CAPITOLO

15

Il Realismo

Un funerale di paese, tre donne chine su un campo, una fila di signore all'ombra: la storia del proprio tempo può stare in un quadro.

OBIETTIVI

1. Collegare la nascita del Realismo al 1848, alla «questione sociale», al Positivismo e al sistema del Salon e della gerarchia dei generi.
2. Spiegare il principio della camera oscura e le fasi del dagherrotipo, e discutere che cosa la fotografia toglie e offre alla pittura.
3. Riconoscere nella scuola di Barbizon e in Corot la pratica dello studio dal vero.
4. Leggere le opere di Courbet, Millet e Daumier come risposte diverse alla realtà contemporanea, e descrivere la tecnica della litografia.
5. Descrivere la macchia dei Macchiaioli e leggere le opere di Fattori, Lega e Signorini, collocandole nel tempo e nello spazio.

INDICE DEL CAPITOLO

15.1 Un'arte del proprio tempo 2
15.2 La fotografia e il paesaggio dal vero 5
15.3 Gustave Courbet 9
15.4 Millet e Daumier: il lavoro e la città 13
15.5 I Macchiaioli 15

Disegno e Storia dell'arte 4 · Parte VI · L'Ottocento: dalla Rivoluzione industriale all'Impressionismo · versione 1.0
Capitolo 15: Il Realismo · pagine 427–452 del volume completo · estratto per lo studio

Nell'inverno tra il 1850 e il 1851 i visitatori del Salon di Parigi si trovano davanti a una tela larga quasi sette metri. Per le sue dimensioni potrebbe rappresentare una battaglia di Napoleone o un episodio della storia romana; invece mostra un funerale in un piccolo paese di provincia, con il prete, il sindaco, i parenti in nero, un becchino inginocchiato davanti alla fossa e un cane. Nessun eroe, nessun gesto memorabile: soltanto decine di persone comuni, dipinte a grandezza naturale, ferme sotto un cielo grigio. Il pittore è **Gustave Courbet**, ha trentun anni e viene proprio da quel paese, Ornans. Molti critici sono indignati; qualcuno parla di un quadro «socialista».

Courbet e i pittori di questo capitolo vogliono dipingere **il proprio tempo**: il lavoro dei campi e quello delle cave, i vagoni di terza classe, le signore sotto la tenda di uno stabilimento balneare, i soldati in vedetta. Lo fanno negli stessi anni in cui la **fotografia** comincia a registrare il mondo con una precisione che nessuna mano può raggiungere, e in cui i paesaggisti escono dagli studi per dipingere davanti al motivo. In Italia, a Firenze, un gruppo di giovani pittori inventa un modo nuovo di rendere la luce con la **macchia**. Il capitolo segue questo percorso dal 1839, l'anno del dagherrotipo, fino alle soglie dell'Impressionismo (cap. 16); le opere sono quasi tutte nei musei di Parigi, di Firenze e di Milano, e la Tabella 15.1, alla fine del capitolo, dice dove si trova ciascuna.

15.1 Un'arte del proprio tempo

15.1.1 Il 1848 e la «questione sociale»

Nel febbraio del 1848 una rivoluzione rovescia a Parigi la monarchia di Luigi Filippo e proclama la **Seconda Repubblica**. Nei mesi seguenti moti e rivoluzioni scoppiano in tutta Europa: a Vienna, a Berlino, a Milano con le Cinque giornate, a Venezia, a Roma. In Francia, già a giugno, la rivolta degli operai parigini è repressa nel sangue; alla fine dell'anno è eletto presidente Luigi Napoleone Bonaparte, che con il colpo di Stato del dicembre 1851 prende tutti i poteri e l'anno seguente diventa imperatore con il nome di **Napoleone III**. È il Secondo Impero, durante il quale Haussmann trasforma Parigi (cap. 14).

Il 1848 lascia una domanda che non si potrà più ignorare: quella che i contemporanei chiamano la «questione sociale», cioè la condizione degli operai delle fabbriche e dei contadini poveri, che la Rivoluzione industriale (cap. 14) ha reso più visibile e più dura. Negli stessi anni la filosofia del **Positivismo**, a partire da Auguste Comte, propone di conoscere la società con il metodo delle scienze naturali, cioè partendo dai fatti osservabili. Anche la letteratura guarda ai fatti: in Francia Gustave Flaubert pubblica *Madame Bovary* (1857), la storia di una moglie di pro-

vincia raccontata con un'osservazione impassibile; in Italia, più tardi, Giovanni Verga darà voce ai pescatori e ai contadini siciliani.

