

## Il Realismo

Il romanticismo cominciò a mostrare qualche cedimento già alla metà dell'Ottocento, quando, soprattutto in Francia, gli artisti scelsero una maggiore adesione alla realtà sociale del proprio tempo, senza fughe indietro nella storia del passato, o nel mondo dei sentimenti e della religione.

Le motivazioni di questo atteggiamento nuovo furono molteplici. Sul piano culturale, ci fu l'affermazione della nuova mentalità del positivismo, che introduceva elementi di pensiero nuovi. Il grande sviluppo scientifico e tecnologico che si stava svolgendo in quegli anni, produsse una nuova fiducia nei mezzi del progresso, della scienza e della razionalità umana. Fu una novità che diede un duro colpo a quella mentalità tipicamente romantica, che prediligeva una forma di pensiero basata sull'emozione, sul sentimento, sulla religione, e, in alcuni casi, anche sull'irrazionalità.

Sul piano sociale ed economico, si cominciarono a sentire sempre più gli effetti della Rivoluzione industriale. L'abbandono dell'artigianato e dell'agricoltura determinò una notevole riconversione sociale, da parte di classi di popolazione che si riversarono sul settore delle industrie. I problemi di questo fenomeno furono l'inurbamento eccessivo delle città e il peggioramento delle condizioni di vita delle classi del proletariato urbano. Questa situazione creò notevoli tensioni sociali, e portò alla nascita delle teorie socialiste.

Nel 1848 ci furono nuove tensioni politiche in Francia, e, dopo nuovi moti rivoluzionari, fu deposta la monarchia e proclamata la seconda repubblica. È in questo clima che iniziarono a sorgere le prime teorie artistiche del realismo nelle arti figurative. Ed avvenne con l'affermazione, sempre in Francia, del naturalismo letterario di Baudelaire, Flaubert e Zola. Di una corrente che preferiva raccontare i drammi e le passioni delle persone comuni, non dei grandi eroi, descrivendo la realtà del proprio tempo in maniera cruda ed impietosa, per mostrarne tutta la vera realtà.

L'attenzione per le classi piccolo borghesi e del proletariato fu comune, quindi, a più campi del sapere. In campo filosofico, il *positivismo* di Auguste Comte portò alla nascita della *sociologia*; in campo politico ed economico, le analisi e gli scritti di Marx ed Engels portarono alla nascita del *socialismo*; in campo letterario, si sviluppò il *naturalismo* di Zola e Flaubert; nel campo artistico, nacque il *realismo* di alcuni pittori francesi della metà del secolo: Courbet, Millet, Daumier.

Il termine *realismo* è molto generico, ed indica, in genere, ogni movimento artistico che sceglie la rappresentazione fedele della realtà. Il realismo francese della seconda metà dell'Ottocento non si discosta da altri tipi di correnti realiste. In questo caso, la scelta ha però un preciso significato culturale e ideologico: rappresentare la vera condizione di vita delle classi lavoratrici, senza nessuna trasfigurazione che mascherasse i reali problemi sociali.

Protagonista principale del realismo pittorico francese fu soprattutto Gustave Courbet. La sua pittura produsse un grande impatto sul panorama artistico francese, abituato a considerare l'arte il luogo nobile di fatti epici e grandiosi. Courbet propose invece quadri i cui soggetti erano gente povera, semplice, brutta. Questa scelta di Courbet ebbe un effetto provocatorio e polemico, perché aveva l'obiettivo di imporre al pubblico dell'arte, fatta di grandi borghesi, la descrizione di quelle sofferenze delle classi inferiori, la cui colpa era socialmente imputabile proprio agli interessi della grande borghesia. Inutile dire che l'arte di Courbet non ricevette una accettazione entusiastica. Analoga sorte fu riservata a Daumier, la cui spietata critica sociale e politica, realizzata con litografie caricaturali, gli procurò notevoli problemi. Maggior accettazione ebbe invece il realismo di Millet, la cui rappresentazione di un mondo rurale, dai caratteri ancora idilliaci e romantici, non infastidiva gli interessi della grande borghesia del tempo.

