Courbet e la natura

Rinaldo Censi
1 Dicembre 2018

Passeggiare al Louvre con Barnett Newman: che esperienza fantastica deve essere stata. È capitato a Pierre Schneider. Leggiamo uno stralcio del testo, pubblicato all'interno del suo *Louvre, mon amour* (Johan and Levi, 2012). L'euforia è contagiosa. Ecco Newman davanti a una battaglia di Uccello: «Grandioso! La totalità assoluta. Un'unica immagine. Suppongo che sia così perché la luce è la stessa da un'estremità all'altra del quadro. Niente riflettori – proprio come Courbet. Monet, per esempio, ricorreva sempre a un'illuminazione teatrale, salvo nell'ultimo periodo. Da qui la sua popolarità. (Silenzio) Fisicamente, è una pittura moderna, una pittura piatta. La cogli subito. Che scala fantastica!»

Nella traduzione italiana è saltato il riferimento a Pissarro («Courbet and Pissarro are like that», riporta l'originale). E non sarebbe stato meglio tradurre "senso di scala" al posto di "scala" (l'originale riporta "sense of scale")? Tradurre "spotlights" con "riflettori" lascia un margine di vaghezza. Ciò che Barnett Newman sottolinea è piuttosto una "luce della ribalta", da palcoscenico, da abbinare alla "teatralità" di Monet. Il termine rimanda chiaramente a Michael Fried. L'aveva utilizzato un anno prima nel suo *Art and Objecthood* (1967), vero e proprio grimaldello del modernismo in pittura.

In una ipotetica diatriba tra teatralità e antiteatralità, Barnett Newman pone Uccello e Courbet tra i pittori antiteatrali, dunque modernisti. Sono pittori che non hanno bisogno di "luci della ribalta". In Courbet, come in Uccello, tutto è lì. Ed è come se la presenza dello spettatore si annullasse, assorbita da quella totalità che si pone di fronte a lui. Michael Fried dedicherà a Courbet un libro intero per spiegarne i motivi: *Courbet's Realism* (1990). Ma continuiamo a passeggiare con Newman. Arriviamo di fronte alla *Zattera della medusa* di Géricault. Dall'altra parte della galleria sta il *Rifugio dei caprioli* di Courbet: «È la cosa che più si avvicina a Paolo Uccello. Non c'è niente da dire davanti a un quadro così. O lo cogli al volo o non lo cogli affatto». Schneider aggiunge: «Oggi, comunque, Courbet è il suo pittore preferito». E Newman: «È per via della sua natura presuntamente statica, in contrasto con l'agitazione di Delacroix e Géricault. Loro

sono imparentati con De Kooning, con Pollock; io con Courbet. Non ti stanchi mai di lui. È così calmo». Schneider domanda: «È per via dei suoi formati giganteschi?» «Il formato non è niente – risponde Newman – ciò che conta è la scala, le proporzioni». Qualche pagina prima aveva affermato: «La questione va molto al di là delle dimensioni. Il quadro sembra immenso. Forma e contenuto sono inseparabili: è questa, la scala».