In pittura, la parola che riassume questo clima è **Realismo**: la scelta di rappresentare la realtà contemporanea, anche umile, così come l'artista la vede, senza idealizzarla e senza ricorrere ai soggetti della storia, della mitologia o della religione. Non è una semplice questione di precisione: si può dipingere in modo minuzioso un dio dell'Olimpo e restare lontanissimi dal Realismo. Il Realismo riguarda prima di tutto **che cosa** si dipinge, **con quale serietà** e **per chi**.

15.1.2 Il Salon e la gerarchia dei generi

Per capire perché un funerale di paese potesse fare scandalo bisogna conoscere il sistema in cui lavoravano i pittori francesi. La formazione avveniva all'**École des Beaux-Arts** di Parigi e negli studi dei maestri; il traguardo più ambito era il Prix de Rome, che dava diritto a un soggiorno di studio all'Accademia di Francia a Roma, a Villa Medici. Ma il luogo decisivo era il **Salon**: la grande esposizione ufficiale di pittura e scultura, che prende il nome dal Salon Carré del Louvre, dove si teneva nel Settecento, e che nell'Ottocento si svolge ogni anno o ogni due anni. Una giuria, formata in gran parte da membri dell'Accademia di Belle Arti, sceglie le opere da esporre, assegna medaglie e consiglia allo Stato quali acquistare. Per un pittore essere accettato significa farsi conoscere dal pubblico, dai critici e dai collezionisti; essere rifiutato può voler dire restare senza committenti. Dal 1857 il Salon si tiene nel Palais de l'Industrie, il grande edificio costruito sugli Champs-Élysées per l'Esposizione universale del 1855.

Le scelte della giuria seguono la **gerarchia dei generi**, cioè una classifica dei soggetti pittorici formulata nel Seicento dall'Accademia reale di pittura e scultura di Luigi XIV (Figura 15.1). In cima c'è la **pittura di storia**: soggetti sacri, mitologici, storici e allegorici, che richiedono la conoscenza dei testi, dell'anatomia e della composizione, e che si dipingono su grandi tele, con figure a grandezza naturale. Seguono il ritratto, la pittura di genere (le scene di vita quotidiana, cap. 7), il paesaggio e, all'ultimo gradino, la natura morta. La classifica non riguarda solo il prestigio: anche il **formato** le corrisponde. Un quadro di genere è di solito piccolo, adatto alla casa di un collezionista; una tela di sette metri è riservata alle storie degli dei e degli eroi.

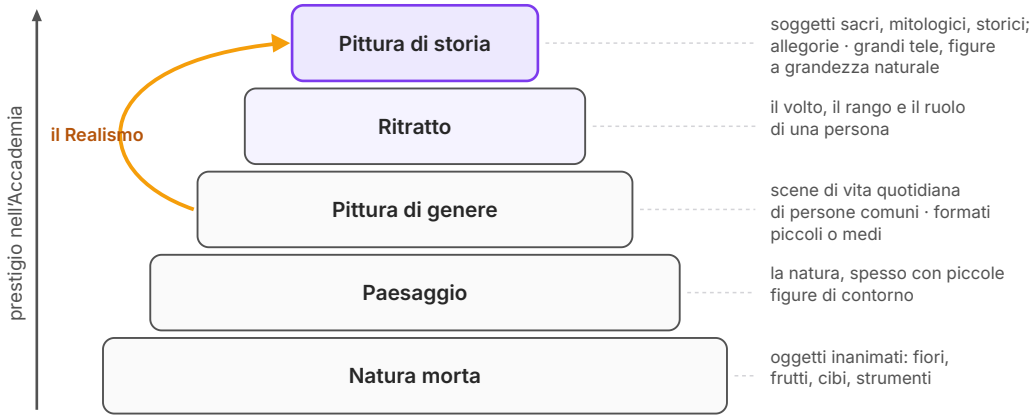


Figura 15.1 La gerarchia dei generi nel sistema accademico (schema). A ogni gradino corrispondono soggetti e formati diversi; la freccia indica lo «spostamento» operato dal Realismo, che dà ai soggetti della vita quotidiana la scala e la serietà della pittura di storia.

L'arte che rispetta queste regole, con soggetti nobili, disegno accurato, superfici levigate e colori armoniosi, è detta dagli storici **arte accademica**. Al Salon dell'Ottocento vince spesso, ed è apprezzata dal pubblico borghese; i suoi pittori, oggi meno noti, erano allora i più celebri e i meglio pagati. Il Realismo e poi l'Impressionismo nascono **contro** questo sistema, ma anche **dentro** di esso: Courbet, Millet e Manet mandano le loro tele al Salon, cercano le medaglie e soffrono per i rifiuti.