Nel fenomeno del realismo va anche considerata l'esperienza pittorica della *Scuola di Barbizon*. Con tale termine si intende un gruppo di pittori, di cui il principale è Theodore Rousseau, che dal 1835 in poi, si riunirono in un paesino chiamato Barbizon, nei pressi di Fontainebleau. Questa scuola pittorica produsse soprattutto paesaggi, e contribuì a superare il vedutismo settecentesco, in nome di una maggiore sincerità di rappresentazione. E tra i pittori francesi che più hanno innovato la pittura di paesaggio deve essere considerato soprattutto Camille Corot, la cui capacità di cogliere il vero nella visione di paesaggio, ne fa uno dei più grandi vedutisti di tutti i tempi. La pittura di paesaggio di Corot fu molto conosciuta in Italia, anche per via dei numerosi viaggi che il pittore fece nella nostra penisola, influenzando la maggior parte dei pittori

italiani dell'Ottocento.

Il realismo fu la premessa per la pittura di Manet e degli impressionisti, la cui grande carica innovativa, sul piano del linguaggio pittorico, non deve far dimenticare che anche l'impressionismo fu soprattutto un movimento di rappresentazione del vero. In realtà, l'adesione alla realtà quotidiana e alla storia del presente, fu una caratteristica che attraversa tutta l'arte francese dell'Ottocento. Dal tardo neoclassicismo di David e Gros, il realismo attraversa il romanticismo di Gericault e Delacroix, passa per la pittura di Courbet e degli impressionisti, e arriva fino a Cézanne.

Ma ciò che porta a definire, più delle altre, realista la pittura di Courbet, fu proprio il diverso contenuto ideologico della sua arte: la rappresentazione della realtà come denuncia della società. E da questo momento, qualsiasi arte di forte contenuto ideologico, portata sul piano della denuncia sociale, ha scelto il realismo come stile documentario, vero ed inoppugnabile, che rappresenta la reale condizione sociale delle classi povere ed emarginate. Il realismo ebbe infatti una eredità nel realismo socialista, che si è sviluppato nel XX secolo presso quegli stati, come la Russia e la Cina, che hanno scelto il socialismo reale come forma di governo.

### *Il Realismo in Italia: i Macchiaioli*

In Italia non esiste un movimento realista come quello sorto in Francia. Tuttavia, dopo il 1850 si iniziarono a manifestare fermenti vari, in concomitanza con la diffusione del positivismo, che produssero una maggiore attenzione alla descrizione scientifica ed obiettiva della realtà. Tra queste varie tendenze più o meno embrionali di realismo la più omogenea e definita appare quella dei pittori Macchiaioli.

Tra il 1855 e il 1867 si andò costituendo a Firenze un gruppo di artisti che tendono a superare il romanticismo proprio con una riscoperta della realtà quotidiana rappresentata senza sentimentalismi eccessivi. Questo gruppo fu definito «Macchiaioli» in senso denigratorio, per via della particolarità stilistica che li accomunava: dipingere per macchie di colore nette, senza velature e effetti chiaroscurali.

Il movimento nacque da un gruppo di artisti che si riuniva nel Caffè Michelangelo di Firenze. Di esso facevano parte gli artisti Adriano Cecioni, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestro Lega, ed altri. Sono artisti accomunati da una comune militanza nelle campagne militari risorgimentali del 1848 e del 1859. E il tema militaristico ritorna soprattutto nella pittura di Giovanni Fattori, che fu l'illustratore principale dell'aspetto militare della unificazione risorgimentale.

Da un punto di vista stilistico, quello dei Macchiaioli fu il gruppo più avanzato della scena pittorica italiana. Il loro fu il movimento che più può essere avvicinato a quello degli impressionisti. Nei macchiaioli è però assente la vivacità cromatica e il tocco a virgole tipico degli impressionisti. La loro pittura può essere maggiormente accostata a quella del primo Manet o del primo Pissarro, con la differenza che i pittori francesi prediligono sempre colori puri, mentre nella pittura dei macchiaioli vi sono anche colori terrosi e spenti. I macchiaioli non perdono mai la forma salda tracciata dal disegno. Ciò che aboliscono del tutto è solo e soltanto il chiaroscuro, cercando una pittura che distingue le varie forme in base al contrasto di luce o di colore. Ottennero una pittura dall'aspetto più vero e realistico che, unendosi ai temi di vita quotidiana, permettono di considerare questo come un movimento fondamentalmente realista.