Sarebbe stato uno spasso passeggiare con Barnett Newman a Ferrara, dentro Palazzo dei Diamanti, visitando insieme a lui la mostra *Courbet e la natura* (a cura di Dominique de Font-Réaulx, Barbara Guidi, Maria Luisa Pacelli, Isolde Pludermacher, Vincent Pomarède). Magnifica. E forse egli avrebbe di nuovo pronunciato quel termine che aveva pronunciato al Louvre davanti al famoso *Atelier*: nobiltà. «Talk about noblesse». C'è una specie di nobiltà in Courbet? Uno stile superiore. Me lo domando. E ci saremmo dilungati davanti all'*Autoritratto con cane nero*, dipinto da giovanissimo: un ritratto con paesaggio. Dandy caravaggesco con il suo spaniel nero, Courbet dipinge qui un sentito omaggio alla sua terra d'origine, la sua Franca Contea. Le rocce, l'altipiano, il verde sul fondo del quadro, il cielo, i monti: sono luoghi che percorrerà e dipingerà a lungo. E quelle rocce: che magnifica resa pittorica, ottenuta per strati di colore passati con il coltello. C'è lì, evidente, tutta quella materialità della pittura che lo accompagnerà negli anni. Passeggiare per le sale della mostra è un piacere: l'illuminazione e anche le pareti ci vengono in aiuto, indicandoci topograficamente le zone, i luoghi a cui i dipinti fanno riferimento, così come alcune stampe fotografiche più o meno coeve (utilizzate come *aide-memoire*?) Ci muoviamo tra alberi secolari dove corrono cani, e poi boschi, ruscelli, paesaggi marini, onde, nature morte, uomini feriti, rocce, scene di caccia, donne assopite sul greto del fiume, floride bagnanti, paesaggi nevosi svizzeri.

G. Courbet, Autritratto con il cane.

Viene in mente una riflessione sottilmente perfida di Cesare Garboli, scritta dopo aver visitato la mostra Courbet a Villa Medici (1969-1970), ora in *Falbalas* (Garzanti, 1990): «Un pittore come Courbet aumenta di valore più ci si rassegna a guardarlo. Non bisogna farsi guidare dal suo occhio, ma dalla sua ottusità, rovesciando i termini di quel presupposto per il quale dipingere è soprattutto "vedere". Davanti alla pittura di Courbet bisogna mettersi dal punto di vista dell'oggetto, dimenticarsi di tutta la bellezza arbitraria e fantastica implicita anche nel più elementare dei linguaggi figurativi. Courbet non vede niente più di tutto quello che vedono gli altri». Baudelaire aveva coniato per lui l'espressione "esprit de sectaire", ma questo settarismo è, per Garboli, esente da ragioni politiche o rivoluzionarie, care a Proudhon; piuttosto è legato alla sua «ristrettezza della visione, la sua limitatezza ottica». Insomma, cosa vede Courbet? E come vede? C'è qualcosa di intimo e insieme romantico in questi