IN SINTESI

Il Realismo rispetto al sistema accademico.

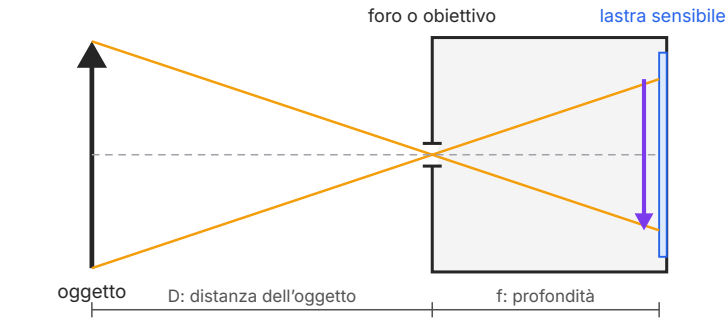
- **Soggetto:** non la storia, il mito o la religione, ma la vita contemporanea, anche umile: il lavoro, la provincia, la città.
- **Formato:** i soggetti «di genere» possono ricevere la grande tela della pittura di storia (Courbet).
- **Modo di vedere:** nessuna idealizzazione delle figure; la verità del luogo, dei volti, degli abiti.
- **Pubblico:** il Salon resta il luogo decisivo, ma l'artista cerca anche strade proprie: la mostra personale (Courbet, 1855), la stampa illustrata (Daumier), il gruppo di amici e di critici (i Macchiaioli).

15.2 La fotografia e il paesaggio dal vero

15.2.1 Dalla camera oscura al dagherrotipo

Il principio della fotografia era noto da secoli. Una **camera oscura** è una stanza o una scatola buia con un piccolo foro, o una lente, su una parete: la luce che entra dal foro forma sulla parete opposta un'immagine capovolta e rimpicciolita della scena esterna (Figura 15.2). I pittori la usavano da tempo come aiuto per il disegno, nelle forme portatili che hai incontrato a proposito di Vermeer e dei vedutisti, che la chiamavano «camera ottica» (capp. 7 e 11). Il problema era un altro: **fissare** quell'immagine, cioè farla imprimere da sola su un supporto e renderla stabile. La soluzione arriva dalla chimica: alcuni composti dell'argento si anneriscono alla luce.

Il francese Nicéphore Niépce ottiene, intorno al 1826–1827, la più antica immagine dal vero che si sia conservata, una veduta dalla finestra della sua casa in Borgogna, con un'esposizione di molte ore. Dopo la sua morte il suo socio **Louis Daguerre**, un pittore di scenografie, mette a punto un procedimento molto più rapido. Nel 1839 il governo francese acquista il procedimento, assegna una pensione a Daguerre e al figlio di Niépce e lo rende pubblico in una seduta dell'Accademia delle scienze: è la nascita ufficiale della fotografia. L'immagine si chiama **dagherrotipo**: un'immagine unica su una lastra di rame argentata, resa sensibile con vapori di iodio, esposta nella camera, sviluppata con vapori di mercurio e fissata con una soluzione che scioglie lo ioduro d'argento non colpito dalla luce. Le fasi sono nella parte bassa della Figura 15.2.



L'immagine è reale, capovolta e rimpicciolita. Triangoli simili: altezza immagine : altezza oggetto = **f : D**

I raggi che passano per il centro del foro (o dell'obiettivo) non sono deviati.

Il dagherrotipo (reso pubblico nel 1839): le fasi

1. **Lucidatura** — lastra di rame argentata, lucidata a specchio
2. **Sensibilizzazione** — vapori di iodio: si forma ioduro d'argento, sensibile alla luce
3. **Esposizione** — nella camera, per diversi minuti: immagine latente, ancora invisibile
4. **Sviluppo** — vapori di mercurio riscaldato: l'immagine compare
5. **Fissaggio** — iposolfito di sodio: scioglie lo ioduro d'argento non colpito dalla luce
6. **Montaggio** — sotto vetro, in un astuccio: esemplare unico, immagine speculare

Figura 15.2 In alto: la camera oscura, schema ottico (rapporti esatti: oggetto alto 120 unità a 180 unità dal foro, camera profonda 120 unità, immagine alta 80 unità). L'immagine è reale e capovolta; le sue dimensioni si ricavano con i triangoli simili. In basso: le sei fasi del dagherrotipo.