## Gustave Courbet

Gustave Courbet (1819-1877) è il pittore francese che per primo usò il realismo pittorico in funzione polemica nei confronti della società del tempo. La sua attività di artista iniziò intorno al 1840 a Parigi con opere di ispirazione romantica. La svolta realista avvenne intorno al 1848 anno in cui, con la rivoluzione di febbraio, la Francia proclamò la seconda repubblica. Da quel momento Courbet iniziò a realizzare quadri di grandi dimensioni con figure monumentali ma che rappresentavano persone comuni prese in situazioni del tutto ordinarie. Capolavoro di questo periodo è il «Funerale a Ornans». In questa tela il funerale viene presentato con una fedeltà fotografica tale da rendere la scena, sul piano estetico, decisamente brutta. Sempre di questo periodo è la tela raffigurante «Gli spaccapietre», anch'essa di taglio fotografico e monumentale.

Sintetizzano il pensiero di Courbet sull'arte queste sue affermazioni: "Ho studiato l'arte degli antichi e quella dei moderni. Non ho voluto né imitare gli uni, né copiare gli altri. Ho voluto essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio modo di vedere; fare dell'arte viva, questo è il mio scopo".

Fondamentali, nella formazione culturale di Courbet, furono il poeta Baudelaire e il filosofo anarchico Proudhon. Il primo gli diede gli elementi polemici nei confronti del sentimentalismo romantico; il secondo gli fornì l'ispirazione politica della sua poetica. Ma non meno importanti, nella sua formazione di artista, risultarono gli studi effettuati sui pittori olandesi del Seicento, tra cui Rembrandt, la cui «Ronda di notte» è uno dei precedenti più significativi per il taglio compositivo dei quadri di Courbet.

La sua pittura suscitò notevole scandalo tanto che le sue opere furono sempre rifiutate dai Salon. Egli, polemicamente, nel 1855 le espose in una capanna precaria che chiamò «Il padiglione del realismo».

Del 1855 è un'altra delle sue tele più famose: «L'atelier». Del 1857 è il quadro «Le fanciulle in riva alla Senna» in cui due ragazze di vita vengono ritratte in una posa di stanca rilassatezza, in riva al fiume, protette dall'ombra bassa di un albero.

Nel 1870 il pittore partecipò all'esperienza della Comune di Parigi e per questo motivo, nel 1873, fu arrestato e condannato a sei mesi di prigione. Si rifugiò in Svizzera dove morì nel 1877.

## Gli spaccapietre

Questa tela, già esposta al museo di Dresda, è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale. Ce ne resta solo una documentazione fotografica. Essa, tuttavia, è una delle opere che meglio sintetizza la scelta sia poetica sia stilistica di Courbet.

I due personaggi raffigurati sono due lavoratori dediti ad un lavoro rude e pesante. Lavorano in una cava di pietra spaccando la roccia con la sola forza fisica. Dei due uno è più anziano, è piegato su un ginocchio per spaccare i massi e Courbet lo raffigura di profilo. L'altro, più giovane, è intento a trasportare le pietre e viene raffigurato di spalle. Fa da sfondo alla scena il fianco di una montagna che occupa tutto l'orizzonte. Si intravede solo un po' di cielo in alto a destra. Le due figure sembrano inserite quasi nel fianco del monte. Il lavoro impone loro di vedere solo le pietre senza neppure poter alzare lo sguardo al cielo. Hanno volti inespressivi. Il lavoro che fanno è povero ed è una povertà non solo materiale ma anche interiore. Tutta la scena esprime una condizione di abbruttimento psicologico oltre che materiale.

Courbet è cinico e crudo nel rappresentare questa scena. Non gli dà alcuna intonazione lirica per esprimere la nobiltà di un lavoro che, seppure modesto, è comunque un momento di nobilitazione. Denuncia, invece, con un linguaggio obiettivo la reale situazione sociale dei lavoratori. Questo contenuto di polemica sociale era ovviamente poco accettabile dall'ordinario pubblico dell'arte, fatta soprattutto di persone ricche che, quindi, mal sopportavano la rappresentazione della povertà che era, implicitamente, un atto di accusa nei loro confronti. I poveri sono tali per consentire ai ricchi di essere ricchi: questo, in sintesi, l'atto di accusa dei quadri di Courbet.

In questa tela oltre al soggetto, dal contenuto evidentemente polemico, anche la composizione risulta inaccettabile per i canoni estetici del tempo. Manca un equilibrio compositivo preciso. Un asse orizzontale non c'è, dato che manca la linea di orizzonte. L'asse verticale risulta troppo decentrato a destra: esso,

infatti, passa chiaramente per il punto in cui l'uomo inginocchiato sta per colpire il masso con il suo arnese di lavoro. Non c'è neppure una simmetria tra le due figure. Esse, infatti, sono collocate ed orientate in maniera del tutto casuale, senza equilibrare con le loro masse la composizione del quadro.

