

Solitudine e moltitudine, natura e città: Odilon Redon su Gustave Courbet

di Deianira Amico

Politecnico di Milano
✉ ilariadeianira.amico@polimi.it

The theme of solitude occupies a pivotal position in the artistic production and theoretical reflections of Gustave Courbet and Odilon Redon, two figures separated by distinct historical and stylistic frameworks but interconnected through their engagement with the existential dilemmas of modernity. This article undertakes a comparative analysis of their works and writings to investigate how solitude operates as a locus of artistic autonomy and a critical stance against the alienating forces of capitalist urbanization and industrial society in the 19th century. By intertwining materiality and imagination, both artists cultivate an ethical approach to isolation as a prerequisite for creative authenticity and freedom. Furthermore, this study explores the subterranean influence of Courbet's materialism on Redon's aesthetic strategies, shedding light on the interplay between realism and symbolism in their shared interrogation of the artist's role within the cultural and social milieu of modernity.

Keywords:

solitude, alienation, modernity, realism, symbolism

L'esperienza della solitudine emerge come tema centrale nella riflessione artistica di Gustave Courbet e Odilon Redon. Sebbene appartenenti a epoche e movimenti artistici diversi, entrambi condividono una sensibilità verso le tensioni esistenziali della modernità. Nel contesto della rapida urbanizzazione e trasformazione industriale del XIX secolo, la solitudine diventa una condizione che, lontana dall'essere un'esperienza soltanto privata, si colloca nel rapporto tra l'individuo e la massa, tra la libertà creativa e i condizionamenti del mercato.

L'articolo prende avvio da uno scritto di Odilon Redon dedicato a Gustave Courbet, in cui l'artista simbolista esprime la propria ammirazione per il maestro realista. Come può Redon, noto per il suo immaginario onirico, trovare ispirazione nell'opera di Courbet, radicata nella rappresentazione del reale? La risposta risiede nella condivisione di temi

quali la solitudine e la libertà, concetti esplorati attraverso il rapporto tra individuo e natura, instaurando una dicotomia tra paesaggio e città. Questo dualismo, che informa tanto il realismo di Courbet quanto la visionarietà di Redon, esprime un'etica comune: il rispetto per la realtà tangibile, raggiungibile solo attraverso un processo solitario di studio della natura come punto di accesso a dimensioni immaginative.

Odilon Redon su “Gli spaccapietre” di Gustave Courbet

Nel suo scritto su Courbet, Odilon Redon offre una penetrante analisi de *Gli spaccapietre*, soffermandosi in particolare sull'immagine dei due lavoratori:

Il sole cade a picco, diretto, su questa strada senza gioia dove il lavoro è triste, quasi senza speranza. Quelle due cose informi si agitano passivamente come meccanismi di legno... Nemmeno un volto umano: gli sguardi sono nascosti: c'è qui un torpore vitale incosciente e automatico, una paralisi... l'animale imprigionato.¹

Redon interpreta la rappresentazione degli spaccapietre come un'allegoria della condizione umana ridotta a semplice funzione. La descrizione dei lavoratori come “cose informi” evoca una profonda alienazione, enfatizzata dall’assenza dei volti. Questa mancanza diventa un simbolo eloquente della perdita di identità e della negazione dell’essere: i lavoratori si trasformano in uomini-oggetti, ingranaggi anonimi di un sistema produttivo che li svuota della soggettività.

L'espressione “animale imprigionato” rafforza ulteriormente questa visione, evocando un conflitto latente tra l'uomo e le forze che lo costringono a un'esistenza puramente istintiva, dominata dall'automatismo del lavoro. Concentrandosi sul “torpore vitale” e sulla “paralisi”, Redon mette in luce una condizione che Antonin Artaud, profondamente influenzato dal simbolismo, avrebbe descritto come una “sottrazione della vita interiore”: la perdita di quella dimensione che rende l'essere umano autenticamente tale, ovvero la potenzialità creativa.²

¹ Odilon Redon, *Courbet*, 1882. Il testo è scritto in occasione della retrospettiva su Courbet all'Ecole des Beaux Arts nel 1882. Cfr. Stefano Chiodi (a cura di), *Odilon Redon. A se stesso*, Il Quadrante edizioni, 1991, Torino, pp. 196-198.

² Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino: Einaudi, 1968; F. Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS Edizioni, Pisa 2007.