Il dagherrotipo è nitidissimo, ma ha tre limiti. È un **esemplare unico**, che non si può riprodurre; è **speculare**, cioè rovesciato da destra a sinistra come in uno specchio, perché la lastra esposta è la stessa che si guarda; e all'inizio richiede **pose di diversi minuti**, ridotte a meno di un minuto pochi anni dopo grazie a obiettivi più luminosi e a lastre più sensibili. In una veduta del boulevard du Temple a Parigi, ripresa da Daguerre nel 1838, la strada sembra deserta: le carrozze e i passanti si muovevano troppo per lasciare traccia, e resta visibile soltanto un uomo fermo a farsi lucidare le scarpe, considerato spesso la prima persona mai fotografata.

In Inghilterra, negli stessi anni, William Henry Fox Talbot sviluppa un procedimento diverso, il **calotipo**, brevettato nel 1841: la camera produce su carta un **negativo**, cioè un'immagine con i chiari e gli scuri invertiti, dal quale si possono stampare per contatto quante copie positive si vuole. Il calotipo è meno nitido del dagherrotipo, ma introduce il principio negativo-positivo su cui si baserà la fotografia fino all'età digitale. Dal 1851 il negativo su lastra di vetro al collodio unisce i due vantaggi: nitidezza e copie multiple, con pose di pochi secondi.

ESEMPIO SVOLTO

Quanto è grande l'immagine nella camera oscura? Un uomo alto 1,80 m sta a 6,00 m dal foro di una camera profonda 24 cm. Quanto è alta la sua immagine sulla parete di fondo? E se l'uomo si avvicina fino a 3,00 m?

Ragionamento. I raggi che partono dalla testa e dai piedi passano per il foro senza deviare (Figura 15.2). Si formano due triangoli simili, opposti al vertice nel foro: uno ha per base l'uomo e per altezza la distanza dal foro, l'altro ha per base l'immagine e per altezza la profondità della camera. Quindi

$$\text{altezza immagine} : 1{,}80\ \text{m} = 0{,}24\ \text{m} : 6{,}00\ \text{m}$$

da cui altezza immagine = $1{,}80 \times 0{,}24 / 6{,}00 = 0{,}072$ m = **7,2 cm**. Se l'uomo si avvicina a 3,00 m, la distanza si dimezza e l'immagine raddoppia: **14,4 cm**. È la stessa proporzionalità inversa che hai usato in prospettiva: la grandezza apparente di un oggetto è inversamente proporzionale alla sua distanza dal punto di vista (vol. 3, cap. 3). La camera oscura, infatti, fa una prospettiva centrale: il foro è il punto di vista e la parete di fondo è il quadro, posto dietro anziché davanti.

15.2.2 Che cosa cambia per la pittura

La fotografia si diffonde con rapidità impressionante. Il primo grande mercato è il **ritratto**: un dagherrotipo costa molto meno di un ritratto dipinto, e la borghesia vuole conservare il volto dei suoi membri. A Parigi il più famoso fotografo ritrattista è **Nadar** (Gaspard-Félix Tournachon), giornalista e caricaturista, che dal 1860 ha il suo studio in boulevard des Capucines: fotografa scrittori, artisti, attori e politici, con uno sfondo neutro e una luce studiata che fa risaltare il carattere del volto. Nadar è anche il primo a fotografare Parigi dall'alto, da un pallone aerostatico, e il suo vecchio studio ospiterà nel 1874 la prima mostra degli impressionisti (cap. 16).

Per la pittura le conseguenze sono due, e vanno in direzioni opposte. Da una parte la fotografia **toglie** ai pittori alcuni compiti: il ritratto di piccolo formato, la documentazione di luoghi e di fatti, l'illustrazione. Dall'altra **offre** qualcosa: molti pittori usano fotografie come modelli, e soprattutto la fotografia insegna un nuovo modo di vedere. Un'inquadratura fotografica taglia le figure ai margini, coglie un istante, mostra le cose da punti di vista insoliti, non sceglie e non ordina come farebbe un pittore accademico. Queste novità entreranno nella pittura nel giro di pochi decenni, soprattutto in Degas (cap. 16).

Il dibattito fu vivace. Nel 1859 il poeta Charles Baudelaire, recensendo il Salon, sostenne che la fotografia doveva restare l'umile servitrice delle scienze e delle arti, come la stampa lo era della letteratura, e non pretendere di sostituire l'immaginazione dell'artista. Altri vi videro invece il segno che la pittura doveva cambiare strada: se la macchina sa riprodurre le apparenze, al pittore resta il compito di interpretarle.