Questa mancanza di esteticità canonica finiva per accentuare ulteriormente l'intento di Courbet: egli non vuole assolutamente proporre un'arte che trova nella bellezza una facile funzione consolatoria ma vuole proporre documenti visivi che creano lo shock della verità. La sua pittura è tutta giocata su questa funzione: i suoi quadri sono essenzialmente dei documenti etnografici. Ma ciò che costituisce lo scandalo della sua pittura è che lui propone questi documenti etnografici nel campo dell'arte. Nel campo di un'attività che, secondo la mentalità ufficiale e borghese dell'Ottocento, era destinata solo alla bellezza, alla grandezza, ai fatti eroici ed aulici, ai grandi avvenimenti storici, ai grandi personaggi del passato e del presente. Courbet pretende invece di imporre la sua povera gente a persone che certo non trovavano valido vedere immortalati uomini e donne considerate a loro inferiori: lavoratori, servi, prostitute, emarginati e reietti della società.



Gustave Courbet, Gli spaccapietre, 1849

### Sepoltura a Ornans

Nel quadro la «Sepoltura ad Ornans» Courbet realizza una tela monumentale per rappresentare un funerale di una persona anonima al quale assistono persone assolutamente ordinarie. Anzi, l'aspetto dimesso e umile dei partecipanti al funerale fa pensare che l'evento immortalato non fosse poi così storicamente importante. La tela non ebbe accoglienze favorevoli da parte della critica, e ciò per ulteriore conferma che l'arte di Courbet non era facilmente apprezzabile per via del suo nascere più come fatto ideologico che non estetico.



Gustave Courbet, Sepoltura a Ornans, 1849

## Jean-François Millet

Jean-François Millet (1814-1875) è considerato un altro interprete importante del realismo francese del secondo Ottocento. La sua attività giovanile, iniziata nell'ambito del romanticismo, conserva una intonazione lirica che manca, in genere, agli altri interpreti del realismo, quali ad esempio Courbet. I soggetti dei suoi quadri sono quasi sempre contadini che vengono presentati con una intonazione poetica molto evidente. Nei quadri di Millet è assente, quindi, qualsiasi intento provocatorio o di polemica sociale. Le sue prime tele di contenuto agreste risalgono al 1848, lo stesso anno della svolta realista di Courbet, e anno della rivoluzione di febbraio che portò all'istituzione in Francia della seconda repubblica. Dal 1863 si dedicò principalmente alla pittura di paesaggio finendo la sua attività con quadri che preannunciano già lo spirito della successiva pittura simbolista.

### L'Angelus

In questa tela, Millet ci presenta due contadini che, prima di iniziare il lavoro della loro giornata, si raccolgono in preghiera. L'Angelus è l'ora del mattino quando i rintocchi delle campane annunciano l'inizio di un nuovo giorno. Le due figure sono stagliate su un orizzonte ampio e basso che dà al quadro un'ampia ariosità. La luce aurorale è molto suggestiva e dà al quadro una colorazione calda, fatta di tonalità arancio. Questa luce, proveniente dall'orizzonte, illumina le figure dei due contadini di spalle, ossia sul lato che noi non vediamo. Questa tecnica di illuminare una scena dal fondo è detta «controluce». In questo caso, Millet usa il controluce con una evidente finalità lirica. Le due figure sembrano proiettate idealmente nella luce (verso la quale stanno probabilmente rivolgendo la loro preghiera) e il lato in ombra che noi vediamo sembra accentuare il loro raccoglimento interiore. Tutta la scena è pervasa da una liricità evidente, fatta di sentimenti buoni, di semplicità ma anche di grandi valori.