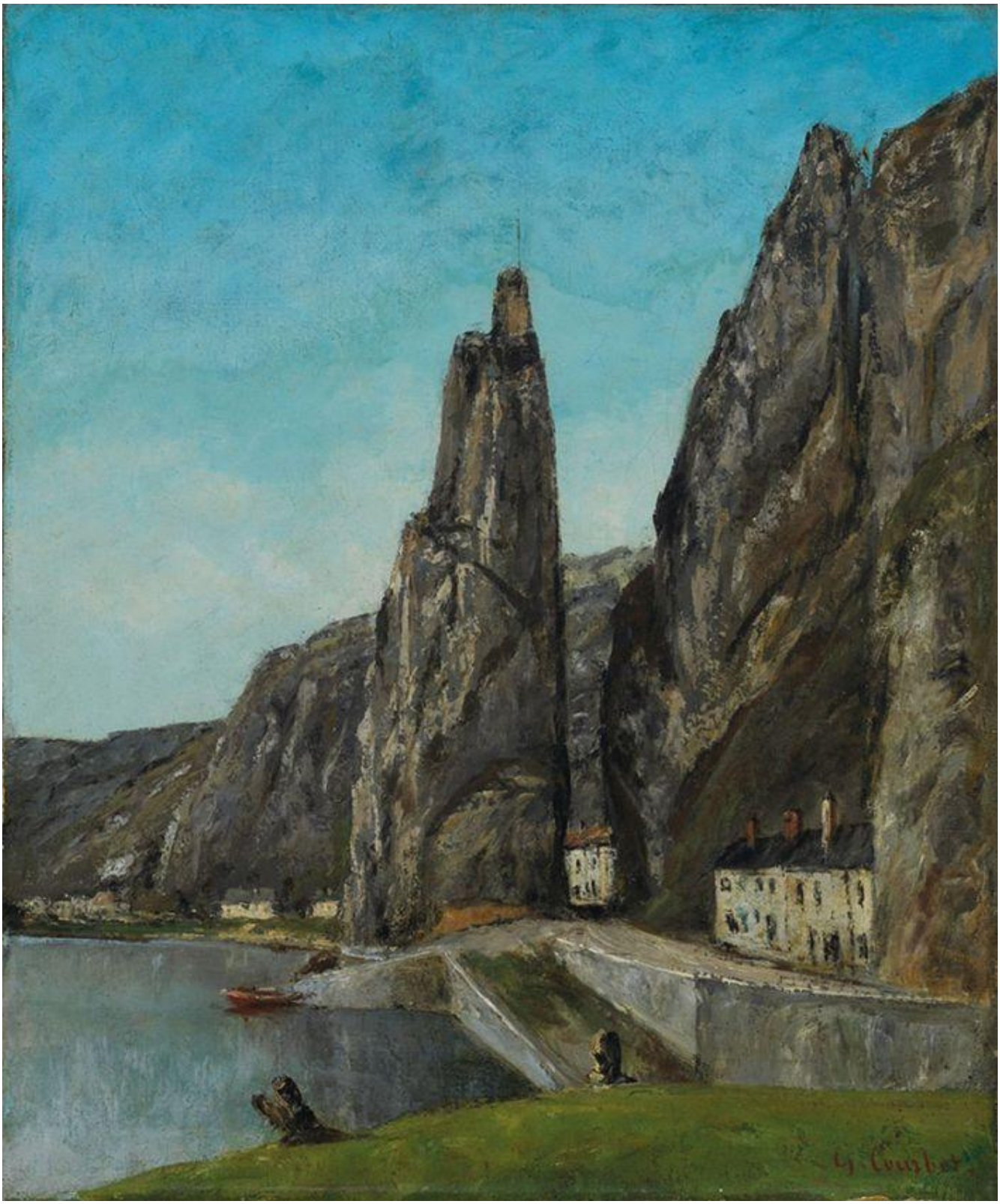
dipinti.

G. Courbet, Il ruscello del Puits Noir, valle della Loue.

Prendete *Il ruscello del Puits Noir*, *valle della Loue* (1855), prestato dalla Washington National Gallery: la gamma cromatica fa impressione. Il ruscello, la roccia in alto a destra, le foglie degli alberi. E guardate a sinistra quelle fronde che in diagonale sembrano perforare il quadro, e uscire fuori in una specie di effetto 3D. L'insieme è impressionante. (Per un attimo – qui, davanti a questo quadro – tutto il discorso modernista sulla teatralità-antiteatralità sembra sfumare, vacillare. Che direbbe Newman di questo dipinto? c'è qualcosa qui che mette a repentaglio la piattezza e la calma di cui parlava.) Il fatto è che liberato dalla figura, da quel che ancora restava del commento accademico, dipingendo i paesaggi Courbet fa quel che gli pare. La sua «fascinazione per la tecnica pittorica poteva regnare libera nel genere paesaggistico, più aperto alla

sperimentazione – scrive Mary Morton, nel saggio intitolato "To create a living art. Rethinking Courbet's Landscape Painting", che apre il suo volume, scritto a quattro mani con Charlotte Eyerman, *Courbet and the Modern Landscape* (Getty Museum, 2006). Aggiungendo: «Molti artisti continuarono a dipingere paesaggi come mezzo per mantenere la freschezza nel loro lavoro in studio, ma Courbet lo portò al centro del suo discorso pittorico. Fu il suo genere ideale».