ERRORE FREQUENTE

«La fotografia ha ucciso la pittura»: no. Si cita spesso una frase, attribuita al pittore Paul Delaroche, secondo cui dal giorno del dagherrotipo la pittura sarebbe morta; l'attribuzione è incerta, e comunque i fatti la smentiscono. Nell'Ottocento i pittori aumentano di numero, il Salon espone migliaia di opere e molti artisti usano la fotografia come strumento. La fotografia cambia i **compiti** della pittura e il suo **modo di vedere**, non la sostituisce: è una storia di concorrenza e di scambio, non di fine.

15.2.3 Barbizon e Corot: il paesaggio dal vero

Mentre la fotografia muove i primi passi, un gruppo di pittori francesi cambia il modo di dipingere il paesaggio. Il villaggio di **Barbizon**, ai margini della foresta di Fontainebleau, a sud-est di Parigi, diventa dagli anni Trenta e Quaranta il luogo di soggiorno di paesaggisti come Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña e Charles-François Daubigny; nel 1849 vi si stabilisce Jean-François Millet. Gli storici li chiamano **scuola di Barbizon**, anche se non fu mai una scuola organizzata: era piuttosto una comunità di artisti che volevano conoscere la natura dal vero, fuori dallo studio.

Il loro metodo è lo **studio dal vero**: un dipinto rapido, spesso a olio su carta o su piccole tele, eseguito all'aperto davanti al motivo per fissare la luce, l'aria, il colore di un momento. La pratica non era nuova: già all'inizio del secolo il pittore e teorico Pierre-Henri de Valenciennes, nel suo trattato del 1800 sulla prospettiva pratica, consigliava ai paesaggisti di dipingere studi all'aperto, in poco tempo, prima che la luce cambiasse. Ma per Valenciennes gli studi erano materiale di lavoro, da usare in studio per comporre il quadro finito; i pittori di Barbizon tendono invece a considerare la verità dello studio come il valore stesso del paesaggio. Si parla di pittura **en plein air** («all'aria aperta») per indicare la pittura eseguita fuori, davanti al soggetto; vedrai nel cap. 16 come gli impressionisti la porteranno alle estreme conseguenze. Daubigny, dal 1857, dipinge anche da una barca trasformata in studio, lungo i fiumi a nord di Parigi.

Il pittore che meglio mostra il passaggio dallo studio al quadro è **Camille Corot** (1796–1875). Tra il 1825 e il 1828 è in Italia e dipinge decine di studi all'aperto a Roma e nella campagna intorno. Un confronto è particolarmente istruttivo. Il *Ponte di Narni* (1826, olio su carta riportata su tela; Parigi, Musée du Louvre) è uno studio rapido: il ponte romano in rovina, il fiume, le colline, resi con poche pennellate e una luce chiara e tagliente. La *Veduta di Narni* (1827, olio su tela; Ottawa, National Gallery of Canada), dipinta per il Salon dallo stesso motivo, è invece un paesaggio composto secondo le regole: alberi in primo piano che fanno da quinta, pastori e capre, una luce dorata e uniforme. Lo studio ci sembra oggi più moderno del quadro; per Corot e per il suo pubblico era solo un passaggio. Nella maturità Corot dipinge paesaggi velati e argentei, i cosiddetti *souvenirs* («ricordi»), come il *Ricordo di Mortefontaine* (1864, olio su tela; Parigi, Musée du Louvre): non più la verità di un istante, ma la memoria di un luogo.

COLLEGAMENTI

Fisica e chimica della fotografia. In **fisica** studi che una lente convergente forma di un oggetto lontano un'immagine reale e capovolta, vicino al suo fuoco; il foro della camera oscura fa lo stesso con un fascio sottilissimo di raggi, e per questo l'immagine è nitida ma molto debole. Più il foro è piccolo, più l'immagine è definita e più lunga deve essere l'esposizione: è il compromesso che i primi fotografi risolsero con gli obiettivi. In **chimica** i sali d'argento come lo ioduro d'argento sono sensibili alla luce: dove la luce li colpisce, l'argento si separa in particelle minutissime che formano l'immagine. Il fissaggio con il tiosolfato di sodio (l'«iposolfito» dei fotografi dell'Ottocento) scioglie i sali rimasti, che altrimenti continuerebbero ad annerirsi.

15.3 Gustave Courbet

15.3.1 Da Ornans a Parigi

Gustave Courbet (1819–1877) nasce a Ornans, una piccola città della Franca Contea, nella valle della Loue, in una famiglia di proprietari terrieri benestanti. Nel 1839 si trasferisce a Parigi: ufficialmente per studiare legge, in realtà per diventare pittore. Non segue un percorso accademico regolare; si forma copiando al Louvre i grandi maestri, soprattutto i veneziani, gli spagnoli e gli olandesi del Seicento, Velázquez e Rembrandt in particolare (cap. 7). Nei primi anni dipinge soprattutto autoritratti, nei quali si presenta di volta in volta come innamorato, disperato, ferito, violoncellista: un giovane che costruisce la propria immagine.