In Millet, il ricorso a queste scene agresti, ha sempre il significato di una evasione dal mondo urbano, per ritrovare la semplicità e la purezza nel mondo rurale. In questo c'è ancora una idealizzazione di matrice romantica. Manca l'intento polemico di Courbet, che vuole far emergere alla coscienza collettiva i problemi sociali, per scegliere invece la più comoda soluzione della fuga in un mondo idilliaco ma forse inesistente. Ed anche per questo motivo i quadri di Millet risultano più accettabili dal pubblico del tempo. C'è il tono lirico. Vi sono i principi classici di una composizione esteticamente gradevole: l'orizzonte basso e diritto, le figure poste in posizione simmetrica ed equilibrata, l'uso delle luci e del chiaroscuro per modellare le figure. Vi è, inoltre, la raffigurazione di una classe sociale, i contadini, che pongono minori problemi di scontro sociale alla classe dominante del tempo. E, quindi, per il pubblico borghese risulta più facile accettare in un quadro l'immagine di un mondo rurale, dai toni idilliaci ed arcadici, che non quella degli operai, dei proletari e dei reietti urbani in genere. La fortuna di questi quadri di Millet fu notevole anche in Italia dove ha influenzato l'opera di numerosi artisti, dal macchiaiolo Silvestro Lega ai divisionisti Segantini e Pelizza da Volpeda



Jean François Millet, L'Angelus, 1859

## Honoré Daumier

Honoré Daumier (1808-1879) è un artista molto singolare del panorama artistico francese. Il suo interesse iniziale è per la litografia, tecnica di incisione adatta alla diffusione a stampa. Come incisore Daumier iniziò, nel 1831, la sua attività collaborando alla rivista satirica francese «La Caricature». Per questo giornale produceva vignette satiriche, sperimentando in senso espressivo la deformazione caricaturale. La sua attività di caricaturista gli procurò notevoli guai giudiziari, finendo condannato ed imprigionato in più occasioni, determinando, in alcuni casi, anche la chiusura dei giornali per i quali collaborava. Conseguenza, tutto ciò, della profonda carica espressiva e di denuncia sociale e di costume sempre presente nelle sue opere. Dal 1860, ad oltre cinquant'anni, iniziò la sua attività di pittore. Ed anche in questa attività sono presenti quegli elementi caratteristici della sua attività di incisore: il tratto molto inciso e netto, la deformazione espressionistica, la satira di costume tipico della caricatura.

### Il vagone di terza classe

Nella produzione pittorica di Daumier il tema del vagone di terza classe occupa un posto molto particolare. Su questo tema l'artista ha eseguito più tele, pur avendo sempre un solo obiettivo: cogliere i tratti caricaturali di quella eterogenea folla di persone che viaggiava nei vagoni più economici dei treni. Ad una prima fila, vista di fronte, ne segue una seconda di persone viste di spalle, e quindi una terza sullo sfondo. Predomina l'atmosfera scura e cupa. Il nero è la nota dominante del quadro. Solo due finestrini del vagone, sulla sinistra, fanno entrare un po' di luce, facendo apparire un piccolo sprazzo di cielo livido. Questa luce fa intravedere le figure con una luce molto tagliente e fredda, rendendole quasi spettrali.

In primo piano ci sono due donne affiancate: al centro una più anziana, sulla sinistra una più giovane. Hanno con sé, simbolicamente, i loro unici averi. La donna anziana tiene sulle ginocchia un canestro. Dentro vi sono probabilmente degli ortaggi o delle uova che porta in città per venderle al mercato. La donna più giovane ha un neonato in braccio, che stringe al seno generoso ed ampio. Un ragazzino stanco e addormentato si appoggia su un lato della donna più anziana.

È la vecchia a costituire il centro visivo e compositivo del quadro. La sua posizione è molto composta e raccolta. Poggia entrambe le mani sul manico del canestro. Le mani fuoriescono da un mantello con cappuccio che l'avvolge quasi per intero. Da sotto il cappuccio si vede la sua faccia, dallo sguardo stanco e spento. È soprattutto lo sguardo della donna a dare la nota dominante all'immagine. Uno sguardo che esprime tutta la povertà interiore della donna, risultato di quella povertà materiale che è qualcosa che spegne le persone innanzitutto dal di dentro.

Il volto della vecchia è una maschera caricaturale e gli altri volti che si intravedono non sono molto diversi. In questo senso la deformazione caricaturale di Daumier precorre in maniera molto diretta la pittura espressionistica di Munch, Ensor, Kirchner o di Egon Schiele. E, come il successivo espressionismo, anche la pittura di Daumier è densa di una notevole carica drammatica. La drammaticità che deriva da una vita dura e disagiata, che è la conseguenza di una società in cui la giustizia sociale è un valore ancora sconosciuto.