Abbiamo sollevato questioni tecniche e di vista. Possibile che siano inscindibili? Prendete una pagina di Meyer Schapiro, dal suo libro *L'impressionismo*. Risponde a sua insaputa alle osservazioni sulla "limitatezza ottica" di Garboli. Leggiamola mentre passeggiamo lungo le stanze della mostra, mentre passiamo a fianco di una tela dove ci è capitato di non riconoscere un oggetto – doveva essere *La roccia di Bayard, Dinant* (1856-58). (Cos'è quella cosa che vediamo al centro, un ceppo? una figura umana piegata?) Scrive Schapiro: «Benché non inclini a teorizzare, gli impressionisti e i loro predecessori hanno lasciato alcune osservazioni istruttive riguardo alle loro procedure e considerazioni. Si dice che quando gli fu chiesto, alcuni anni prima della nascita del gruppo impressionista, quale oggetto avesse dipinto nell'angolo di un suo quadro di impronta realista, Gustave Courbet, artista contemporaneo ma più anziano, abbia risposto di non saperlo, perché dipingeva solo quello che vedeva». Schapiro riporta al proposito, in nota, la memoria inedita di Francis Wey:



G. Courbet, La roccia di Bayard, Dinant.

«Ricordo che un giorno, davanti al pendio di fronte al quale sorge la collina di Marcil, egli mi indicò un oggetto lontano e disse: "Guarda quell'oggetto che ho appena dipinto. Io non so cosa sia". Si trattava di una certa forma grigia che da

quella distanza non potevo identificare, ma, gettando lo sguardo sulla tela, vidi che era un mucchio di fascine. "Io non ho bisogno di saperlo", replicò lui, "io dipingo quello che vedo senza comprendere di che cosa si tratti". Aggiunse poi, allontanandosi dalla tela: "Sì, è vero, sono fascine!"».

Dunque la "limitatezza ottica" è legata alla distanza da ciò che si dipinge? La risposta di Courbet ci fa venire in mente un famoso motto di Cézanne, riportato da Joachim Gasquet: «Le dicevo prima che il cervello, libero, dell'artista, dev'essere come una *lastra sensibile*, un semplice apparecchio che registra, nel momento in cui opera». Non è un po' questo che fa Courbet? Si assenta mentre dipinge, tiene alla larga il proprio io. Ed è per questo che non *riconosce* le fascine troppo lontane, dipingendo una macchia grigia? Ma poi, saranno state davvero fascine? Insomma, vede come un obiettivo, una macchina. Fissa le cose come una lastra sensibile. Nota è la stima di Cézanne per Courbet. La "limitatezza ottica" di cui parlava Garboli, non è altro che il limite di fuoco di un obiettivo fisso, a cui manca uno zoom.

Ma tenere a distanza il proprio io, non è anche ciò che ha provocato il famoso realismo di Flaubert? La limitatezza corrisponderebbe in quel caso alla "banalità", all'assenza di commento, per far sì che l'autore resti assente dal testo. Per due studiosi come Charles Rosen e Henri Zerner, questo far parlare i fatti bruti nella *Bovary*, questa «ascesi stilistica che libera lo scrittore dalle catene della retorica» non era distante dall'opera dei grandi pittori realisti: Courbet, Manet e Degas fino agli impressionisti». Lo scrivono nel loro magnifico *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* (Viking Adult, 1984).

G. Courbet, I levrieri del conte di Choiseul.

Per i due, il realismo era già un elemento essenziale della tradizione romantica agli albori del XIX secolo. Ma se per Novalis si trattava di rendere il famigliare strano e lo strano famigliare (la sua definizione dell'arte romantica), per Flaubert, le cose famigliari dovevano restare famigliari. Di fatto egli intendeva così sabotare gli effetti romantici. Banalizzare i personaggi, assenza di commento, piattezza. Dunque? Da dove poteva emergere l'arte se non dalla tecnica e dalla virtuosità dei mezzi di rappresentazione? Come scrivono: «Se si doveva rappresentare la vita contemporanea senza deformarne né renderne romantica la banalità, la sporcizia e la mediocrità, l'interesse estetico doveva spostarsi dagli oggetti rappresentati verso i mezzi di rappresentazione. Da qui l'attaccamento indissolubile del realismo della metà del XIX secolo all'arte per l'arte; e, benché vi si possa cogliere a volte una strana contraddizione del realismo, è questa la condizione stessa della sua esistenza».

