

# COURBET NEI NOSTRI ANNI

di

Roberto Tassi

*La nature est plus en profondeur qu'en surface*

CÉZANNE

Courbet nei nostri anni. Nemici, adoratori; forse i più, indifferenti; quasi come ai suoi tempi, quando nel cuore del secolo, dicembre 1850, l'« Enterrement » appariva su una parete del Salon. Ancora le sue tele esercitano quel potere di stupefazione, che faceva gridare, di rabbia o di gioia, i parigini: qualcuno riesce ancora a vedervi della volgarità, o sulla base di un naturalismo concreto e ben chiuso nei suoi confini, l'assenza dello spirito, e la visione precisa, l'occhio limpido che si accontenta dei contorni reali delle cose e le sospinge in fuori, in una aggettazione plastica che si può considerare potente.

Ma chi ha scritto, verso il 1920, queste parole, che possono servire almeno ad avviare un discorso vero su Courbet: « ...puisque progrès dans la vie de l'esprit et dans l'admiration de la nature sont parallèles et réagissent »? È Proust; il Proust che legge commosso le « Rêveries sur la nature primitive de l'homme » e ne ricopia sul suo quaderno un brano, « Avec quel sentiment d'indépendance nous respirons dans l'épaisseur des bois au premier moment du jour! Lorsque le soleil vient à paraître, nous nous croyons plus libres sous de grands frênes, le long d'un ravin... ou sur le sable sillonné par les traces des lièvres et des biches », che sembra ispirato da un paesaggio di Courbet; il Proust insomma che si riconosce in Senancourt. Cerchiamo allora, su questa traccia, di intendere quanto la potenza di Courbet sia costruita sulla complessità spirituale; e se, come ci dice

Cézanne, la natura bisogna cercarla nel profondo, di sentire quanto lo spessore dell'immagine di Courbet sia, tra l'altro, l'espressione dello spessore naturale.

E stando ancora ai nostri anni, dalla parte della poesia: è del 1954 una lettera, nella quale de Staël, appena uscito dalla mostra di Courbet a Lyon, scrive di lui: « C'est un immense bonhomme, on mettra encore quelques siècles à le reconnaître. Je dis immense parce que sans esthétique, sans pompierisme, sans préambule, il descend à jet continu des tableaux uniques, avec la même sûreté qu'un fleuve qui coule vers la mer dense, radiant à larges sonorités et toujours sobre », dove si trovano alcune affermazioni forse inaspettate.

De Staël è l'esempio di come un grande pittore di oggi può « sentire » i movimenti, le qualità e i sensi più segreti provenienti da quella straordinaria esperienza del passato, e interpretarli di nuovo, reinventarli, permetterne, attraverso la sua opera, una nuova chiarezza. Due anni prima di scrivere quella lettera, aveva dipinto un quadro che sembrava con tutta la differenza dei tempi, l'opera che Courbet in un certo momento della sua vita avrebbe voluto dipingere, impeditone dalle circostanze: fu nell'agosto del 1871, chiuso nella prigione di Sainte-Pélagie, che gli venne il desiderio di salire su una galleria al culmine dell'edificio, per dipingere Parigi a volo d'uccello, la distesa dei tetti e il cielo altissimo come una marina (« C'est splendide, ça serait aussi intéressant que mes marines d'Etretat »); un'opera che avrebbe potuto essere del Courbet più stravolto, poetico e denso. Ed ecco che nel 1952 de Staël dipinge (inconsapevolmente?) « Les toits », un cielo altissimo, luminoso e spesso sulle onde grigio-azzurre delle case, come se fosse « Ciel à Honfleur ».

Il rapporto spirito-natura di Proust, l'interpretazione in profondo, cioè nel senso dello spessore, di de Staël ci portano di colpo dentro al problema fondamentale posto dall'opera di Courbet, che è quello della densità della sua immagine. In che senso vada intesa questa densità, quanti elementi concorrano a formarla e come debbano essere misurati il peso poetico, umano, morale, naturalistico e storico, il nesso del mistero, del colore, della volontà e della speranza che in essa si congiungono, sono fatti che formano i numerosi capitoli della storia di Courbet e come tali non possono, in questa occasione, essere affrontati. La sostanza del mondo è depositata sulla tela

di Courbet, ogni cosa ha la sua gravezza, di sangue di umore di materia, ha l'inconsapevole naturalità del suo tempo originario: la carne delle donne, la fonda oscurità delle foglie degli alberi e del sottobosco, la palpitazione impaurita e mortale degli animali, il chiarore opaco e greve delle onde, l'evidenza solida e sacra dei frutti, la potente presenza umana di fronte alla morte, la luce, l'umidore, la neve.