La svolta arriva tra il 1848 e il 1849. Al Salon del 1849 Courbet espone un grande interno di Ornans, *Dopo cena a Ornans* (1849, olio su tela; Lille, Palais des Beaux-Arts): il padre dell'artista e alcuni amici, dopo il pasto, ascoltano uno di loro che suona il violino. È una scena di genere su una tela di grandi dimensioni; ottiene una medaglia e viene acquistata dallo Stato. La medaglia ha una conseguenza pratica importante: d'ora in poi Courbet può esporre al Salon senza passare dal giudizio della giuria. Ne approfitta subito.

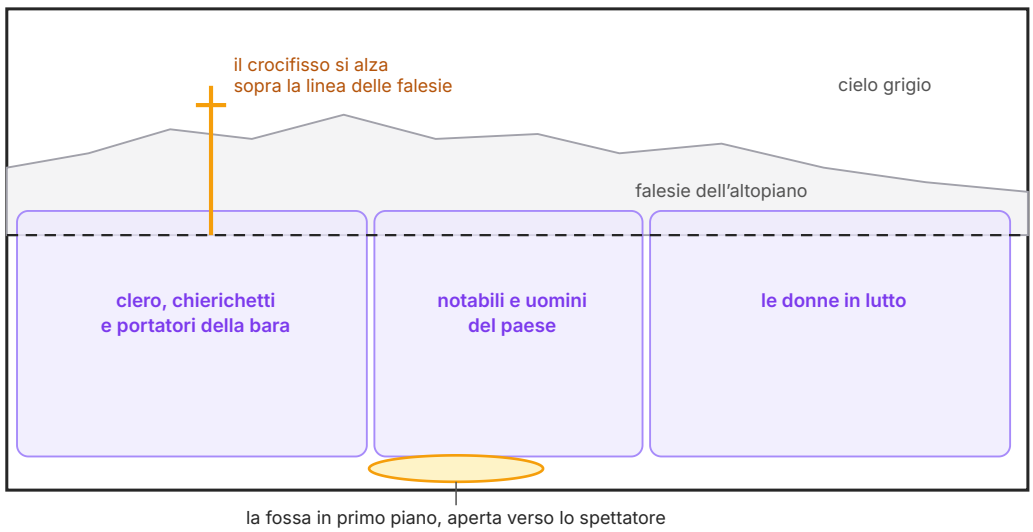
15.3.2 Gli spaccapietre e Un funerale a Ornans

Nel 1849 Courbet dipinge *Gli spaccapietre* (1849, olio su tela; già Dresda, Gemäldegalerie, distrutto nel 1945, alla fine della Seconda guerra mondiale). Raccontò di aver incontrato i due uomini sulla strada e di averli fatti posare nel suo studio: un vecchio inginocchiato che alza il martello e un ragazzo che porta una cesta di pietre, entrambi con gli abiti strappati, a grandezza quasi naturale, con il volto nascosto o girato. Non sono personaggi di un racconto, ma due figure del lavoro più umile e più faticoso, quello di chi frantuma le pietre per la massicciata delle strade: il vecchio che non può più fare altro e il giovane che comincia la stessa vita. Il filosofo Pierre-Joseph Proudhon, amico di Courbet, vi lesse una denuncia della condizione dei poveri; Courbet

stesso parlò della miseria che quei due uomini rappresentavano. Oggi lo conosciamo solo dalle fotografie, come il primo *San Matteo* di Caravaggio (cap. 7).

Nello stesso anno inizia *Un funerale a Ornans* (1849–1850, olio su tela, 315 × 668 cm; Parigi, Musée d'Orsay), esposto al Salon del 1850–1851 (Figura 15.3). Per dipingerlo Courbet fa posare, uno alla volta, nel solaio della casa di famiglia, gli abitanti del paese: il sindaco, il prete, i chierichetti, i notabili, i suoi parenti, le sue sorelle. Non sappiamo con certezza chi sia il morto, e la cosa non è importante: il soggetto è la comunità di Ornans riunita davanti alla morte.

La composizione è un lungo **fregio** orizzontale. Le figure, quasi tutte in piedi, formano una fila continua, con le teste più o meno alla stessa altezza; a sinistra il clero e i portatori della bara, al centro gli uomini del paese, a destra le donne in nero con i fazzoletti. Dietro di loro le falesie dell'altopiano chiudono la scena come un muro; sopra, un cielo grigio. Davanti, al centro, la fossa aperta, dalla parte dello spettatore, che si trova così ad assistere alla sepoltura come uno dei presenti. Non c'è un centro drammatico, non c'è un gesto che riassuma la scena, non c'è nemmeno la consolazione di una visione celeste: solo il crocifisso, portato in alto, si staglia sopra la linea delle falesie.



Tratteggio: la linea delle teste, quasi costante. Le figure formano un fregio orizzontale, senza un centro dominante. Formato reale 315 × 668 cm (rapporto 1 : 2,12); posizioni dei gruppi approssimative.

Figura 15.3 Un funerale a Ornans di Courbet (1849–1850; Parigi, Musée d'Orsay): schema della composizione, nel formato reale della tela (315 × 668 cm). Le figure formano un fregio orizzontale davanti alle falesie; la fossa è in primo piano. Posizioni dei gruppi e linea delle falesie approssimative.

Lo scandalo nacque da questa combinazione. I critici conservatori trovarono le figure volgari e brutte e accusarono Courbet di glorificare la bruttezza; altri vi videro un manifesto politico, nel clima teso del dopo 1848. Ma la vera provocazione era nel **formato**: un funerale di provincia,

cioè un soggetto di genere, dipinto con le dimensioni, la serietà e il numero di figure della pittura di storia. È come se Courbet dicesse che la storia del suo tempo è fatta di persone come quelle, e che meritano la stessa grande tela degli eroi antichi. In questo senso il *Funerale* rovescia la gerarchia dei generi della Figura 15.1.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere un quadro realista: *Un funerale a Ornans*. Applica lo schema di lettura del vol. 1.

- **Dati.** Gustave Courbet, 1849–1850, olio su tela, 315 × 668 cm; Parigi, Musée d'Orsay; esposto al Salon del 1850–1851.
- **Soggetto.** La sepoltura di un abitante di Ornans, alla presenza del clero, dei notabili, dei parenti e del paese.
- **Composizione.** Fregio orizzontale di figure in piedi, senza un centro dominante; la fossa in primo piano coinvolge lo spettatore (Figura 15.3).
- **Spazio.** Poco profondo: le falesie chiudono lo sfondo come un fondale; le figure stanno quasi tutte su un unico piano.
- **Luce e colore.** Una luce grigia e uniforme di giornata nuvolosa; dominano il nero degli abiti e il bianco delle cotte e del sudario, con poche note di rosso (le vesti di due addetti della chiesa).
- **Stile.** Nessuna idealizzazione dei volti; pennellata densa, materia pittorica pesante.
- **Funzione e contesto.** Un quadro per il Salon, dipinto senza committente, che porta un soggetto di genere nel formato della pittura di storia, negli anni della Seconda Repubblica.

15.3.3 Il Pavillon du Réalisme e L'atelier del pittore

Nel 1855 Parigi ospita la sua prima **Esposizione universale**, con una grande mostra di belle arti. La giuria accetta alcune opere di Courbet, ma rifiuta le due tele più grandi e più importanti, il *Funerale* e un nuovo dipinto appena finito. Courbet reagisce con un gesto senza precedenti: costruisce a sue spese, a pochi passi dall'Esposizione, un padiglione di legno dove espone decine di sue opere e lo intitola **Pavillon du Réalisme**. È una delle prime **mostre personali** della storia dell'arte moderna: l'artista non aspetta più il giudizio di una giuria, ma si rivolge direttamente al pubblico, facendo pagare un biglietto d'ingresso.

Nella prefazione al catalogo Courbet spiega, in poche righe, che il nome di «realista» gli era stato imposto dai critici, come quello di «romantico» agli artisti della generazione precedente. Aggiunge di aver studiato l'arte degli antichi e dei moderni senza volerne imitare né copiare nessuno, per ricavarne la coscienza della propria individualità; e che il suo scopo è rappresentare i costumi, le idee e l'aspetto della sua epoca secondo il proprio giudizio, essere non solo un pittore ma anche un uomo, e fare un'**arte viva**. Il testo è considerato il manifesto del Realismo.

Il nuovo dipinto rifiutato era *L'atelier del pittore* (1855, olio su tela, 361 × 598 cm; Parigi, Musée d'Orsay), che Courbet sottotitolò «allegoria reale» di sette anni della sua vita artistica. Al

centro il pittore, seduto, dipinge un paesaggio della Franca Contea, guardato da una modella nuda e da un bambino. A destra stanno i suoi amici e sostenitori: tra loro si riconoscono il poeta Baudelaire, che legge, il critico Champfleury, Proudhon, il collezionista Alfred Bruyas. A sinistra c'è il resto della società: poveri, lavoratori, un cacciatore, un prete, un mercante. L'espressione «allegoria reale» è voluta e paradossale: il quadro è costruito come le grandi allegorie accademiche, ma i personaggi sono persone vere del suo tempo, e al centro c'è il pittore, con il suo lavoro di paesaggista. Il significato preciso di molte figure è ancora discusso.