Honoré Daumier, Il vagone di terza classe, 1862

## Giovanni Fattori

Considerato il maggior esponente dei Macchiaioli, Giovanni Fattori (1825-1908), livornese di nascita, iniziò la sua formazione a Firenze presso i pittori Bandini e Giuseppe Bezzuoli. I suoi primi quadri hanno soggetti storici nella più pura tradizione romantica. Entrato in contatto con il gruppo del Caffè Michelangelo, semplificò sempre più la sua pittura per giungere a quell'effetto di macchia che caratterizza il gruppo. Partecipò anch'egli alle battaglie unitarie e tra il 1859 e il 1862 realizzò il suo primo quadro di soggetto risorgimentale: «Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta». Il soggetto è trattato senza nessuna concessione eroica o aulica, presentando in maniera impietosa la cruda realtà di uno scontro militare: quello dei tanti uomini che restano feriti e che vengono raccolti da un carro guidato da monache.

Da questo momento in poi, Fattori realizzò numerosi quadri di soggetto militare. In essi sono raffigurate battaglie o, a volte, solo dei soldati che segnano con la loro presenza i paesaggi italiani. Oltre ai soggetti militari, tipica della produzione di Fattori sono anche i paesaggi. La maremma toscana, di cui lui era originario, divenne uno dei soggetti preferiti, raffigurata in quadri dal taglio orizzontale molto accentuato.

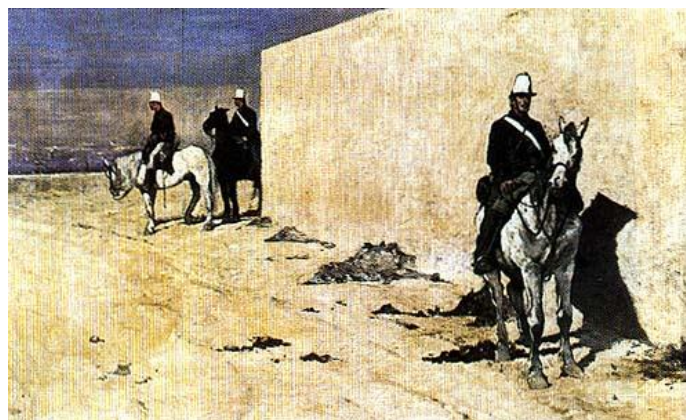
### In vedetta

Questo quadro di Fattori è di una semplicità unica. Tre soldati a cavallo, in uno spazio vuoto, riempito solo da un muro bianco visto in prospettiva trasversale. Il primo soldato, su un cavallo bianco, è in primo piano ma decentrato sulla destra. Si staglia contro il muro bianco e su di esso proietta un'ombra scura. Gli altri due soldati sono alla estremità più lontana del muro e cavalcano un cavallo bianco e uno nero. La pianura, anch'essa bianca perché assolata, si conclude in una linea di orizzonte basso che apre ad un cielo di un azzurro polarizzato: unica nota di colore in un quadro che sembra realizzato in bianco e nero.

La magia di questo quadro sta in una sensazione di tempo rallentato che sembra già preannunciare la dimensione onirica della pittura metafisica. I soldati sono fermi, in vedetta, in uno spazio talmente vuoto che non si riesce ad immaginarvi alcun nemico, né presente né futuro. Sono potenzialmente fermi in un'attesa eterna, come i soldati della fortezza sita nel «Deserto dei Tartari» di Dino Buzzati.

La sensazione dello spazio ampio ed illimitato si avverte in tutti i quadri di Fattori. È il ricordo della sua maremma toscana che egli trasferisce sempre nello spazio di rappresentazione. I soldati a cavallo, in questo spazio, sono una presenza quasi astratta, anch'essa ricordo di una vicenda, quella risorgimentale, che viene segnata dall'immagine dei soldati.

La tecnica è ovviamente tipica dei macchiaioli, qui portata alle estreme conseguenze in quanto le macchie sono alla estremità cromatica: il bianco ed il nero, con pochi e rarefatti toni intermedi. Questa semplificazione cromatica accentua la luminosità della scena dandole un carattere di verità molto netto ed evidente.