Tutto ciò supera di molto il naturalismo inteso come rapporto diretto e semplice con la natura, quale si esplicava nella pittura di paesaggio, fosse anche la grande pittura di paesaggio della scuola di Brarbizon, Rousseau in testa; e il naturalismo degli scrittori, da Maupassant a Zola. Courbet è un « figlio della natura », nel senso usato da Thomas Mann per Tolstoj; e forse è proprio alla densità di visione del grande poeta della Russia che può essere avvicinata quella del pittore di Ornans.

Ha scritto Arcangeli: « Egli sente, con poesia e forza estreme, la natura e la vita come densissimo magma, primamente indifferenziato, di materia, a cui poi le modulazioni dei « valori » e dei colori danno varietà di roccia, vegetazione, carne, e così via; ma non tanto che queste specificazioni non accusino, ancora, la filiazione comune dalla stessa, consistente matrice cosmica ».

Ma entro questa immensa sostanza della natura, quasi un'antica « prose du monde », dentro il volgere grandioso di un'immanenza che ispessisce la materia e attraverso di essa si esprime, si diramano, con naturale progressione, il senso e il tempo della storia. Courbet riesce a compiere il grande sforzo di far coagulare sul fondo della sua immagine, in una sola impronta, il ritmo della natura e il momento della storia. È questo ancora un altro strato della sua densità; su di lui allora e, spesso, contro di lui, si apre un problema che coinvolge complicate strutture di pensiero e sottili difficoltà. Ma il senso moderno del realismo di Courbet sta tutto nel capire come dentro la prodigiosa bellezza della sua pittura circoli il peso umano e sociale della vita; scorra il tempo storico dell'uomo anche sulle onde della « Dame au podoscaph »; o sul freddo cielo d'inverno, contro cui cresce come una nera fiamma la testa sacra e morente dell'« Hallali du cerf »; o sulle donne sprofondate nell'incoscienza terrestre e ancestrale del sonno.

Da chi non sa capire quanto sia necessaria, per una così grande potenza pittorica e materica di un cielo o di una quercia, la sua compromissione umana, a chi sfrutta il solo valore ideologico della sua immagine si attua un'unica deformazione, che è quella operata a danno dell'unità assoluta dell'opera. Sarà difficile allora non consentire con Aragon, non nelle parti più parziali del suo libro, ma quando scrive questa libera dichiarazione: « Il y a eu des hommes pour haïr en Gustave Courbet le peintre, et chaque jour du monde ces gens-là deviennent plus mystérieux, plus incompréhensibles pour nous. Il y a eu des hommes pour haïr en Gustave Courbet, aussi, le communard, et l'on dira justement que c'est là une mauvaise raison de ne pas aimer le peintre. Mais chaque jour du monde fait un peu plus, et un peu plus profondément, que Courbet qui peignit et Courbet qui voulut le bonheur des autres ne soient qu'un seul et même homme. Et rend à la fois plus affreuses deux haines par un seul amour ».

\* \* \*

La mostra che gli è ora dedicata a Roma dalla Galleria d'Arte Moderna e dall'Accademia di Francia nell'occasione dei centocinquant'anni dalla nascita, è abbastanza ben diffusa lungo tutti i tempi dell'attività del pittore, dalla giovinezza al periodo svizzero che fu l'ultimo della sua vita, per agevolare, o almeno predisporre, la conoscenza delle diverse direzioni verso cui si spingeva la sua generale visione realistica; mettendo insieme ad alcune grandi opere conosciutissime e molto popolari un gruppo di grandi opere più rare, permette di capire subito, senza incertezze, come il « Courbet génie inconscient » di Maurice Denis fosse sbagliato; e andasse invece capovolto, quanto all'incoscienza, il giudizio di quell'anemico pittore.

Courbet fu perfettamente cosciente del valore e del significato del suo lavoro e la sua intelligenza splende di continuo non solo, grandiosamente, in ogni parte dell'opera, ma perfino negli scritti non numerosi che di lui ci rimangono. Soltanto che la sua intelligenza era di una sostanza particolare, non sottile, ambigua, baudleriana, ma solida, umana, terrestre, perfettamente corrispondente alla densità della sua opera. E se in questa mostra sembra di poter avvertire, ogni tanto, un soffio, un'alonatura, uno strazio di spirito baudleriano è da dir subito che tale impressione resta alla superficie e non resiste a una prova approfondita. Certo Courbet subiva il

fascino dell'amico, che era per lui, nell'« allegoria reale » del suo atelier, il simbolo stesso della poesia; da vero « figlio della natura » si sentiva attratto verso la « malattia »; ma c'era tra di loro una diversità insormontabile di sostanza umana. E diventa un nodo complicato della storia, da doversi ulteriormente chiarire, il rapporto di due tra i più grandi uomini dell'Ottocento.

Dal « Ritratto di Juliette Courbet » tredicenne, dipinto nel 1844, immagine netta, minuziosa, un po' secca di una giovinetta dallo sguardo gelido e cattivo, dalla bocca sottile e perversa (ben altra cosa dalla monelleria di cui parla bonariamente la scheda del catalogo), al piccolo « Chevreuil » del 1876, colto nell'abbandono estremo della morte, figura non di pietà ma ricca della tragica naturalità della vita del bosco, con quella nota stupenda della ruggine delle foglie che trapassa insensibilmente nel rosso del sangue, si svolge tutta l'opera di Courbet, come la mostra ha voluto presentarcela.

E a ben guardare una traccia sottile, nascosta, sfuggente corre qua e là lungo le sale, che devia dal corso normale della storia di Courbet e porta in una regione inaspettata. Forse vale la pena di seguirla, anche perché sembra di intravedervi dietro l'ombra lunga e misteriosa di Balthus. Direttore dell'Accademia di Francia, e quindi ospite e certamente ispiratore della mostra, quest'uomo è l'autore di una opera rara, carica di mistero, di ambiguità affascinante, che nel complesso appare come l'esempio di un realismo magico e poetico, ricco di implicazioni psicologiche, unico nel panorama dell'arte contemporanea, e in qualche modo discendente da un aspetto, non mai messo in evidenza, dell'opera di Courbet; quella traccia vaga appunto e presto perduta. Si può ricordare che in una Mostra singolare e molto bella, tenuta a Ginevra nel 1967 e intitolata « Bonjour Monsieur Courbet », fatta per dimostrare la presenza nei nostri anni di « une certaine métamorphose de la réalité dont Courbet demeure le pionnier » (che insomma a Courbet si può dire buongiorno anche oggi, non soltanto nel 1854), si vedeva, dopo Vallotton Soutine e de Staël, un quadro di Balthus intitolato « Femme couchée » del 1947, una figura di donna sulla spiaggia, in ambiguo abbandono, contro lo sfondo del mare, i lunghi capelli sciolti all'aria, una discendente bellissima della « Dame au podoscaphé ».

Siamo tornati così a Courbet e alla mostra di Roma, dove la « Dame au podoscaphé » fa la sua strana apparizione, esposta con una cura e un'evidenza che non sembrano del tutto casuali. Courbet era a Trouville nel 1865 e conobbe « une dame qui faisait l'admiration de la plage. Elle nageait comme un poisson... et faisait souvent le voyage de Trouville au Havre en podoscaphé » (Léger); cominciò a fare il ritratto a quella che gli parve subito un'« amphitrite moderne ». Forse il non finito aggiunge qualcosa al fascino così particolare e insolito di quest'opera, ma non c'è dubbio che si tratti di un'idea straordinaria: Courbet non si allontana in niente dalla sua poetica, dalla sua più vera natura, eppure ottiene un risultato in cui realtà e immaginazione si equilibrano, in cui è colta una magia che nasce sotto le apparenze; vi è così istituita l'epicità del quotidiano ed espresso un mistero profondo della realtà con mezzi semplici e apparentemente « poveri ». Il contrasto, risolto in sintesi, tra la delicatezza sottile dei grigi nel gabbiano che vola basso e la violenza solida e immanente della figura femminile, le onde agitate del primo piano e la calma distesa del mare sul fondo, la profondità del cielo, il verde denso come sostanza vegetale dell'acqua, lo stupendo nodo sfrangiante dei capelli, l'altro piccolo gabbiano bianco come un'apparizione fantomatica: ecco gli elementi poetici dell'opera. E mentre celebrano la gloria moderna e momentanea di una donna avventurosa come per un'antica divinità (fondano cioè la cronaca come assoluto in atto, il vero dell'esistenza come ritmo naturale), aprono intanto sul reale la finestra della visione magica, come se il pittore non fosse soltanto un « bâtisseur », ma anche, a volte, un inventore di miracoli.

Seguendo questa traccia, e lasciando da parte i sentieri minimi, i richiami sommessi che partono qua e là da vari altri quadri, giungiamo subito all'altro grande nodo poetico che di questo aspetto dell'arte di Courbet ci presenta la mostra, « La dame de Francfort », detta anche « La dame au sorbet », del 1858. Se per Courbet è possibile e giusto parlare anche di romanticismo, direi che è qui che la parola si presenta, con molto più verosimiglianza che per tutti i quadri giovanili, del periodo detto appunto romantico. Quanto in essi la sensibilità romantica diveniva sperimentale, diffusa sulle cose, alonata, retorica insomma, alla Delacroix; tanto in quest'opera risulta invece fondata, profonda dentro la sostanza delle cose, drammaticamente originaria;

e non sarà un caso che sia stata dipinta a Francoforte, in quella stagione tra l'autunno e l'inverno che Courbet passò in Germania, immergendosi nella campagna tedesca e nelle foreste a caccia del cervo; poiché in questa opera è toccata la radice prima, più dura e terribile, cioè tedesca, di ciò che è stato il romanticismo. Senso doloroso del mistero delle cose, rapporto profondo tra l'uomo e la natura, ambiguità delle intenzioni, sono gli elementi che arricchiscono il fascino di questa sera di primo novembre, mentre il tramonto tocca solo le fronde degli alberi e il Meno scorre ormai nell'ombra. Si sa che Courbet voleva dipingere le cose come sono; ma come sono le cose?

Con la bellezza misteriosa delle due signore, di Trouville e di Francoforte, si può chiudere la digressione sull'aspetto fantastico dell'arte di Courbet, che è merito della mostra avere, con giusta discrezione, proposto. E aprire il discorso su altre immagini, su altri strati della sua densità. L'aspetto di intimità, per esempio, che è racchiuso talvolta nella sua forza o nello spazio ampio, anche immenso, come quello di una marina, non si incontra con frequenza, messo com'è al punto opposto dei suoi quadri storici, ma eccolo, in « La mer » del 1872, sostenere tutto il sentimento poetico e cosmico dell'opera. L'unione tra la grandiosità dello spazio e l'intimità del sentimento è qualcosa di simile a ciò che Bachelard chiama « l'immensité intime », quando in un capitolo bellissimo de « La poétique de l'espace » scrive: « l'immensité du côté de l'intime est une intensité, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective » e « il semble alors que c'est par leur immensité que les deux espaces: l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent ». Nel quadro di Courbet il senso della solitudine diventa infatti protagonista come in tutte le altre sue marine, accentuato qui dalla barca abbandonata o, ancor più, in « La mer de Palavas » del Museo di Montpellier, dall'uomo che saluta il mare, di una poesia ingenua e profondissima a un tempo.

La solitudine è anche l'elemento di fondo dei paesaggi invernali di Courbet; in essi le cose appaiono restituite a se stesse, quindi isolate nella propria individua esistenza e tristezza. Courbet vi ha spremuto una profondità poetica che raggiunge il suo culmine in quel dramma tolstoiano che è l'« Hallali du cerf »; ma anche senza toccare questa grande opera, ricordo

che alla mostra di Berna del 1962 sei quadri « di neve » esposti vicini formavano, come ricorda anche Testori, « una parete tra le più piene di eterna poesia che sia accaduto di vedere »; vi partecipava, tra gli altri, « Les braconniers », che si trova ora a Roma e che, anche da solo, è già un'opera impressionante. Nei quadri di caccia di Courbet e in genere in quei quadri in cui appaiono animali, o uccisi (e mai nel significato dei trofei, ma come esito di quella lotta naturale che è la caccia, colti quindi nel momento drammatico in cui la morte sta per venire o è appena venuta) o inseguiti o anche nascosti nel fondo dei boschi per protezione dal pericolo, in una loro quiete vigilante (la « remise »), in queste opere si esprime il senso ancestrale, originario del rapporto uomo-natura; e non idealizzato ma verificato nella realtà, addirittura in un episodio cronologicamente e geograficamente preciso, in un inverno della Franca Contea a metà dell'Ottocento; la verità che deriva dall'istinto atavico realizzato in un momento del tempo, fa sì che l'episodio valga per sempre, fino ad oggi, anche come fatto supremo d'esistenza. I bracconieri seguono silenziosi le peste dell'animale sulla neve che la luce rende abbacinante, uniforme e senza limiti, fin laggiù dove forse comincia un cielo freddo e profondo di splendore; ma la luce che pure colpisce in pieno anche le due figure umane non le illumina, così che esse rimangono oscurate in se stesse, chiuse nel buio della loro presenza ancora notturna e da questa irrealità, da questo contrasto violento l'immagine acquista la sua potente forza vitale: tutto è semplice ed assoluto, umano, una grande opera di speranza.

Il lavoro di Courbet continua, e con esso la mostra, ben oltre i pochi punti che qui si è tentato di fissare: quasi ogni quadro coinvolge una diversità e un arricchimento del discorso. Ma giunti a questa idea della speranza, possiamo per ora fermarci, perché essa rimane al centro della voce di Courbet, anche nei nostri anni.



Gustave Courbet: *Paysage de neige au sanglier* (1866)