La lettura proposta da Redon si inserisce in una critica più ampia alla condizione alienante imposta dalla città capitalistica, un tema centrale nella riflessione sociale e politica sviluppata a partire dall’Ottocento. La prima analisi scientifica di questa condizione è attribuita a Marx e Engels. Nel 1845, Engels, nel celebre testo *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, denunciava l’alienazione offrendo l’immagine della “decomposizione dell’umanità in monadi”. Il progresso, mirabile segno di civiltà, si stava compiendo a discapito della perdita della “parte migliore” dell’umanità.³

La città di Londra, epicentro della rivoluzione industriale inglese, com’è noto, diviene il primo luogo dove si sviluppano rappresentazioni critiche da parte di artisti e scrittori già a partire dal XVIII secolo.⁴ William Hogarth documenta le contraddizioni della società borghese nascente, mentre le pagine satiriche di Jonathan Swift e le opere dei poeti romantici contribuiscono a mettere in luce le conseguenze della rivoluzione industriale, cristallizzate dalle parole di William Wordsworth: la città come “tempio del guadagno”.⁵

In una simile cornice, questa volta in Germania, si osserva già tra i primi romantici come Novalis l’impulso a esaltare la necessità di un’esistenza che si erga in aperta opposizione al freddo meccanicismo.⁶ Nell’avvento della rivoluzione industriale, i primi romantici vedono la negatività, la mortificazione dello spirito, l’appiattimento della vita, contro ogni affermazione dell’ottimismo positivistico. In Francia, simili preoccupazioni si riflettono nel pensiero di Baudelaire che guarda alla dimensione urbana scrivendo: “Brulicante città, città piena di sogni, dove in pieno giorno gli spettri adescano i passanti!”.⁷ Qualche anno dopo, Rimbaud ne ribadisce la visione: “Dalla mia finestra vedo degli spettri nuovi che errano attraverso il fumo denso ed eterno del carbone.”⁸ La città moderna percepita come luogo di alienazione e di perdita dell’identità individuale consolida in breve tempo una tradizione filosofica e letteraria di respiro europeo.

Lo sfruttamento del lavoro - fenomeno prevalentemente urbano - influenza anche la produzione artistica, che nella Parigi di fine Ottocento trova la sua consacrazione

³ Friedrich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, 1845, in F. Choay, *La città: utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973, vol. 1, p. 184.

⁴ Cfr. Marcella La Monica, *La città degli spilli. Filosofia e arte nella prima rivoluzione industriale*, Ila Palma, Palermo 2001.

⁵ William Wordsworth, da *L’escursione*, 1809-13, in F. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1972, pp. 162-163.

⁶ Cfr. Maurizio Ferraris, *L’estetica di Novalis*, Guerini e Associati, Milano 1986.

⁷ Charles Baudelaire, *I sette vecchi*, da *Tableaux parisiens*, in *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 165.

⁸ Arthur Rimbaud, da *Les Illuminations*, 1873, in *Opere*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 275.

commerciale nel sistema della domanda e dell'offerta.⁹ Sebbene il simbolismo francese raramente manifesti un interesse esplicito per i temi sociali, Redon risente di queste dinamiche: nei suoi scritti, come si vedrà in seguito, l'artista contribuisce all'alimentazione di una narrazione anti-urbana, in cui la città appare come luogo negativo. Adottando questa prospettiva, anche la sua opera può essere interpretata come una critica al sistema di produzione capitalistico della società moderna: il pensiero anti-meccanico si esprime attraverso la creazione di forme mutanti. Redon riconosce un'affinità tra la propria indagine sulla metamorfosi delle forme e il realismo di Courbet, il quale attribuisce valore a ogni aspetto del mondo “nelle sue forme più svariate”.¹⁰ In particolare, il pittore simbolista sottolinea la capacità di Courbet di “osservare le sostanze”, ovvero di porre al centro la materia come dimensione vitale e esistenziale. Scrive infatti Redon:

Possiamo oggi guardare l'opera del grande realista che fu semplicemente un grande pittore: ogni uomo che abbia gli occhi aperti sulla vita e che la veda palpitare sotto l'epidermide delle cose, ogni uomo che osservi le sostanze e le ami, ha nel fondo del proprio essere un uomo che dorme. Courbet fu un sensitivo, un delicato osservatore delle cose.¹¹

Quando Redon afferma che Courbet cela, nel profondo del proprio essere, “un uomo che dorme”, si riferisce al talento dell'artista realista di cogliere il mondo tangibile attraverso una lente poetica, in grado di penetrare oltre la superficie apparente della realtà, rivelando le dimensioni nascoste e profonde delle cose. Redon riconosce in Courbet una visione affine alla propria, capace di mediare tra i regni del visibile e dell'invisibile, un ruolo che Baudelaire aveva attribuito all'artista-flâneur.¹²

Più avanti nel testo, Redon, scrivendo in occasione della prima retrospettiva dedicata a Courbet, riflette sulla ricezione critica dell'artista, identificandosi con la solitudine e l'incomprensione che ne hanno caratterizzato la vita:

Le grandi opere traversano il tempo, placide e radiose; attorno a esse la verità si elabora lentamente attraverso gli ostacoli che l'attualità frappone alla loro potenza; e malgrado gli scarsi argomenti dell'errore o della stupidità, esse durano, vivono, s'impongono e

⁹ Cfr. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale. Vol. I: 1848-1918*, Gallimard, Parigi 2015.

¹⁰ Mario De Micheli, Ernesto Treccani (a cura di), *Gustave Courbet. Il realismo. Lettere e scritti*, Abscondita, Milano 2024, p. 58.

¹¹ Redon, *Courbet*, cit., p. 197.