Giovanni Fattori, *In vedetta*, 1868-70

## Il campo italiano alla battaglia di Magenta

Nel 1859 Bettino Ricasoli, capo del governo italiano, indisse un concorso per rappresentare le battaglie fondamentali del Risorgimento: Curtatone, Palestro, San Martino e Magenta. Fattori decise di concorrere con un quadro sulla battaglia di Magenta e presentò alla Commissione giudicatrice due bozzetti. La commissione premiò Fattori con il primo premio e scelse il bozzetto dell'opera che poi Fattori realizzò. In questo quadro non è il momento della battaglia a fungere da protagonista, bensì il momento più umano quando i feriti vengono riportati nelle retrovie per essere assistiti dalle crocerossine. Per questo motivo il quadro ha una portata culturale notevole: non è l'idealistica esaltazione dei valori eroici ad essere rappresentati bensì la cruda realtà di una battaglia fatta soprattutto di morti e feriti. Da notare che il quadro non ha ancora lo stile della "macchia", ma si articola secondo un linguaggio ancora accademico fatto di disegno e chiaroscuro.



Giovanni Fattori, Il campo italiano alla battaglia di Magenta, 1862



## Silvestro Lega

Silvestro Lega (1826-1895), romagnolo di nascita, svolse la sua formazione giovanile presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze dove fu allievo di Giuseppe Bezzuoli. Dopo un esordio dai tratti fondamentalmente accademici, si accostò alla tecnica a macchia degli artisti che si riunivano al Caffè Michelangelo, compiendo una evoluzione in senso realista ma con caratteristiche personali. Pittore molto dotato tecnicamente, realizzò le sue opere migliori tra il 1867 e il 1868, quali «Il canto dello stornello», «Il pergolato», «La visita», che rimangono tra le opere più alte dell'Ottocento italiano. Il contenuto dei suoi quadri tende ad esaltare la semplicità delicata e gli affetti puri che caratterizzano la piccola borghesia italiana di quegli anni. Nei suoi quadri vi è sempre un po' di commozione nostalgica per questo piccolo mondo vissuto in piccoli centri urbani.

### La visita

«La visita» è un piccolo quadro che nella sua piccola dimensione riesce a sfruttare al meglio la sintetica stesura della "macchia". Immagine di semplice ed efficace comunicatività, rappresenta uno di quei momenti di socialità piccolo borghese comune a tanti piccoli centri dell'Italia post-unitaria. Anche qui Lega riesce a cogliere momenti di semplicità quotidiana che rimandano ad una dimensione malinconica della memoria.



Silvestro Lega, La visita, 1868

### Il pergolato

Piccolo capolavoro di poesia intimistica, questo quadro, tra i più famosi di Lega, sintetizza le diverse scelte stilistiche e poetiche dell'artista. Notiamo innanzitutto il soggetto: è una rappresentazione di un realismo quasi fotografico che coglie una realtà molto ordinaria e comune. Lo spazio prospettico presenta una metà più profonda, quella a sinistra, in cui si colloca un pergolato che crea un angolo fresco ed accogliente, ed una metà meno profonda nella parte anteriore, ma che si apre in lontananza verso una ariosa campagna. Dalla metà di destra proviene una donna con un vassoio in mano su cui porta un bricco di caffè. Nell'altra metà sono collocate tre giovani donne sedute ed una bambina. Sono protette dal fresco del pergolato e stanno conversando in maniera tranquilla e rilassata. Tutta la scena è pervasa da una calma e da un silenzio evidenti.

Il realismo di Lega è accentuato dalla sua virtuosistica capacità di riuscire a rappresentare con una fedeltà immediata anche i particolari più banali della scena. Ciò che però dà una nota stilistica del tutto originale è la sua tavolozza molto chiara e brillante, utilizzata sempre con la tecnica della macchia. I colori hanno una luminosità che ben rappresentano il piacere più evidente del momento rappresentato: il contrasto tra luce

ed ombra. La luce è la vera protagonista, l'ombra del pergolato serve proprio ad enfatizzare la luce che circonda la scena. Questa luce così forte costringe il pittore a scegliere una tecnica che accentua ulteriormente il realismo e, insieme, la liricità della scena: il controluce. Le figure, infatti, sono tutte viste nel loro lato in ombra. Questa tecnica, che rimanda inevitabilmente a Millet, serve qui ad enfatizzare il senso di piacere interiore che l'ombra crea nello spazio rappresentato.

La rappresentazione di un momento di vita quotidiana semplice ed ordinaria serve a Lega per cogliere quell'attimo fuggente di piaceri semplici della vita piccolo borghese, vissuta in città, piccole o grandi, che conservano ancora un rapporto felice con lo spazio della campagna. L'Ottocento italiano è tutto in questo quadro: la sua vita, i suoi tempi, le sue sensazioni, la sua luce.



Silvestro Lega, Il pergolato, 1868