

Quel magico cerchio di Gustave Courbet

Al Grand Palais di Parigi una mostra dedicata al pittore nel primo centenario della morte ripropone gli aspetti più profondi della sua personalità



Sopra: Ritratto di Max Bouchon (1854) Accanto al titolo: Le dormienti (1866) A destra: Courbet col cane nero (1842)

PARIGI — Il riconoscimento solenne, secondo i rituali spontanei promossi dall'adesione popolare, e nel celebrare i quali il pubblico parigino è maestro, non c'è stato. A quanto sembra Courbet è destinato per i più a rimanere nel limbo, anche se fu assunto ben presto nel Pantheon delle glorie nazionali: che è una cosa diversa. Solo pochi giorni sono trascorsi da quando è aperta al Grand Palais la mostra che Parigi gli ha dedicato in occasione del centenario della morte e, giudicando dal numero e dall'atteggiamento dei visitatori o da altri indizi, già mi sembra di poter affermare che il successo sia scarso. E' difficile non paragonare le modeste file davanti al botteghino del Grand Palais alla folla che si snodava a perdita d'occhio davanti alla Tate Gallery, circa un anno fa, per la mostra di Constable.

Deve darci da pensare il fatto che un pittore che considerava se stesso un socialista, un repubblicano, un democratico, un partigiano di tutte le rivoluzioni, un amante sincero della vera verità e soprattutto un realista, insomma un «ami du peuple», rischi ancora di non entrare nel novero dei pittori popolari. D'altra parte, tenendo d'occhio una zona diversa di quel generico e vano clima culturale nel quale si fanno e disfano le fortune degli artisti, si deve concludere che uno dei pittori più grandi che la Francia abbia mai avuto non incontra il gusto dei suoi compatrioti.

Tenace, infatti, è il rifiuto di certo gusto parigino vagante, come scrisse vent'anni fa Arcangelo, fra l'«Esprit de Géométrie» e l'«Esprit de finesse» per le concrete e coinvolgenti immagini del maestro di Ornans. E' una sfortu-

na che non accenna a dileguarsi, e il fatto non è nuovo. Se non c'è da stupirsi che lo trovasse «noioso» un artista di temperamento come Renoir, può apparire forse meno ovvio (ma poi non tanto) che Baudelaire, il profeta del pittore della vita moderna, dedicasse all'apostolo dell'arte vivente solo poche righe, e proprio in occasione dell'esposizione universale del 1855, nella quale Courbet era presente con undici opere e durante la quale aprì al pubblico la sua famosa mostra personale intitolata «Du réalisme», ove erano esposti quaranta quadri e tra i più significativi. A ben pensarci, nel giudicarlo «un possente operaio, una selvaggia e paziente volontà», nel rilevarne «la solidità positiva, l'amoroso cinismo», ma anche «lo spirito settario di massacratore di facoltà», il grande critico francese prendeva evidentemente anche lui le sue distanze. E non a caso altrove, quando parla della piatezza degli artisti belgi, «pittori soltanto di ciò che si vede», Baudelaire chiamava in causa, non senza ironia, «la philosophie à la Courbet».

Perché questa sfortuna? La ragione prima, a mio parere, è nello stesso Courbet, che è un pittore difficile, di comprensione tutt'altro che immediata, diverso soprattutto da quello che sembra a prima vista e quindi difficilmente sovrapponibile all'immagine stereotipa che di lui ci ha affidato la tradizione. E' proprio la qualifica di coscienzioso operaio, di

violento assertore dell'immediatezza, ribadita anche da Castagnary, che va presa con qualche precauzione. Anche io, uscendo dalla mostra con gli occhi e i sensi pieni, come storditi, dal succedersi delle sue immagini, sento prima di ogni cosa il desiderio di sgombrare la mente dai luoghi comuni e dai pregiudizi che gravano sulla sua figura d'artista, cominciando magari proprio dal famoso realismo.

Immerso nella natura

Realismo, di per sé, vuol dire tutto e non vuol dire nulla; e lo stesso Courbet scriveva che il titolo di realista gli era stato imposto così com'era stato imposto agli uomini del 1830 il titolo di romantici, che i titoli non hanno mai dato un'idea giusta delle cose, tanto che «se fosse altrimenti, le opere sarebbero superflue». Ciò che è più deviante, comunque, è il tentativo (mai del tutto abbandonato) di conferire al suo realismo un carattere prevalentemente sociale e politico, ricercando quel carattere non solo nelle sue intenzioni, che possono anche generare qualche equivoco, ma nella realtà stessa della sua pittura.

Nulla a mio vedere di più astratto, di più inutile, di più retorico. L'immersione appassionata di Courbet nella natura, il suo vivere nel profondo del suo seno, era un

atteggiamento in effetti estraneo e indipendente dalle sue idee sulla libertà e sul socialismo, dalla sua adesione al pensiero di Proudhon, dalle sue utopie umanitarie. Può servire piuttosto d'aiuto, per aderire al suo modo di dipingere, constatare come natura per lui fosse soprattutto materia, presenza vicina, tangibile, comunicante per via di identificazione. E la pittura quindi fosse identificazione con la materia. Solida, liquida o gassosa, morta o vivente che fosse.

Courbet, insomma, è pittore di sensazione, direi il più grande dei pittori di sensazione, perché in lui, nell'ordine prioritario, la sensazione si colloca al primo posto a grande distanza dalle altre funzioni, dell'intuizione, del pensiero e del sentimento, le quali due ultime, sia detto per inciso, sono le più necessarie ad una vocazione prevalentemente sociale.

Se si entra nel primitivo cerchio magico che come un incantesimo druidico circonda i quadri di Courbet, se si penetra senza pregiudizi di sorta nel loro spazio vitale, la nostra vista trova subito, per simpatia, un immediato raffronto con gli altri sensi risvegliando le facoltà del tatto, dell'udito, dell'odorato. Non mi ricordo chi dicesse, per denigrarli, che i quadri di Courbet puzzavano, senza sapere di cogliere in qualche modo nel segno. Sentiamo così la superficie rugosa e leggera della scorza di sughero che fascia le grandi querce, l'asperità delle dure rocce grigie che strapiombano sulla Loue,

il freddo dell'acqua che scorre nera e profonda sul fondo delle gole o che stagna nel grezzo delle grotte, l'odore del verde fresco dell'erba ancora non falciata, l'odore aspro che emana dal pelo ruvido dei cervi, la densità delle nuvole che si raffreddano in neri lembi sul mare minaccioso, la forza irresistibile e tremenda delle onde che s'alzano come muri vetrosi d'acqua compatta sotto la schiuma. Ma Courbet non è solo sensazione, anche se è affidandosi pienamente alla sensazione che trova i mezzi per esprimersi. C'è da augurarsi che questa mostra, corredata da un catalogo ricco di osservazioni sottili e intelligenti, anche se non tutte da condividere, serva ad attirare l'attenzione su certi risvolti più segreti e meno espliciti della sua arte (il suo rapporto quasi erotico con le tre sorelle protagoniste di tanti dipinti e anche dei più sensuali, la sua attrazione per il lesbismo), così come c'è da augurarsi che una raccolta tanto autorevole di opere, 132 dipinti, metta in luce gli aspetti più profondi della sua grande personalità.

C'è, per esempio, un suo quadro, uno dei più affascinanti e inattesi ma anche dei più crudi e violenti, la cui storia sembra esemplare per mettere a fuoco un altro equivoco che ha insidiato, e ancora insidia, la lettura delle sue opere; almeno quella più corrente. Si tratta della cosiddetta «Toilette de la Mariée», ora allo Smith College; una grande tela di più di due metri e mezzo di

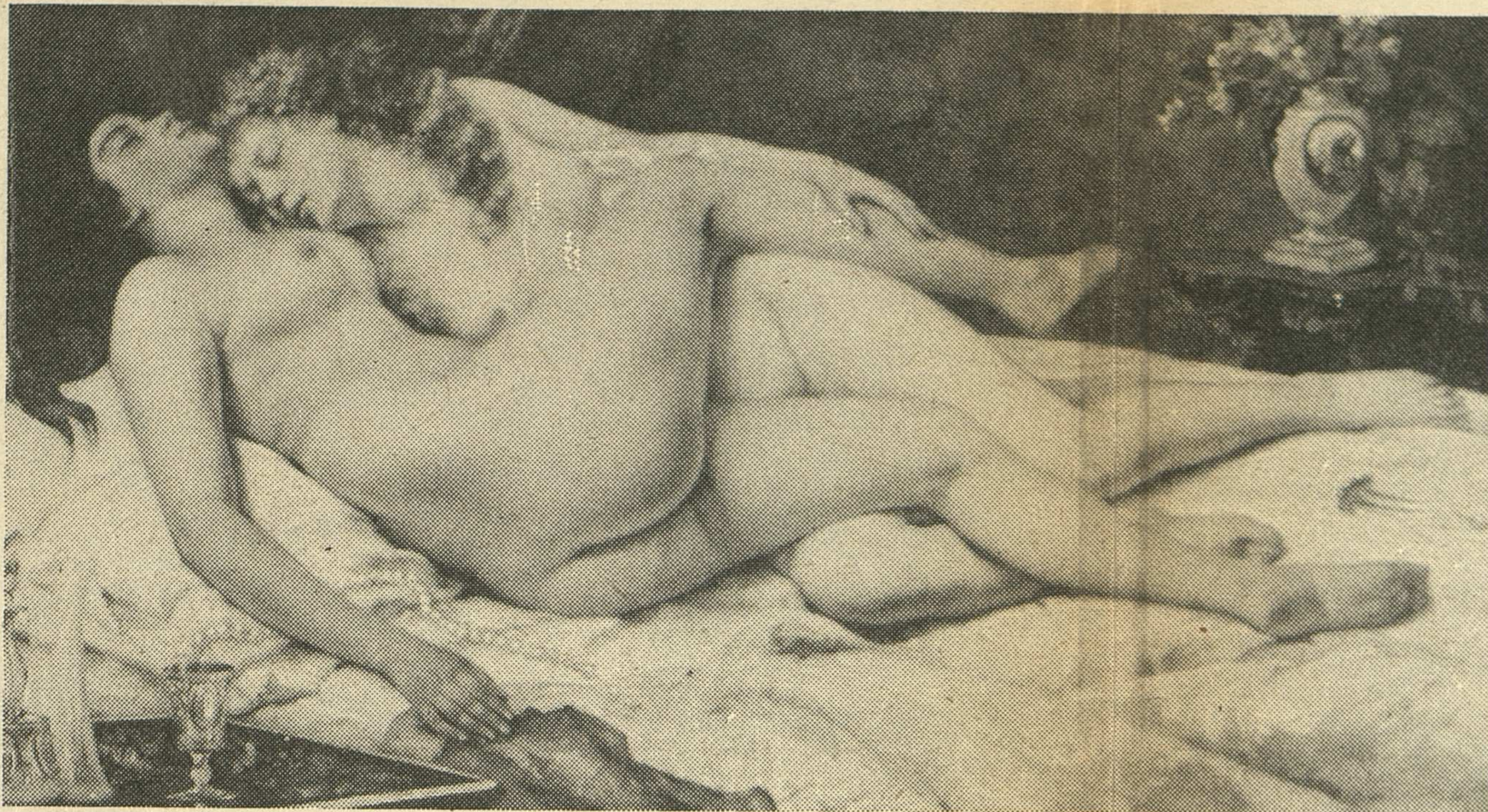
base, in apparenza non finita, ingrata, aspra e stupenda, conosciuta con questo titolo sin dal 1919, quando apparve alla vendita Courbet.

Luminoso sventolio

Sappiamo ora che non si tratta in realtà di una «Toilette de la Mariée» ma bensì della «Toilette della morta». Lo ha dimostrato una recente radiografia della figura centrale e una attenta analisi delle fonti documentarie. Dunque quel luminoso agitarsi di fanciulle, di lenzuola e di candidi indumenti, quell'operoso sventolio bianco azzurro nella intensa luce pomeridiana che inonda di sole, attraverso vetrate fuori campo, le pareti di un'ampia stanza da letto di una casa borghese di provincia, non ha al suo centro una sposa in attesa della notte di nozze, ma il cadavere già livido di una giovanetta nuda, appoggiata su di una sedia col capo reclinato, sostenuta, lavata e vestita dalle sue compagne. Una scena carica di agitazione vitale, in una calda luce trionfante, quasi allegra, ma che ha per protagonista la morte, che è pervasa dal senso della morte. Non c'è da stupirsi che la lettura sin qui adottata, giustificata appena dalla goffa ridipintura che non riesce a modificare il significato sostanziale dell'immagine centrale, abbia voluto cogliere solo il

primo senso. E così è accaduto molto spesso nelle opere di Courbet, dove sempre la presenza palese o nascosta della morte è, a mio vedere, indissolubilmente intrecciata alla presenza prorompente della vita. Una doppia e inscindibile presenza, perché la vita è inconcepibile senza la morte e viceversa, e che ci offre la chiave più segreta per la comprensione dell'artista francese.

Non è difficile infatti cogliere come una rivelazione folgorante l'immagine della morte, la sua oscura presenza, nei ritratti più vitali di Courbet, insieme al palpitare del sangue sotto la carne, alla densità della sostanza fisica della vita. Non è difficile prefigurare la morte nelle mani ossute e adunche di Bruyas, deformate dal gonfiore delle vene, nel pallore delle sue guance smunte sotto l'ispida barba rossastra e nel bagliore degli occhi lucidi e tristi, oppure nell'ombra appena funesta che trasfigura come un velo leggero le bianche guance della «Dame Espagnole» e si addensa caliginosa sotto il languore dei grandi occhi, oppure nelle occhiaie profonde che sfasciano di un livore malato lo sguardo assente de «La dame au chapeau noir» o di Gabrielle Borreau. E se, come ha notato Alan Bowes, la associazione fra sonno e sessualità è un tratto costante dell'arte di Courbet (si pensi alla simbologia sessuale de «La filatrice addormentata», che è poi la sorella Zola, o al famoso «Le sommeil», con le due amanti che si abbandonano esauste al sonno) l'associazione inevitabile tra sonno e morte include fatalmente anche il sesso nel cerchio courbettiano ove si intrecciano senza soluzione di continuità morte e vita.



Sesso e sonno, vita e morte: ecco la sua chiave segreta

di GIULIANO BRIGANTI