In una lettera del 27 marzo 1853, Flaubert scrive: «Dunque, cerchiamo di vedere le cose come esse sono e non esigiamo più spirito del buon Dio. Una volta si credeva che solo la canna da zucchero desse lo zucchero. Ora lo si ricava un po' da tutto; la stessa cosa accade in poesia. Estraiamola da qualsiasi cosa, perché essa giace in tutto e dappertutto: non c'è atomo di materia che non contenga il pensiero; e abituiamoci a considerare il mondo come un'opera d'arte di cui bisogna riprodurre i procedimenti nelle nostre opere». Conoscete una dichiarazione più romantica di questa? Il realismo di Flaubert si avvicina qui a un'estetica dell'arte pura. Quando l'arte non è rinvenibile negli oggetti o nei personaggi fissati su carta, la troveremo allora nello stile, che, per Rosen e Zerner «deve raggiungere una bellezza astratta che le è propria, indipendente dal soggetto». Perché che cos'è in fondo il soggetto? Ciò che prolunga il pensiero dello spettatore oltre la rappresentazione. E sfocia in una morale, un'allegoria, magari un simbolismo. Ma non qui. Qui un cervo è un cervo. Un'onda è un'onda (e una rosa è una rosa è una rosa). Ciò che colpisce sono i mezzi con cui vengono raffigurati, i procedimenti tecnici, le masse cromatiche quasi astratte di un sottobosco, o l'abito bianco di una donna assopita nell'erba.

G. Courbet, Giovane bagnante.

Ha ragione Dominique de Font-Réaulx, che in uno dei saggi del catalogo sostiene: «Nonostante la sua adesione, più volte proclamata, alla realtà e benché si definisse con convinzione un realista, Courbet fu un erede del pensiero romantico. Innamorato della natura della sua terra d'origine, che per le sue caratteristiche geologiche, idrologiche e botaniche costituiva e costituisce un universo ecologico particolare, fin dagli anni della giovinezza affinò il suo sguardo d'artista durante le passeggiate, la caccia e la pesca che tanto amava. (...) Il legame che Courbet stabiliva con il paesaggio era fisico, sensoriale. Camminare, cercare la selvaggina o i pesci, poi fare un bagno in mare, erano tutte esperienze – ricorrenti, a giudicare dalle sue lettere – che gli consentivano di penetrare nell'ambiente naturale e di viverlo interiormente». Questo tortuoso excursus che oscilla tra romanticismo e realismo ci fa allora capire come i dipinti, quelli che vediamo nelle sale di Palazzo dei Diamanti, siano stati all'epoca tra le cose più eclatanti e quasi astratte, d'avanguardia oseremmo dire, realizzate da un uomo che amava la natura e aveva occhi grandi e dolci come quelli di un bue. Ma che cosa vede un bue? Questi paesaggi naturali, nella loro materialità, la loro virtuosità (i corpi delle *Bagnanti*, i cani: magnifici), il corpo della pittura sempre palpabile, crudo e tangibile sulla tela, gli strati, le linee fluide o le masse cromatiche a strati geologici, come quelli delle rocce, o la spuma delle onde, ci dicono la libertà, la rottura coi generi, lo spazio di sperimentazione in atto in ognuno dei dipinti esposti. «Courbet – scrivono Rosen e Zerner – ci obbliga a riconoscere che ci troviamo davanti a un oggetto d'arte materiale, una tela dipinta, una rappresentazione. L'immaginazione è diventata il potere di rendere il mondo reale visibile, bandendo qualsiasi fantasia. L'insistenza porta esclusivamente sulla rappresentazione, sulla pittura nella sua funzione di trascrizione dell'espressione delle cose».

Tutto è lì, diceva Barnett Newman. Forma e contenuto insieme. Senza retorica idealizzante, potremmo aggiungere. Solo il gesto sulla superficie pittorica. Nobile, con stile superiore.

06_londa_c._1869.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO