatteva una battaglia giusta e che riusciva a parlare da pari a pari con i grandi del passato, con Tiziano, con Rubens, con Velazquez, con Goya, mentre Monet al Louvre bisognava proprio trascinarcelo perché di pittura antica non ne voleva sapere e lontano dal «motivo» gli sembrava di perdere il tempo¹⁸.

Nell'articolo, dunque, Briganti, tradiva la sua netta preferenza per Monet:

Si può dire che [...] *Le déjeuner sur l'herbe* è un po' deludente: soprattutto visto vicino a quei due straordinari miracoli di pittura pura che sono *Lola de Valence* e la divina *Olympia*. Il "plein air" non era il forte di Manet [...]. Si pensi al quadro analogo di Monet e a quella luce violenta ma filtrata che, nel suo quadro, macchia di grandi chiazze il suolo, i tronchi degli alberi e le figure: a quel senso di istante irripetibile. Non foss'altro per questo, Manet non può dirsi in nessun modo «padre dell'Impressionismo»...¹⁹

Il critico precisava infine che anche «Degas rifiutava quella definizione e preferiva parlare di realismo»; e che «Manet, del resto, non si riteneva un rivoluzionario, non voleva uscire dal sistema». Non a caso, la vittoria vera, per Manet, doveva passare dal Salon.

Riguardo ai rapporti tra Briganti e Testori, per quanto cordiali sul piano personale, risultavano spesso contrastanti su quello delle idee²⁰.

Nel 1977, Briganti, dalle pagine di «La Repubblica», reagisce a un articolo di Testori, appena insediatosi al «Corriere», manifestando una posizione nettamente avversa riassunta nel titolo del suo intervento: *Risposta a un articolo di Giovanni Testori: Ma il critico può dire solo "viva" o "abbasso"*, e afferma:

Basta con le ideologie, che sono sempre i soliti sacchi sfiatati della retorica: bisogna porsi con innocenza davanti all'arte e alla vita²¹.

Testori aveva esordito sul giornale con un'aspra requisitoria contro l'arte contemporanea sottomessa alla politica e al mercato: *L'avanguardia nella rete del potere*²². Tale presa di posizione era stata intesa da Briganti come una clamorosa apertura delle ostilità, sebbene, postillava nel suo articolo, niente affatto sorprendente:

le idee di Testori, anche se ora come non mai radicalmente espresse, non possono aver colto nessuno alla sprovvista, come appunto un fulmine; nessuno almeno che conosca la sua opera di poeta e di scrittore (e anche di pittore) e sappia quindi come in essa, inquietanti e ossessivi si agitano i temi più oscuri della nostra origine biologica, della cieca istintualità e della funebre gloria del sesso, lo strazio della separazione e del buio, della mutilazione del peccato [...] che portano inevitabilmente, lui artista, ad adesioni sempre violente e drammatiche...²³

Riguardo alla perdurante ricezione di un Manet borghese, classico tra i moderni, Anna Ottani Cavina ha scritto, più recentemente, che «Manet aveva espresso la felicità del dipingere. Negli anni 1860-75 era approdato a una stesura bruciante, a una pittura di luce»²⁴, la quale, appunto, veniva a coincidere sostanzialmente con la modernità, aprendo la strada a tanta pittura del Novecento. E nella sua recensione, non manca di rilevare l'eleganza di Manet:

una presenza ardente e aristocratica che porta il segno del grande pittore, della sua naturale eleganza. Un'eleganza che impronta anche i temi feriali, come le sue nature morte fatte di niente: Un asparago, Due peonie, Una triglia e un'anguilla sul tavolo. Roberto Longhi diceva che anche le anguille, così nere e lucenti, Manet le dipingeva in frac²⁵.

Ritornando a quel 1983, a proposito di nature morte con pesci, occorre segnalare che quello è anche l'anno della mostra veneziana di Filippo De Pisis a Palazzo Grassi: un pittore che ha guardato molto alle nature morte e al nero di Manet²⁶.

La classicità e l'eleganza di Manet sono spesso suggerite come una sorta di *medietas* fra opposti estremismi: fra Courbet e la radicalità dei più giovani, in primis, Monet e Cézanne.

Testori, invece, nei suoi scritti del 1983, sembra declinare assai diversamente la smorzatura classica manetiana dirottandola, in certi momenti, in una direzione più febbrile e allucinata, talvolta anche sottilmente ironica. Ad esempio, richiamandosi al tono generale e ai colori de *L'Exécution*, scrive su «Paragone»:

È però da riconoscersi subito come le succitate varianti [...] vengano assorbite dal tono generale dell'opera; quel tono che Manet, partendo dall'acquerello, ma trovandosi a usar l'olio, sposta verso il suo indimenticabile (e irripetibile) avana. Sul quale, e nel quale, anche la temperatura

degli altri toni, il grigio delle divise, il rosso-mattone delle casquettes, il nero tesissimo, quasi di velluto notturno, dell'ombra e il bianco sporco della polvere da sparo, che sembra rapprendersi nell'atto stesso d'apparire e allargarsi, e che unisce e separa per sempre i fucilatori dai fucilati, acquista un'autorità e una sorta di febbre al calor bianco che ferma e fissa tutto lì, come in un reperto, uscito da quel tempo per essere d'ogni tempo²⁷.

Una frase priva di irrisione ma che riguardo all'indugio descrittivo sui colori e le divise fa tornare alla mente lo *chic* dei soldati: quell'ironico «*chic des garnisons*» di una poesia coeva di Rimbaud, *Les premières communions* (1871)²⁸. Ciò per ribadire che non si tratta di mera eleganza nel caso di Manet – come neppure nei soldati vestiti a festa di Rimbaud – bensì, per Testori, di un «regale distacco»:

In tal modo le figure della borghesia raggiunsero la fissità che ebbero i re e gli imperatori d'un tempo; persino quella che fu propria alle antiche deità faraoniche ed egizie. Niente, dopo il Rinascimento, fu più fermo, stabile, attonito, addirittura decalogamente stabilito nell'esclusiva ed escludente legge della pittura...²⁹

Ci si può anche chiedere se a misurarsi con Manet non fosse quella parte del Testori scrittore anch'egli d'estrazione "borghese" – come si usava ancora stigmatizzare – per cui l'aderenza alla realtà, l'immersione profonda nella condizione umana, con il suo vissuto, e senza prescindere dal codice – ossia dagli strumenti e dal linguaggio prescelti – serviva a dare vita al romanzo o più in generale al testo critico o letterario. Un Testori che osserva con seria ironia ma anche, nel medesimo tempo, con sottile partecipazione le nuove icone dell'era borghese.

Manet, viene mostrato come l'esponente ideale di una borghesia ormai al potere, le cui nuove divinità moderne, «l'Olimpia, Nana, il Leon del *Déjeuner* di Monaco (1868/69) o quell'indicibile marmo-carne che è la *serveuse* del *Bar aux Folies-Bergère* (1881)», hanno ormai sostituito le immagini sacre della pittura religiosa e i profili araldici dell'aristocrazia, trovando in sé «tutti i tesori necessari a farne il solo, esistente e supremo "elogio" che, nell'arte, la borghesia sia riuscita a darsi»³⁰.

Manet, per lo scrittore milanese, è sì, certamente, colui che compone una sorta di elogio dell'arte borghese, quadro dopo quadro, in forma di «decalogo», di immensa «gloria» laica, di una «pienezza» che, appunto, «non si conosceva dai tempi grandissimi del Velasquez». Ma quello che vede in Manet non corrisponde affatto alla vulgata dell'elegante conservatore o del pittore in frac.

Nella recensione alla mostra parigina, Testori, non manca di abbinare a Manet minuti *pastiches* linguistici tratti dall'*Art poétique* di Verlaine:

una pittura come quella di Manet, del quale, parafrasando un poeta-poeta, potremmo dire che per sé volle «de la peinture avant toute chose»³¹.

Oppure da Baudelaire, quando ancora aggiunge che i dipinti di Manet mandano

all'aria, con *le charme inattendu d'un bijou rose et noir*, secondo ebbe a scrivere Baudelaire, tutte le cianfrusaglie che, alla pittura, furono laterali; e che laterali restano; con buona pace di chi vorrebbe costituirle invece come determinanti³².

Per gli altri recensori della mostra parigina, per Briganti ad esempio, Manet, risulta una sorta di Giovanni Battista dell'Impressionismo, colui che indica

la strada per liberarsi dal «tarabiscotage», dalla «cucina della pittura» che aveva perversito i gusti, con i suoi ragoût indigesti, con i suoi cattivi sughi [...]. «Chi ci renderà il semplice e il chiaro?» diceva. [...] il semplice e il chiaro, la naturalezza e la gioia del dipingere le trovò soprattutto nella pittura degli artisti del passato che più amava, servendosi del loro linguaggio, vorrei dire quasi con poche modificazioni, schiarendo e semplificando, certo: così che era convinto di essere nella vera tradizione dipingendo, con quel patrimonio acquisito, quello che vedeva nella realtà che lo circondava, cioè quanto del mondo visibile gli sembrava più adatto da cogliere per valorizzare al massimo il suo senso, che era un senso tradizionale della pittura³³.

Che indica la strada, s'intende, ma restandone fuori.

Se Dario Micacchi, un altro recensore della mostra, menziona un monito giovanile del pittore: «Bisogna essere del proprio tempo e fare quel che si vede» – che per certi versi sembra precedere il celebre verso di Arthur Rimbaud «Il faut être absolument moderne» (1873) – Briganti enfatizza l'aspetto tradizionale di Manet: le sue visite al museo e l'atteggiamento sostanzialmente borghese con cui si teneva a distanza dai più giovani impressionisti o da Cézanne³⁴.

Testori, invece, riguardo all'adesione al reale di Manet, ricicla una frase di Cézanne riferita a Monet: «che era soltanto un occhio, ma quale occhio!», sentenziando:

Che se poi all'occhio si volesse restare, si dovrebbe scrivere che, in Manet, si trattò d'una pupilla-cranio, d'una pupilla-mente³⁵.

In questo gioco di *pastiches* e citazioni deviate, passando in rassegna le diverse recensioni alla mostra, si ha l'impressione che la critica d'arte italiana delle terze pagine dei giornali di allora fosse presa in contropiede dal ritorno di Manet; forse anche sulla base di un equivoco tipicamente modernista, di un'*impasse* derivante sostanzialmente dal non risolvere in equazione l'antinomia otto-novecentesca tra linguaggio e referenza, fra astrazione e realismo, fra autonomia ed eteronomia dell'arte, polarizzate, senza dialettica, come statiche e comunicabili alternative. Essendo che, la divaricazione fra la gamba destra dell'autonomia del bello (e poi dell'astrazione) e quella sinistra del realismo e del rapporto coi referenti, si basava sulla mancata considerazione di un'evidenza, ossia che anche il linguaggio più

puro non può essere escluso dal corpo del mondo, allo stesso modo in cui anche il realismo più estremo non può prescindere da una chiave di lettura o da un "codice" con il quale rappresenta la realtà. Tuttavia, non è solo un problema di codice ciò che Testori depone sul piatto.

Manet, viene presentato da Testori come «l'unico vero *classico* dell'arte moderna», prima del ritorno al museo di Picasso, e in quanto alternativo alla questione se i musei fossero o no da bruciare:

Ma, alla fine – interpellando il lettore – i musei chi li bruciò veramente? Quelli che piantarono sul viso della Gioconda i baffi o, invece, chi dai musei prese la forza necessaria per essere, prima di Picasso, l'unico, vero *classico* dell'arte moderna, e cioè lui, proprio lui, Manet?³⁶

Dunque, lo scrittore milanese, adombra una diversa linea rispetto all'avanguardia e a Duchamp: «Quelli che piantarono sul viso della Gioconda i baffi»³⁷.

Loggettività di Manet costituisce – per Testori – il punto di partenza e di ritorno per «l'avventura impressionista»; e aggiunge: «saranno Renoir, Monet e gli altri che, essendo partiti da lui, una volta che Manet uscirà di scena, [a lui] dovranno guardare (e, insieme, guardarsi bene) dal scivolare nel contrario di ciò che pure avevano stabilito come loro poetica» – qui alludendo alla «tentazione simbolista» dell'ultimo Monet.

Manet, anzi, «quanto più sembra esibire ritorni all'antico, tanto più si sposta in avanti e annuncia ben altro di ciò che riusciranno ad annunciare gli impressionisti»³⁸.

Di certo, Testori – un autore che ha attraversato la stagione realista, pure in modo eterodosso, senza potersi mai immedesimare fino in fondo – sembra riconoscere un altro Manet rispetto a quello tanto avversato dai suoi detrattori, il pittore borghese della tradizione, dei musei e dei Salons – come quello profilato da Briganti – tanto osteggiato da coloro che sostenevano il taglio netto dal passato precludendo alle avanguardie.

E se non è possibile affermare con esattezza se Testori in filigrana abbia mai pensato a Manet come una sorta di picco che precede qualcosa di simile a un declino o a una dispersione dopo gli esiti estremi dell'impressionismo – dall'ultimo Monet al simbolismo – per condurre alle future avanguardie, è pure molto probabile.

Ritornando all'articolo su «Paragone», Testori illustra la filiazione de *La barricade* ad acquerello, la quale «sembra altra cosa; sembra, ecco, inventat[a] lì, sul contraccollo diretto degli eventi», dalla litografia, di altro soggetto, de *L'Exécution de Maximilien* (1867-1868)³⁹. Poi procede alla comparazione fra le due opere

«cavate dai due diversi temi», per cui all'orizzontalità de *L'Exécution* si sostituisce la verticalità de *La barricade*. Si chiede per quale ragione l'artista abbia voluto modificarne la struttura in verticale. L'ipotesi per cui propende è che Manet abbia deciso di cambiarla per rendere più presente l'accaduto, racchiudendo l'evento fra le quinte dei palazzi di Parigi: su «quelle strade sulle quali, strozzata tragicamente l'insurrezione, i suoi concittadini avevano ripreso ben presto a camminare [...] ad affacciarsi». E dovette servirsi, per Testori, di una fotografia: *La barricade détruite, rue de Rivoli*, la quale «poté fornire al maestro più di un suggerimento»⁴⁰.

La tela costituisce il soggetto principale dell'articolo su «Paragone», firmata e datata col rovescio del pennello nella pasta dei colori: «28 Mai 71». Lo scrittore inoltre ipotizza che la piccola tela inedita, 24x34 cm, in collezione privata (fig. 2) si debba anteporre all'ampiamento verticale dell'acquerello. Dunque, Manet ricalcando le forme della litografia sul retro dell'acquerello pensa inizialmente a un formato orizzontale; ma prima ancora di terminare l'acquerello passa a sviluppare quella prima impostazione su altri dipinti a olio. Tramite questi lavori preparatori, egli intendeva «dedicare un quadro di vaste proporzioni; un quadro storico; e storicizzante alla *semaine* e ai martiri dell'insurrezione», poi rimasto nell'ambito privato. Anche la litografia con la barricata, infatti, venne tirata dopo la morte di Manet, su prove d'autore a «circolazione strettissima; anzi con ogni probabilità familiare»⁴¹.

Nel suo testo su «Paragone», poi, Testori, analizza le varie versioni de' *La barricade* e la loro filiazione sia da *L'Exécution de Maximilien* che, per suo tramite, dal 3 Maggio di Goya.

Per *L'esecuzione dell'Imperatore Massimiliano* Manet, quasi alla maniera di Zola, aveva raccolto resoconti giornalistici, descrizioni, fotografie⁴². Inoltre, nel 1865, il pittore aveva compiuto un viaggio in Spagna, dove poté studiare da vicino la pittura di Goya.

«Aveva ragione Malraux», aggiunge Testori, che vedeva la *Fucilazione* di Manet come «il *Tre di maggio* di Goya, una volta che se ne siano tolti tutti i significati»⁴³. Difatti, la struttura iconografica prelevata da Goya, da parte di Manet, è paradossalmente una sorta di warburghiana *Pathosformel* – ma appunto senza *pathos* – tramite la quale, con l'eclissi del volto dei fucilatori, trasforma il picchetto dei militari in un gruppo di automi privi di identità e connotazione umana⁴⁴.

Nel *Tre di maggio* di Goya, la feluca si calca sulle teste dei soldati e ne appesantisce le fisionomie, grottesche e ribassate. Manet, invece, riutilizza lo schema formale di Goya al pari di un congegno prelevato da un vecchio orologio. Ne estrae il meccanismo per riadattarlo in una cassa nuova. La ripetizione del motivo è in questo caso il ritorno di una macchina crudele e impassibile: il plotone

d'esecuzione, la fila dei fucilieri, l'omicidio senza emozione.

Testori però non ne accenna e non considera questo aspetto della ripetizione sia del motivo che del meccanismo. L'ottusità degli esecutori, tuttavia, al pari di macchine senza identità personale, è suggerito, non a caso, anche dalla collocazione su una stessa linea orizzontale, uomo contro uomo, in chiave di paragone, quasi a dire: uomini entrambi. Gli uni tuttavia ben precisati, seppure di spalle, descritti in quanto soldati, picchetto anonimo di fucilatori, meri esecutori di ordini impartiti, privi di empatia e per questo disumani. Manet, riprendendo questo schema formale, enfatizza la ripetizione di un meccanismo disumanizzante sia per i carnefici che per le vittime. E a latere pone il soldato serenamente concentrato a caricare il fucile, novello Marsia, incurante di quanto accade. Inoltre, nella prima versione del tema (figg. 3-4), le figure, molto più ravvicinate, hanno ancora uniformi messicane. Nella versione successiva (fig. 2), il pittore muta le uniformi in divise francesi per suggerire, per la morte dell'Imperatore, la responsabilità di Napoleone III.

Una fotografia del 1857, scattata da Louis-Joseph Ghémar (nella collezione reale belga, fig. 7), ritrae Massimiliano assieme alla fidanzata, la principessa Charlotte, figlia di Leopoldo I, re del Belgio. Massimiliano, somiglia al fratello, Francesco Giuseppe d'Asburgo-Lorena; se ne distingue per una barba più esile, secondo la moda del tempo, lasciata crescere sulle guance. Il pallore del suo volto lo rende evanescente e quasi impenetrabile alla fotografia.

Ne *L'Exécution de Maximilien* (fig. 5), l'imperatore, al centro, mostra fedeltà al proprio ruolo e la propria coerenza. Indossa il sombrero, imperturbabile, stretto per mano ai suoi generali. Ha un volto etereo, evanescente, quasi la maschera bianca, innocente, di un Pierrot. La mano sinistra del regnante rivela tracce di sangue sulla tradizione delle *stigmata Christi*. Si ha perciò l'impressione che Manet da un lato voglia restituirci un Massimiliano simile a un burattino, a un *gilles*, mentre dall'altro, in quanto innocente, voglia assimilarlo a un santo martire.

Nel piccolo dipinto de *La barricade*, in collezione privata, di umano resta solo una parvenza. Passando dal pallore dell'Imperatore ai comunardi semicoperti dal fumo si verifica un'ulteriore disintegrazione dei volti. Si noti che Testori, estremamente sensibile al tema anatomico del volto, osserva questo dettaglio indulgiando a lungo sul modo in cui Manet trasforma la fisionomia di una delle vittime:

a nessun lettore sfuggirà, tuttavia, la straordinaria capacità di sintesi attimale che è nello scorcio e nella testa, bellissima, dell'assassinato, dove ogni dettaglio è riassorbito dalla velocità con cui Manet l'ha plasmata e fatta sunto di se stessa. Varianti, e notevolissime, si leggono anche nelle tre figure dei comunardi sui quali i militi van scaricando i loro fucili; visi che si mostrano lavorati con un intrico indicibile di tocchi, tanto più quanto il risultato ne riesce chiaro, limpido, quasi ovvio;

che è carattere precipuo della tecnica manetiana. Varianti si leggono altresì, nel primo piano, toccato, qui, con quell'infallibile segno che è, per dir così, fiso al suo fine d'esattezza e, insieme, casuale; convintissimo del proprio valore e, insieme, per suprema "nonchalance", distratto⁴⁵.

In questa descrizione Testori tralascia l'aspetto dell'annullamento delle identità dei militari di spalle e degli stessi fucilati, i quali si dissolvono entrambi come vapori nella nuvola di fumo delle polveri da sparo. Descrive invece la rapidità con cui il pittore sintetizza le figure, forse pensando a Francis Bacon e alla dinamica di certi suoi volti. Le guarda in ogni caso con una attenzione da pittore; ne imita il percorso, quasi ritoccando quei volti in punta di pennello. E quello che vede non è tanto lo svaporamento delle identità dei comunardi, quanto piuttosto un segno espressivo, nella sua contraddittoria commistione di esattezza e casualità, nella sua macabra sprezzatura. Forse è proprio questo il *punctum* che ha attirato l'attenzione di Testori: quei visi toccati e sfigurati: quanto di più testoriano potesse ravvisare in Manet.

Nel saggio su «Paragone», Testori insiste molto sull'istintiva eleganza con cui il pittore registra e compone la drammaticità dell'evento. Un'osservazione, ovviamente, connessa ancora una volta all'impassibile freddezza da lui attribuita a Manet e al suo «regale distacco» nei confronti delle cose⁴⁶.

A tale proposito, lo scrittore, nel suo articolo per il «Corriere», aveva coniato l'ossimoro «attacco-distacco»:

Ciò che, visitando e rivisitando la mostra parigina, non cessa di stupire è l'attacco-distacco che, nei confronti della realtà, Manet seppe mettere in azione; e mantenere, poi, sino alla fine; l'attacco-distacco, intendo con cui la realtà, più che vederla, Manet ebbe a viverla; e, vivendola, ebbe a trasferirla sulla tela; tutto questo con una pienezza che non si conosceva dai tempi grandissimi del Velasquez. Si scrive questo, anche se qualcuno, cronologicamente, si attenderebbe, per restare in Spagna, il nome del Goya. Gli è che nel pur amatissimo Goya interviene, comunque e sempre, l'assedio d'un giudizio che obliqua la linea diretta che va dal visto al restituito; anche se proprio in questo abito la sua enorme capacità di viraggio e di rivolta⁴⁷.

La novità di Manet, per Testori, consiste in quella sorta di sfinge che si produce tra il vivere pienamente la realtà del proprio tempo e l'impassibilità di una pittura che non ammette nulla al di sopra di se stessa, che aprirà la strada alla pittura pura otto-novecentesca. Pertanto, con «attacco-distacco», conia un ossimoro, un termine ermafrodito che unifica due contrari – ciò allo stesso modo in cui lo stile pittorico di Manet si avvaleva di contrasti cromatici *à plat* – cercando di cogliere quell'equilibrio sorprendente, quella compresenza, tra obiettività della presa sul reale, codice e autonomia del linguaggio pittorico.

Ora proprio in questo non soprammettere alla pittura significato alcuno abita, non solo la grandezza di Manet, ma la sua esplosiva e come perenne novità. In questo abita altresì

l'enorme apertura che Manet offri agli impressionisti; un'apertura che è vano, se non già iniquo, mettere in discussione⁴⁸.

L'artista – non un «occhio» soltanto, ma un «occhio-mente»⁴⁹ – è talmente radicato nel reale da trasferirlo sulla tela con pienezza, restituendolo con un'obiettività che nel medesimo tempo ha la coscienza del distacco, ossia del dover tradurre il vissuto in un "linguaggio". In questo probabilmente consiste l'«attacco-distacco» dal reale di Manet. Ma non solo.

Alla fine del suo articolo sul «Corriere», Testori scrive una lunga frase, quasi come un vestito prezioso trascinato sulla sabbia:

Albe e notti, perle e onici, carni sode, levigate e fiori sfatti, sete e velluti, ombre e luci, tutto vive in Manet una pienezza che romba del suo semplice, stratificato e regale distacco. In tale pienezza, ogni quadro, quanto più sembra esibire ritorni all'antico, tanto più si sposta in avanti e annuncia ben altro di ciò che riusciranno ad annunciare gli impressionisti⁵⁰.

E poco dopo, nello stesso articolo, aggiunge:

I fatti son lì da vedere: e da studiare. Ed anche è lì, da vedere e da studiare, il modo in cui l'oggettività di Manet arrivi intatta sino alla fine: cristallo dove il nero ha luce, potenza e gloria giusto come il bianco, la seta dei lutti come i petali delle peonie; e altresì il modo con cui essa non dimetta nulla di sé, anche quando l'avventura impressionista sembrerà minacciarla e superarla. Neppure a quella data, sarà Manet a guardare dove stiano andando, che so, Renoir o Monet; saranno Renoir, Monet e gli altri che, essendo partiti da lui una volta che Manet uscirà di scena, dovranno guardare (e, insieme, guardarsi bene) dal scivolare nel contrario di ciò che pure avevano stabilito come loro poetica⁵¹.

Testori paragona l'«oggettività» della pittura di Manet a un cristallo dove il nero, come nella pittura giapponese e nella tecnica *Nishiki-e*, è un valore alla pari del bianco, lucido come la seta nera degli apparati funebri e «i petali delle peonie», appena citato – e qui si confronti con «quella peonia carnale che si disfa sui divani del proprio lutto» menzionata innanzi⁵². Un altro piccolo elenco compendiaro dello stile di Manet, come più avanti, nello stesso articolo, la frase con i termini a contrasto («albe e notti», «perle e onici», «carni sode» e «fiori sfatti», «sete e velluti», «ombre e luci»), in cui ancora una volta le qualità contrastanti dello stile pittorico definiscono o vivificano una «pienezza» minacciata.

Per Testori infatti, la «grandezza (e inimitabilità)» dell'artista

ebbe a consistere nel semplicissimo, epperò rarissimo fatto che essa si pose là, sulle tele, come pura esistenza. Nessun lamento, nessun grido, nessun rimorso, nessuna vergogna; anche quando sull'orizzonte sembrò apparire l'annuncio d'un possibile crepuscolo, d'una possibile sera che andrà a screpolare la bellezza di carne, seta, petalo e perla; tanto la borghesia, quanto il suo infallibile cantore mostreranno d'aver in sé tanta forza da annettere anche quell'annuncio all'opima potenza del proprio esistere⁵³.

Nell'elzeviro, difatti, «l'annuncio di un possibile crepuscolo» che segue all'elencazione dei termini «carne», «seta», «petalo» e «perla», viene avvertito in una pittura che pure viene descritta al colmo della sua «pienezza», lasciando leggere in filigrana il pericolo imminente di una corruzione: come di un frutto maturo di cui si presagisca la futura marcescenza, interna od esterna: impressionista, simbolista o decadente. Dopo Manet – «cantore» della borghesia, ma anche comunardo – si preannunzia una sorta di declino, quasi di dismissione della sua pienezza, che però non appartenne al miracoloso equilibrio – «classico» – del suo stile. Proprio questo elenco ne suggerisce una minuta fenomenologia. La pienezza dello stile pittorico di Manet, appare nel testo non soltanto come un pomo, un frutto maturo, un involucro colmo che trattiene al suo interno fenomeni contrastanti, ma anche come una sorta di contenimento, di argine al declino.

Bruxelles, inverno 2020

- 1 G. Testori, *Manet e la 'semaine sanglante' (a proposito d'un inedito)*, in «Paragone», 401-403, 1983, pp. 152-157, ill. 83-86.
- 2 *Manet, 1832-1883*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 22 aprile – 1 agosto 1983; New York, Metropolitan Museum of Art, 10 settembre – 27 novembre 1983), a cura di F. Cachin, C. S. Moffett, J. Wilson Bareau, Paris, 1983.
- 3 G. Testori, Édouard *Manet, impassibile e sublime*, in «Corriere della Sera», aprile 1983, s.n., in «Casa Testori», 14 marzo 2007: <https://www.casatestori.it/2017/03/14/manet-impassibile-e-sublime/> (ultima data di accesso 25 luglio 2022).
- 4 *Ibidem*.
- 5 G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, 1984, vol. 1, pp. 427-435, cit. p. 429; R. Longhi, *Piero della Francesca con aggiunte fino al 1962*, Firenze, 1963.
- 6 «Niente fu [...] più evidente, più chiaro e, insieme, più inesplicabile e misterioso. [...] continuiamo a sentirci del tutto incapaci davanti a queste deità borghesi che ci incatenano trattenendoci a una distanza che par minima ed è invece smisurata»; Testori, Édouard *Manet, impassibile e sublime*, cit..
- 7 L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, nuova edizione a cura di D. Dall'Ombra, Milano, 2012, p. 130.
- 8 Testori, *Manet e la 'semaine sanglante'*, cit., pp. 153-154.
- 9 J.W. Bareau in *Manet, 1832-1883*, cit., pp. 323-324, fig. 124.
- 10 Testori, *Manet e la 'semaine sanglante'*, cit., p. 154.
- 11 Testori, Édouard *Manet, impassibile e sublime*, cit.
- 12 Il fatto che tra i disegni longhiani *d'après*, che vengono introdotti da Testori nel 1980, si trovi un

- Autoritratto* di Cézanne e nessuno di Manet, non inficia l'apprezzamento positivo per l'artista da parte di Longhi. Sotto il disegno longhiano, Testori, inserisce all'ultimo minuto una postilla in cui dichiara che «Longhi ricorre agli antichi per spiegarci un grande moderno [...] e, qui, nei disegni, l'abbiamo visto ricorrere proprio ai moderni, e a Cézanne, per capire, spiegarsi e spiegarci ancor meglio gli antichi»; G. Testori, *Disegni di Roberto Longhi*, Milano, 1980, scheda n. 28, s.p.
- 13 Nella prefazione all'edizione italiana della storia dell'impressionismo di John Rewald del 1949, Roberto Longhi significativamente scriveva: «Bonjour Messier Courbet, Buonanotte Signor Fattori»; J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, 1949. Intercettando la polemica, Giuliano Briganti, recensirà la mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, di Carlo L. Ragghianti, con il titolo *Buonanotte Signor Fattori*; G. Briganti, *Buonanotte Signor Fattori*, in «L'Espresso», 19 marzo 1967, p. 20.
 - 14 *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio – 22 luglio 1976), a cura di D. Durbè, Firenze, 1976.
 - 15 G. Briganti, *O Manet semplice e chiaro. Una eccezionale mostra al Grand Palais riunisce quasi tutti i capolavori del grande pittore francese*, in «La Repubblica», 30 aprile 1983, in «giulianobriganti.it»: <http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1980/REP-80_05_02-20.pdf> (ultimo accesso 25 luglio 2022).
 - 16 *Ibidem*. Quanto all'esposizione su Monet cfr. *Claude Monet au temps de Giverny*, catalogo della mostra (Parigi, Centre culturel du Marais, 6 aprile – 17 luglio), a cura di J. Gulliaud, M. Guillaud, Paris, 1983. Cfr. G. Briganti, *Il miracolo Claude Monet*, in «La Repubblica», 20 febbraio 1980, in «giulianobriganti.it»: <http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1977/REP-77_38_12-10.pdf> (ultimo accesso 25 luglio 2022).
 - 17 Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.
 - 18 Briganti, *O Manet semplice e chiaro*, cit..
 - 19 *Ibidem*.
 - 20 È lo stesso Briganti che presenta la mostra romana dei disegni di Testori nel 1976: G. Briganti, *Testori*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'arte il Gabbiano, 1976), Roma, 1976.
 - 21 G. Briganti, *Ma il critico può dire solo "viva" o "abbasso"? Risposta a un articolo di Giovanni Testori*, in «La Repubblica», 14 dicembre 1977, in «giulianobriganti.it»: <http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1983/REP-83_08-30.pdf> (ultimo accesso 25 luglio 2022).
 - 22 G. Testori, *L'avanguardia nella rete del potere*, in «Corriere della Sera», 4 dicembre 1977, p. 14. Torneremo in altra occasione sull'argomento. A seguito della reazione negativa di Briganti su «La Repubblica», Testori replica sul «Corriere» con una nota lapidaria: G. Testori, «Viva», «abbasso» e qualche spicciolo, in «Corriere della Sera», 11 dicembre 1977, p. 12.
 - 23 Briganti, *Ma il critico può dire solo "viva" o "abbasso"?*, cit.
 - 24 A. Ottani Cavina, *Manet. I Maestri italiani del pittore felice*, in «La Repubblica», 25 aprile 2013, in «La Repubblica - Archivio»: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/04/25/manet-maestri-italiani-del-pittore-felice.html>>.
 - 25 *Ibidem*.
 - 26 Manet è il catalizzatore della metamorfosi di De Pisis a Parigi dopo il 1925 e della sua reinvenzione in chiave contemporanea dell'impressionismo. La mostra, *De Pisis*, venne curata da Giuliano Briganti ed Ester Coen nel settembre 1983 nel palazzo appena restaurato da Gae Aulenti; *De Pisis*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre – 20 novembre 1983), a cura di G. Briganti, E. Coen, Milano, 1983. Lo stesso Testori non