¹² Cfr. Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Opere complete*, Mondadori, Milano 1970.

trionfano. [...] Difficilmente possiamo giudicare i nostri contemporanei; forse è impossibile comprenderli. Viviamo in un’atmosfera artistica attraverso la quale è difficile vedere nettamente quel che viene alla luce altrove; la posterità, tutto sommato, è soltanto l’insieme dei giudizi formulati nel corso del tempo da individui isolati e disinteressati, che comparano e che annunciano la verità agli altri al di fuori di ogni invidia, senza passione, diffidando dell’attualità.¹³

Secondo Redon, solo l’individuo “isolato” possiede la capacità di giudicare un’opera in modo autentico: alla solitudine viene dunque attribuito un valore morale, diventando la condizione indispensabile per uno sguardo lucido e disinteressato, privo di “passioni”. Questa concezione si allinea alla tradizione illuminista, che attribuiva al ruolo dello spettatore un’importanza cruciale sia nella critica sia nel processo estetico, intesi come strumenti essenziali di conoscenza.¹⁴ Redon sostiene che il giudizio artistico richieda un distacco dai condizionamenti dell’attualità, rivendicando la necessità di una prospettiva libera da pregiudizi e imposizioni contingenti. Con questa posizione, egli critica il ruolo delle accademie, colpevoli di irrigidire l’arte entro norme codificate, incapaci di cogliere ciò che è davvero innovativo o rivoluzionario. Parallelamente, Redon sembra prendere le distanze da altre influenze del presente, come le letture ideologiche dell’opera di Courbet, ad esempio quella di Proudhon, che interpretavano il realismo come strumento per trasmettere un messaggio politico.

La riflessione sul giudizio artistico diventa, per Redon, un mezzo per sostenere la sua interpretazione dell’opera di Courbet come una ricerca sulla condizione umana nella sua concretezza, piuttosto che come uno stile o un manifesto politico. Il passaggio da una lettura sociopolitica a una lettura esistenziale riflette l’interesse per un’interpretazione della realtà nella sua essenza e complessità, senza ridurla a un singolo significato ideologico, e quindi a un’utilità specifica. Questa prospettiva ha esercitato una notevole influenza sulla letteratura critica, in cui, anche in Italia, negli anni Cinquanta, Courbet viene interpretato sia come il comunardo sia come pittore “puro”.¹⁵ La posizione di Giulio Carlo Argan rappresenta l’esito di questo dibattito: il critico, pur essendo politicamente impegnato, sposta il tema del realismo dalla rappresentazione di soggetti specifici a un metodo che esprime un punto di vista etico sull’arte, affermando: “Il realismo di Courbet

¹³ Redon, *Courbet*, cit., p. 196.

¹⁴ Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Il dolore, l’eccesso, l’osceno*, Le Monnier, Firenze 2008, pp. 1-47.

¹⁵ Cfr. Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell’arte italiana del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 95-111; Deianira Amico, Sull’edizione del ‘54 degli scritti di Courbet, in *Gustave Courbet. Il realismo*, cit., pp.145-157.

è una pratica concreta, libera da rigidi programmi estetici, che traduce la vita nella sua interezza e complessità in un’azione viva”.¹⁶

Il legame tra Redon e Courbet si sviluppa anche attraverso una riflessione sul rapporto tra la vita nella natura e quella nella città, con particolare enfasi sul tema della solitudine, come emerge dalle loro parole. Courbet affermava: “Desidero anche chiudere la mia vita non appartenendo che a me stesso”.¹⁷ In maniera simile, Redon, riferendosi al proprio diario, scriveva: “Se avessi cercato di pubblicarle [queste note] le avrei intitolate *A se stesso*. Questo titolo indicherebbe una specie di colloquio solitario”.¹⁸ Nei loro scritti, la solitudine si configura come un atto di resistenza alle pressioni esterne, un mezzo per salvaguardare la libertà creativa dalle imposizioni della società capitalistica. Entrambi gli artisti, pur con espressioni diverse, abbracciano la solitudine come strumento filosofico per indagare la realtà.

Courbet: solitudine e moltitudine, città e natura

Gustave Courbet, con il celebre principio “Il faut être de son temps” (“Bisogna essere del proprio tempo”), ha introdotto nell’arte il tema della contemporaneità. L’interesse per l’esperienza del presente trova risonanza anche nel simbolismo: Baudelaire, ad esempio, definisce la modernità come fenomeno che si esprime “nel transitorio, nel fuggevole, nel contingente”.¹⁹ Il poeta coglie questa dimensione nella città e nell’esperienza della folla descritta con l’ossimoro “moltitudine, solitudine”²⁰: nella vita urbana, l’individuo è circondato da una moltitudine di persone, ma questa non genera comunità, bensì un’esperienza di solitudine condivisa.

Qual è dunque il punto di vista di Courbet sul fenomeno contemporaneo della città industriale? L’artista introduce motivi urbani nelle sue opere, benché l’ambientazione cittadina non diventi mai il soggetto predominante della sua pittura, come avviene nell’opera di altri realisti, ad esempio Honoré Daumier. Il dipinto *Pompieri che corrono a un incendio* (1851) costituisce una rara incursione dell’artista nella rappresentazione

¹⁶ Giulio Carlo Argan, *Salvezza e caduta nell’arte moderna*. Mondadori, Milano 1981, pp. 111-115.

¹⁷ Courbet, *XLI. Minuta di lettera al Ministro Richard*, in *Gustave Courbet. Il realismo*, cit., p. 75

¹⁸ Redon, in *A se stesso*, cit., p. 31.

¹⁹ Linda Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003, p. 12.

²⁰ Baudelaire, *Les Foules*, da *Le Spleen de Paris*, in *I fiori del male*, cit., p. 175.

della vita cittadina. In questa scena, Courbet cattura la drammaticità di un evento contemporaneo, immortalando l'intervento dei pompieri nel quartiere medievale di Parigi, uno dei settori destinati alla distruzione dal piano urbanistico di Haussmann, che prevedeva la costruzione dei grandi boulevard e delle nuove residenze borghesi. L'opera è stata interpretata come un'espressione di ottimismo positivistico, evidenziando l'interesse di Courbet per il contesto urbano, come testimoniano anche i suoi progetti per decorare le stazioni ferroviarie con ritratti di uomini illustri e paesaggi, al fine di celebrare le destinazioni turistiche parigine.²¹

Tuttavia, il dipinto è rimasto incompiuto ed è stato esposto come tale al Padiglione del Realismo nel 1851. Secondo alcuni autori, Courbet intendeva utilizzare quest'opera per esprimere la sua protesta contro la diffidenza delle forze dell'ordine nei confronti dei proletari, spesso sospettati di essere responsabili di incendi dolosi.²² Questa lettura può essere avvalorata dall'osservazione del dipinto: in primo piano, la figura inginocchiata con le braccia aperte richiama la celebre vittima dipinta da Francisco Goya in *Il 3 maggio 1808*, mentre il contrasto tra la disposizione ordinata dei vigili del fuoco in uniforme e il caos della folla circostante evidenzia la divisione sociale, rappresentando i poveri come vittime perpetue, sospettate e marginalizzate. La scelta di raffigurare i pompieri con caschi metallici lucenti li rende simili a un esercito disciplinato, accentuando l'atmosfera di diffidenza che permea la scena.

In altre opere di Courbet, la città non assume mai un ruolo centrale, ma è piuttosto marginalizzata, relegata sullo sfondo e separata dai soggetti principali.²³ Il limitato interesse dell'artista per l'ambientazione urbana è rilevante nel contesto della sua filosofia artistica: la contemporaneità delle sue opere non si fonda sull'iconografia della modernità, ma su un processo artistico caratterizzato dall'immanenza, ossia dalla percezione che tutto ciò che esiste faccia parte di un'unica realtà tangibile e immediata. Questa prospettiva è resa possibile dall'osservazione della natura in solitudine, un elemento fondamentale per la pratica di Courbet, come emerge nelle riflessioni all'amico Alfred Bruyas:

²¹ Cfr. Mario De Micheli, *Prefazione*, in *Gustave Courbet. Il realismo*, cit., p. 22.

²² Cfr. Alfredo De Paz, *Forme di realismo e forme dell'ideologia: da Courbet all'arte di regime*. D'Anna, Messina-Firenze 1982, p. 90.

²³ Si veda ad esempio *Il funerale a Ornans* e *Gli spaccapietre*.

Splendido paesaggio di profonda solitudine, che ho dipinto nel fondo delle valli del mio paese. È forse il più bello che io abbia mai dipinto nella mia vita.²⁴

L'opera in questione, oggi nota come *Solitude ou le Ruisseau Couvert*²⁵, ritrae il fiume Loue incassato tra vasti blocchi di roccia ricoperti di muschio e un folto fogliame illuminato dal sole sullo sfondo. La tavolozza cromatica è volutamente limitata a tonalità grigie: le acque si tingono di sfumature argentee, la foresta è modulata da passaggi più scuri, mentre il cielo presenta tinte spezzate da tocchi di azzurro. L'intera composizione si sviluppa su un'unica gradazione atmosferica che sembra dissolversi in particelle sottili, conferendo al paesaggio un carattere enigmatico e “misterioso”, come osservato da Lionello Venturi,²⁶ elemento che affascinerà artisti come Odilon Redon.

L'attenzione di Courbet verso la dimensione della solitudine trova le sue radici nel romanticismo: affermazioni come “Sostengo che l'arte è tutta individuale”²⁷ mettono in evidenza l'esaltazione dell'autenticità personale interpretata come una lotta contro gli schemi convenzionali. Tuttavia, il rapporto di Courbet con la natura non si fonda sulla ricerca del limite o sulla tensione verso il sublime, quella sensazione di conflitto e aspirazione idealistica. Al contrario, Courbet accoglie la relazione uomo-natura portandola su un piano di realtà materiale.