- mancherà di visitarla e recensirla; G. Testori, *La tragica felicità di de Pisis*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1983. A proposito cfr. anche L. Trucchi, *Quando la pittura è un atto d'amore*, in «Il Giornale dell'Arte», 9 settembre 1983, p. 4.
- 27 Testori, *Manet e la 'semaine sanglante'*, cit., pp. 156-157.
- 28 «Les filles vont toujours à l'église, contentes / De s'entendre appeler garces par les garçons / Qui font du genre après messe ou vêpres chantantes. / Eux qui sont destinés au chic des garnisons / Ils narguent au café les maisons importantes / Blousés neuf, et gueulant d'effroyables chansons.»; A. Rimbaud, *Opere*, a cura di G. P. Bona, Torino, 1990, p. 140.
- 29 Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.
- 30 *Ibidem*.
- 31 *Ibidem*. Verlaine e Rimbaud, negli anni Sessanta, erano stati musicati da Leo Ferrè e pubblicati nell'album musicale: *Fleurs du mal*, 1957 e *Verlaine et Rimbaud*, del 1964. Durante un'indimenticabile trasmissione televisiva degli anni Settanta, Testori dichiara di conoscere quelle canzoni e di non poter quasi ricordare i testi originali senza quelle musiche: <<http://www.teche.rai.it/2016/05/giovanni-testori-e-leo-ferre-1977/>>.
- 32 Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.
- 33 Briganti, *O Manet semplice e chiaro*, cit.
- 34 D. Micacchi, *Edouard Manet, il primo scandalo al sole*, in «L'Unità», 30 aprile 1983, p. 11.
- 35 Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ibidem*.
- 39 Testori, *Manet e la 'semaine sanglante'*, cit., p. 154.
- 40 *Ibidem*, p. 157.
- 41 *Ibidem*.
- 42 Riguardo al soggetto, l'arciduca d'Austria, Ferdinando Massimiliano d'Asburgo-Lorena (Vienna, 1832 - Santiago de Querétaro, 1867), fu spinto al trono imperiale messicano dalle velleitarie ambizioni di Napoleone III. Il suo fine era di fare del Messico una potenza industriale per poter competere con gli Stati Uniti, allora impegnati nella guerra di Secessione (1861-1865). Così, un colpo di mano francese, rovesciò il governo di Benito Juárez, proclamando l'Impero. Massimiliano accettò la corona nel 1863, ma le turbolenze politiche e la rivoluzione, sostenuta dagli Stati Uniti, portarono al tragico epilogo dell'esperimento messicano e alla fucilazione del novello imperatore il 19 giugno 1867.
- 43 «Dunque, aveva ragione Malraux quando, a proposito della definitiva impassibilità che è nella *Fucilazione dell'imperatore Massimiliano* (1867) (qui, alla mostra, presente nel vastissimo abbozzo venuto da Boston) scriverà che "sempre il *Tre di maggio* di Goya, una volta che se ne siano tolti tutti i significati". Ora proprio in questo non sovrapporre alla pittura significato alcuno abita, non sola la grandezza di Manet, ma la sua esplosiva e come perenne novità. In questo abita altresì l'enorme apertura che Manet offrì agli impressionisti; un'apertura che è vano, se non già iniquo, mettere in discussione»; Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.
- 44 Ne *La fucilazione* di Jacques Callot (1592-1635), solo per fare qualche esempio, i militari sono di profilo. Nel *Supplizio della fucilazione a Santa Maria in Cosmedin*, 1833, un acquerello

di Achille Pinelli (1809-1841), si mostra il volto dei fucilatori come nella *Fucilazione di Gioacchino Murat*, di Edoardo Matania (1847-1929).

45 Testori, *Manet e la 'semaine sanglante'*, cit., p. 156.

46 Testori, *Édouard Manet, impassibile e sublime*, cit.

47 *Ibidem.*

48 *Ibidem.*

49 *Ibidem.*

50 *Ibidem.*

51 *Ibidem.*

52 *Ibidem.*

53 *Ibidem.*

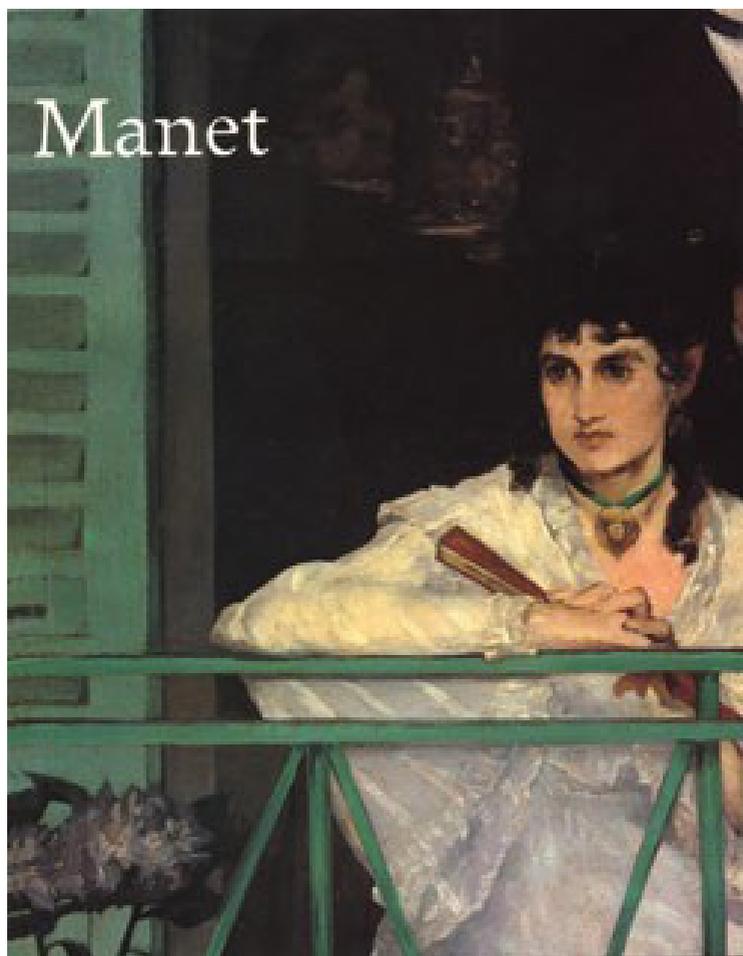


Fig. 1: Copertina del catalogo della mostra: *Manet*, Grand Palais, Parigi 1983.



Fig. 2: Édouard Manet, *La barricade*, olio su tela, 1871.
Collezione privata.



Fig. 3: Édouard Manet, *La barricade*, 1871, inchiostro, acquerello e gouache su carta.
Budapest, Museum of Fine Arts,

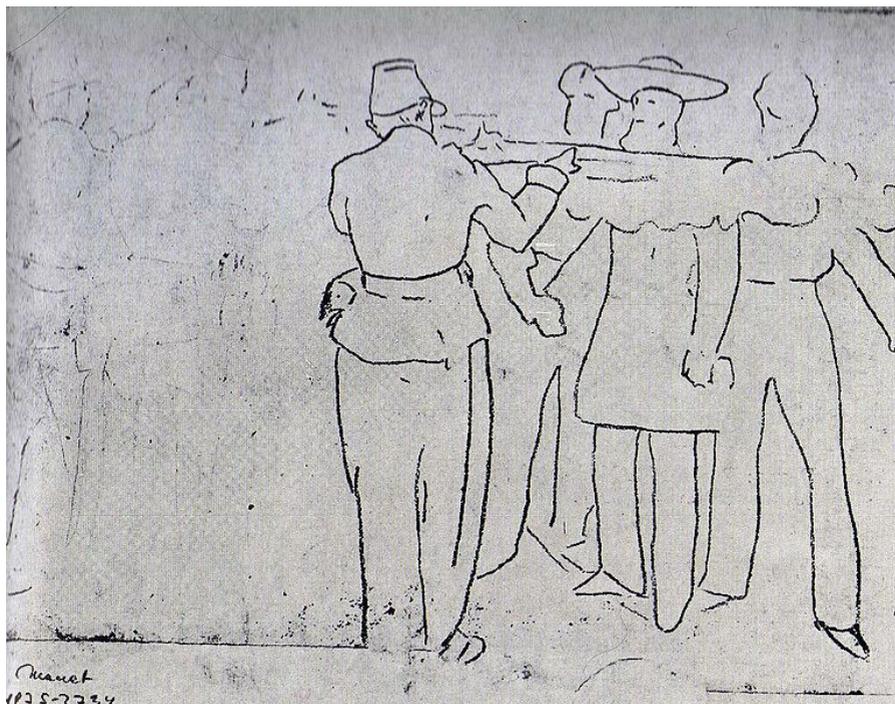


Fig. 4: Édouard Manet, c. 1871, *L'Exécution de Maximilien* (Fucilazione di Massimiliano I), disegno sul verso della stessa carta di cui *La barricade* costituisce il recto. Budapest, Museum of Fine Arts.



Fig. 5: Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868/1869, olio su tela.
Mannheim, Kunsthalle.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 6: Francisco de Goya, *Tres de Mayo*, 1814.
Madrid, Museo del Prado.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 7: Louis-Joseph Ghémar, *L'Arciduca Massimiliano d'Asburgo Lorena e Carlotta del Belgio*, 1857.

Foto: Wikimedia Commons.