Per l'artista, la solitudine non è una semplice esperienza di contemplazione o trascendenza; piuttosto, si configura come una scelta etica, in linea con l'idea di Jean-Jacques Rousseau di cercare una realtà autentica lontana dalla civiltà, riscoprendo così il rapporto con se stessi.²⁸ Questo distacco dalla società urbana non è un rifiuto passivo, ma un atto di volontà: la solitudine diventa uno strumento indispensabile per preservare la creatività dalle influenze del contesto, incarnando una continua tensione tra ricerca di autenticità e affermazione della propria individualità.

²⁴ “Superbe paysage de solitude profonde, que j'ai fait au fond des vallons de mon pays. C'est le plus beau que j'aie peut-être peint dans ma vie”. Traduzione italiana dell'autore. Gustave Courbet, Lettera a Bruyas, 1868, in *Lettres de Courbet à Alfred Bruyas*, a cura di Pierre Borel, Cailler, Ginevra 1951, p. 113.

²⁵ Gustave Courbet, *Ruisseau - au du puits noir*, 1866. Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole. Il dipinto rappresenta un punto preciso della passeggiata che collegava Ornans alle valli del Punay, nei pressi di una grotta e di un burrone. Cfr. Pierre Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Flammarion, Parigi 1987, p. 105; Charles Léger, *Courbet et son temps*, Éditions Albin Michel, Parigi 1948, p. 23.

²⁶ Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Ed. Albin Michel, Parigi 1942, p. 226.

²⁷ Courbet, *XXV. Sulle scuole d'arte*, in *Gustave Courbet. Il realismo*, cit, pp. 57-58.

²⁸ Cfr. Nochlin, *cit.*, pp. 18-20.

Per esprimere queste idee, Courbet usa la figura del cacciatore, che descrive come un uomo dotato del “sentimento della libertà”, ma che al contempo ne risente profondamente. Lo definisce “un’anima ferita” che alimenta il proprio languore “nella solitudine e nella malinconia dei boschi”.²⁹ Questa metafora evidenzia la dualità dell’esperienza solitaria: da un lato, essa offre libertà e autonomia, fondamentali per la creazione artistica; dall’altro, comporta il peso dell’isolamento e della sofferenza interiore. Il cacciatore diventa così un simbolo dell’artista stesso, che, pur perseguitando la libertà nell’isolamento, è consapevole delle ferite che tale condizione inevitabilmente comporta. Scrivendo nel dicembre 1854 all’amico e mecenate Alfred Bruyas, egli afferma:

A questo mondo le persone che pensano e amano sono così sole, che non potevo lasciarmi sfuggire un uomo come voi. Ho avuto tanti dolori da quando ci conosciamo, la mia vita è così penosa, che comincio a credere che le mie facoltà morali si consumino. Sotto la maschera sorridente che mi conoscete, nascondo in me il dolore, l’amaro e una tristezza che mi prende il cuore come un vampiro. Nella società in cui viviamo non bisogna faticar molto per trovare il vuoto; vi sono così tante bestie in giro che c’è da scoraggiarsi al punto di temere di sviluppare la propria intelligenza per paura di trovarsi nella solitudine assoluta.³⁰

Da un lato, il “vampiro” incarna la società, che sembra prosciugare la vitalità emotiva e intellettuale dell’artista, lasciandolo in uno stato di esangue vulnerabilità. Dall’altro, la “maschera sorridente” simboleggia l’ipocrisia necessaria per sopravvivere nel tessuto sociale. Questa condizione di adattamento forzato si oppone all’autenticità ricercata da Courbet, autenticità che l’artista consegue attraverso la solitudine.

Questa tematica trova espressione ne *L’Atelier del pittore*, realizzato durante la convalescenza del pittore in Svizzera, mentre era afflitto dall’itterizia. In questo dipinto monumentale, Courbet si autoritare idealmente circondato da amici e sostenitori, quasi a compensare il periodo di isolamento fisico e psicologico che stava attraversando. Osservando attentamente, l’artista emerge come un’isola nella moltitudine: sebbene circondato da figure incontrate nella vita parigina, il suo sguardo e la sua attenzione sono rivolti altrove, intento a dipingere un paesaggio che evoca un mondo lontano dalla frenesia urbana. Questo contrasto sottolinea l’alienazione dal contesto sociale circostante:

²⁹ Courbet, *XXIII. Note di caccia*, in *Gustave Courbet. Il realismo*, cit, p. 55.

³⁰ Courbet, *XVII. Allo stesso*, in *Ivi*, pp. 49.

benché fisicamente immerso nella vita cittadina, la sua mente e il suo spirito rimangono legati alla natura. Courbet sembra voler affermare che, anche in seno alla società, l'artista è inevitabilmente solo, separato dalla superficialità delle relazioni sociali proprio in virtù dell'autonomia su cui si fonda la sua creazione. Dal punto di vista strutturale, uno spazio indefinito e privo di confini precisi avvolge la scena, creando uno sfondo ambiguo che sembra dissolversi ai margini. La presenza di questa sorta di fondale dipinto, simile a un affresco monumentale, genera una tensione costante tra superficie e profondità, interno ed esterno. Come osservato da Werner Hofmann:

Soltanto chi sogna, chi conosce gli stanchi crepuscoli della mente, allorché luce ed oscurità si fondono in un'atmosfera allucinante, sospesa fra cielo e terra, può tradurre sulla tela visioni come questa. Nel dipinto l'impressione di uno spazio caduco e incerto è creata con una sorta di quinte accostate l'una all'altra. Tra le zone grigie, è vero, emerge un paesaggio; ed un medaglione rotondo brilla come una pallida stella. Ma queste isole non riescono mai ad avere tanto peso da costituirsì come scorci di realtà: esistono solo in una visione onirica.³¹

L'analisi di Hofmann pone l'accento sulla dimensione onirica evocata dal dipinto. Il paesaggio sul fondale non si riferisce soltanto a una natura originaria e condivisa tra tutti gli esseri umani, ma allude anche a una dimensione immaginativa, un bacino profondo dell'inconscio collettivo. Qui la realtà naturale diventa uno spazio interiore, simbolico, che la società moderna tende a rimuovere o a non riconoscere. La scelta di ritrarre se stesso al centro dell'atelier, circondato da figure rappresentative di vari strati sociali, colloca l'artista sulla soglia tra individuo e collettività, tra percezione esteriore e immaginazione interiore. In questo senso, la solitudine non è solo una condizione personale, ma anche un mezzo per accedere a verità nascoste. Così facendo, il dipinto si avvicina alle suggestioni visionarie di Odilon Redon, aprendoci a una lettura che rivela l'esistenza di un'altra natura delle cose.

“Lasciare la città, andare nei campi. Il “colloquio solitario” di Odilon Redon

L'influenza di Gustave Courbet sui paesaggi di Odilon Redon rappresenta un aspetto poco esplorato ma rilevante nella produzione dell'artista simbolista. Si tratta di opere che

³¹ Werner Hofmann, *Arte nel XIX secolo*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 12-17.

Redon non ha mai esposto al pubblico del suo tempo,³² e proprio per questo motivo testimoniano la necessità per il pittore di confrontarsi con lo studio del reale, come si evince spesso dai suoi scritti.

Un esempio di questa produzione è *La strada a Peyrelebade*,³³ una tela dai toni cupi, in cui un cielo blu intenso e basso sovrasta il paesaggio. Il fogliame degli alberi risplende di una luce enigmatica, mentre al centro si scorge la figura di un uomo curvo in cammino. Sullo sfondo, i solidi muri di pietra di una fattoria si stagliano con contorni tenebrosi. Il dipinto riflette l'atmosfera di solitudine che Redon associa alla sua terra d'origine, descritta nelle pagine di diario come un luogo dove “si è soli, ai limiti della terra”.³⁴ In queste terre desolate l'artista invita poeti, pittori e musicisti a ritrovare un “accrescimento” di sé, a cercare la “verità” e a rinfrancarsi dalla stanchezza della vita mondana. Spesso, nei suoi scritti, emerge che ogni volta che lascia Peyrelebade per tornare in città, Redon prova un senso di abbandono, simile a “un'autentica morte”.³⁵ Parigi rappresenta per l'artista un luogo di alienazione e distacco emotivo, percepito come ostile e carico di pregiudizi. La città diventa così il simbolo di oppressione e artificialità, un luogo dove “ci si sente gli sguardi addosso, da dietro le porte serrate”.³⁶

Redon non solo abbraccia la solitudine, ma la considera una condizione essenziale per il processo creativo dell'artista. Nei suoi scritti afferma: “L'artista sa benissimo che fra tutte le sue opere quella che lo riflette e lo rivela meglio è stata fatta in solitudine...”³⁷ suggerendo che l'isolamento consente di accedere a una dimensione più autentica della ricerca artistica. La scelta di allontanarsi dalla città, dunque, è per Redon una decisione sia estetica che morale, una presa di posizione contro le dinamiche del mercato e le pressioni della società. Questo atteggiamento lo accomuna alle dichiarazioni di Courbet sull'autonomia dell'artista dai condizionamenti sociali. In diversi passaggi Redon insiste su questo tema:

³² Cfr. Sophie Barthélémy (a cura di), *La nature silencieuse: Paysages d'Odilon Redon*, Snoeck Publishers, Gand 2016.

³³ Odilon Redon, *Le Chemin à Peyrelebade* (1894), Musée d'Orsay, Parigi.

³⁴ Redon, *A sé stesso*, cit., pp. 84-85.

³⁵ “Bisogna conoscerla quella Madre infinita, laggiù, nei campi, per sapere ciò che proviamo, noi, ogni volta che torniamo in città. Che abbandono! Un'autentica morte”. Odilon Redon, in Manuela Kahn-Rossi (a cura di), *Odilon Redon: La natura dell'invisibile*, Skira, Milano 1996, p. 28.

³⁶ Redon, *A se stesso*, cit., p. 108.

³⁷ *Ivi*, p. 162.

È in solitudine che l'artista si sente vivere con energia, in segreta profondità. Senza che l'esteriorità mondana lo spinga o lo obblighi a camuffarsi. Lì egli si sente, si scopre, vede, trova, si satura di naturalezza; qui, più che in ogni altro luogo sociale... Lasciare la città, andare nei campi...³⁸

Per Odilon Redon, la solitudine è la via privilegiata che permette al pittore di entrare in contatto con quella sfera profonda dell'inconscio che egli chiama il “misterioso agente dell'arte”.³⁹ L'idea richiama le poetiche romantiche, ispirate dalla filosofia della natura di Friedrich Schelling, che individuano nella solitudine contemplativa l'accesso all'inconscio, considerato il punto d'intersezione e corrispondenza tra tutti gli esseri. La solitudine è vista come condizione indispensabile per un'introspezione intesa come processo attivo; scrive ad esempio Gustav Carus che essa “libera l'anima dai vincoli della vita quotidiana e la connette al respiro dell'universo”.⁴⁰ Per i romantici, non si tratta di abbandonarsi passivamente all'inconscio, ma di dominarlo e elevarlo alla coscienza, affinché l'opera d'arte rappresenti una sintesi tra queste due dimensioni. Allo stesso modo, per Redon la creazione artistica richiede l'intervento di un'azione cosciente che dialoga costantemente con l'intuizione suggerita dall'inconscio.

L'artista esplora queste riflessioni anche attraverso la tecnica: la scelta di lavorare con il carbone e la litografia, tradizionalmente considerate meno attraenti per il mercato e il collezionismo - secondo la sua stessa ammissione “dall'aspetto poco seducente” - riflette il desiderio di rivolgersi a un pubblico di “temperamenti silenziosi”.⁴¹ In questo modo, Redon interpella coloro che sono disposti a immergersi in una contemplazione profonda e a superare il fascino superficiale delle mode, in favore di una più autentica esperienza estetica. Egli scrive:

Bisogna rispettare il nero. Nulla può corromperlo: non è piacevole all'occhio e non risveglia alcuna sensualità. È uno strumento dell'intelletto, ben più del bel colore della tavolozza o del prisma.⁴²

³⁸ *Ivi*, p. 163.

³⁹ “Quando ho visto questo misterioso agente dell'arte, l'ho trattato con molti riguardi, ma sempre con imperturbabile chiaroveggenza. Credo di poter pensare che senza essere pienamente consapevole della presenza dell'*incosciente*, sarei potuto passare per folle o stupido.” in *Ivi*, p. 99.

⁴⁰ Cfr. Agostino Cera, *Psyche e Physis. Uomo e mondo in Carl Gustav Carus*, in Antonello La Vergata (a cura di) *Nature. Studi su concetti e immagini della natura*, Edizioni ETS, Pisa 2014.

⁴¹ Redon, *A se stesso*, cit., pp. 161-162.

⁴² *Ibidem*.

Il tema della “piacevolezza” e della “sensualità” riconduce, come nel caso dello spettatore disinteressato visto in precedenza, all’influenza nel pensiero di Redon delle teorie illuministe di Denis Diderot sull’estetica, secondo il quale l’arte doveva assumere un ruolo etico ed educativo, andando oltre il piacere sensoriale.⁴³ Redon, descrivendo il nero come privo di sensualità, sembra allinearsi a questa visione, rifiutando qualsiasi carattere seduttivo del colore per prediligere una dimensione introspettiva e critica. Per l’artista, il nero è l’antitesi della superficialità; la sua austerità non solo respinge il piacere immediato dello sguardo, ma invita a una riflessione che spinge lo spettatore a cercare significati nascosti oltre l’appagamento visivo. Questo atteggiamento lo lega idealmente a Courbet, che nella sua pittura cercava sempre “il tono più scuro”⁴⁴ per rendere tangibile la materia, sottolineandone la presenza fisica. Redon, riprendendo questo approccio, lega la sua arte alla terra stessa, enfatizzando il legame diretto tra il gesto artistico e la naturalità dell’atto creativo. Egli scrive:

La materia rivela dei segreti... matita, carbone, pastello, impasto oleoso, nero da stampa... l’azione di questi lo lega e lo mantiene a terra, con la mente lucida e ben desta [...] Quante volte ho preso il carboncino con una mano scura della terra che avevo appena toccato facendo giardinaggio!⁴⁵

In queste parole, emerge l’idea che l’atto creativo sia intimamente connesso al contatto diretto con la materia. Sebbene Redon riconosca che il mondo fenomenico non esaurisce la realtà, egli impiega frequentemente elementi sia organici sia inorganici - come fiori, insetti o persino dispositivi meccanici come la mongolfiera - per esplorare le capacità trasformative delle forme materiali. Com’è noto, l’artista si lasciava ispirare dalle scoperte scientifiche del suo tempo, quali la microbiologia e la teoria dell’evoluzione, e dal materialismo di Ludwig Feuerbach, la cui visione dell’uomo come parte integrante della natura esercitò una profonda influenza sulla sua opera.⁴⁶

Redon parte sempre da una forma concreta, come un occhio umano, per trasformarla in qualcosa di altro, suggerendo che la realtà è un continuum materiale in costante variazione. A questo continuum, il pittore aggiunge la dimensione inconscia,

⁴³ Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Il dolore, l’eccesso, l’osceno, cit.*

⁴⁴ “Cerca se nel quadro che vuoi fare c’è un tono ancora più scuro di quello; indicane il posto, e stendilo con la spatola o con il pennello”. Courbet, *XX. Come nasce un quadro*, in *Gustave Courbet. Il realismo, cit.*, p. 52.

⁴⁵ Redon, *A se stesso, cit.*, p. 163.

⁴⁶ Cfr. Odilon Redon: *La natura dell’invisibile, cit.*

considerandola anch'essa come materia. Sempre partendo da un'osservazione quotidiana del reale, Redon espande il discorso sulla materia iniziato da Courbet, introducendo l'estensione psichica.

Questo spazio della psiche, reale quanto quello della materia, sarà colto anche da artisti come André Masson che realizzerà un'opera come copertura per il celebre dipinto di Courbet *L'Origine du monde*, posseduto dallo psicoanalista Jacques Lacan.⁴⁷ Trasformando la rappresentazione del corpo femminile in un paesaggio strutturato da linee fluide e organiche, Masson lega il mondo materiale e l'inconscio, un'idea che trova eco nel lavoro di Redon, il quale vede nell'opera una concreta materializzazione dell'invisibile. Questa sintesi di posizioni, apparentemente opposte ma in realtà complementari, sulla natura della materia, pone le basi per nuovi sviluppi nell'arte moderna. Tuttavia, è cruciale ricordare che per Redon l'assimilazione della lezione di Courbet avviene attraverso una profonda identificazione biografica: egli abbraccia la solitudine come strumento essenziale di indagine filosofica e artistica. Nella quiete lontano dalla frenesia cittadina, Redon trova nel contatto diretto con la natura la chiave per esplorare la materia. È attraverso questo isolamento creativo che riesce a materializzare l'invisibile, tracciando nuove vie per l'espressione artistica.

⁴⁷ Una copia dell'opera, oggi in collezione privata, è esposta al Musée Courbet di Ornans. André Masson, *Terre érotique (panneau masque de L'Origine du monde)*, 1955, olio su pannello, 46 x 55 cm.

Nota bibliografica

- ARGAN, Giulio Carlo, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Mondadori, Milano 1981.
- ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- BAUDELAIRE, Charles, *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964.
- , *Opere complete*, Mondadori, Milano 1970.
- BARTHÉLÉMY, Sophie (a cura di), *La nature silencieuse: Paysages d'Odilon Redon*, Snoeck Publishers, Gand 2016.
- CAMBRIA, Florinda, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS Edizioni, Pisa 2007.
- CERA, Agostino, *Psyche e Physis. Uomo e mondo in Carl Gustav Carus*, in LA
- VERGATA, Antonello (a cura di), *Nature. Studi su concetti e immagini della natura*, Edizioni ETS, Pisa 2014.
- CHIODI, Stefano, *Introduzione*, in *Odilon Redon. A se stesso*, Il Quadrante, Torino 1991.
- CHOAY, Françoise (a cura di), *La città: utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973, vol. 1.
- COURBET, Gustave, *Lettres de Courbet à Alfred Bruyas*, a cura di Pierre Borel, Cailler, Ginevra 1951.
- , *Gustave Courbet. Il realismo. Lettere e scritti*, a cura di Mario De Micheli ed Ernesto Treccani, con uno scritto di Deianira Amico, Abscondita, Milano 2024.
- COURTHION, Pierre, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Flammarion, Parigi 1987.
- DEL PUPPO, Alessandro, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2017.
- DE PAZ, Alfredo, *Forme di realismo e forme dell'ideologia: da Courbet all'arte di regime*, D'Anna, Messina-Firenze 1982.
- ENGELS, Friedrich, *La situazione della classe operaia in Inghilterra, 1845*, in
- CHOAY, Françoise (a cura di), *La città: utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973, vol. 1.
- FERRARIS, Maurizio, *L'estetica di Novalis*, Guerini e Associati, Milano 1986.
- HOFMANN, Werner, *Arte nel XIX secolo*, Feltrinelli, Milano 1962.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale. Vol. 1: 1848-1918*, Gallimard, Parigi 2015.
- KAHN-ROSSI, Manuela (a cura di), *Odilon Redon: La natura dell'invisibile*, Skira, Milano 1996.

- KLINGENDER, Francis D., *Arte e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1972.
- LA MONICA, Marcella, *La città degli spilli. Filosofia e arte nella prima rivoluzione industriale*, Ila Palma, Palermo 2001.
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena, *Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze 2008.
- NOCHLIN, Linda, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003.
- REDON, Odilon, *A se stesso*, a cura di Stefano Chiodi, Il Quadrante, Torino 1991.
- VENTURI, Lionello, *Peintres Modernes*, Albin Michel, Parigi 1942.