Bruyas, ricco collezionista di Montpellier, è anche il protagonista di *L'incontro*, noto come *Bonjour Monsieur Courbet* (1854, olio su tela; Montpellier, Musée Fabre): sulla strada di campagna il collezionista e il suo servitore salutano il pittore che arriva a piedi, con lo zaino in spalla e il bastone, la testa alta e la barba al vento. Courbet si raffigura come un viandante libero, che incontra alla pari il suo mecenate.

DA RICORDARE

Il Realismo di Courbet, in cinque punti.

1. Dipingere solo ciò che si vede: la realtà del proprio tempo e del proprio luogo.
2. Dare ai soggetti comuni la scala e la serietà della pittura di storia.
3. Rifiutare l'idealizzazione: volti, corpi e abiti come sono.
4. Una pittura materica, costruita con colori densi, spesso stesi anche con la spatola.
5. L'indipendenza dell'artista: la mostra personale, il rapporto diretto con il pubblico.

ERRORE FREQUENTE

Realismo non vuol dire «copia fotografica». I quadri di Courbet non sono più precisi nei dettagli di quelli accademici, anzi spesso lo sono meno: la pennellata è larga, la materia pesante, gli sfondi sommari. Il Realismo è una scelta di **soggetti**, di **scala** e di **atteggiamento**, non una gara di esattezza con la macchina fotografica. Anche la composizione è pensata: il fregio del *Funerale* è una scelta, non il risultato di un'inquadratura casuale.

APPROFONDIMENTO

Courbet, la Comune e la colonna Vendôme. Nella primavera del 1871, dopo la sconfitta della Francia nella guerra contro la Prussia, Parigi insorge e si governa da sola per circa due mesi: è la Comune. Courbet vi partecipa e presiede la federazione degli artisti, che si occupa anche della protezione dei musei. Il 16 maggio la Comune abbatte la colonna della place Vendôme, monumento alle vittorie di Napoleone I. Courbet aveva proposto in precedenza di smontarla; il suo ruolo diretto nell'abbattimento è discusso. Dopo la fine della Comune viene arrestato e condannato; più tardi è ritenuto responsabile del monumento e condannato a pagarne la ricostruzione, una somma enorme. Nel 1873 si rifugia in Svizzera, dove muore alla fine del 1877. La vicenda pone una domanda che ritroverai a proposito della tutela: un monumento appartiene al potere che lo ha eretto o alla città e alla sua storia?

15.4 Millet e Daumier: il lavoro e la città

15.4.1 Jean-François Millet, il pittore dei contadini

Jean-François Millet (1814–1875) è figlio di contadini della Normandia e conosce per esperienza il lavoro dei campi. Dopo una formazione a Cherbourg e a Parigi, nel 1849, l'anno di un'epidemia di colera nella capitale, si trasferisce con la famiglia a Barbizon, dove resta fino alla morte. Lì dipinge quasi soltanto contadini al lavoro: seminatori, mietitori, pastori, donne che filano o che accudiscono i bambini. Al Salon del 1850–1851, lo stesso del *Funerale*, espone *Il seminatore* (1850, olio su tela; Boston, Museum of Fine Arts; una seconda versione dello stesso anno è a Kōfu, in Giappone, e non è certo quale delle due sia stata esposta): un giovane contadino scende a grandi passi lungo un campo in pendio, gettando il seme con un gesto ampio, la figura scura contro il cielo del tramonto. Alcuni critici vi lessero un'immagine minacciosa del popolo in marcia.

Le spigolatrici (1857, olio su tela, 83,5 × 110 cm; Parigi, Musée d'Orsay) mostra tre donne povere chine sul terreno di un campo appena mietuto. La **spigolatura** era il diritto, riconosciuto dalla consuetudine, di raccogliere le spighe rimaste a terra dopo la mietitura: il gradino più basso del lavoro dei campi, riservato ai più poveri. Le tre figure occupano il primo piano, grandi e pesanti, con i gesti lenti e ripetuti di chi lavora da ore; i loro volti sono in ombra. Sullo sfondo, nella luce dorata del pomeriggio, si vedono invece i grandi covoni del raccolto, i carri, i mietitori e un uomo a cavallo che sorveglia il lavoro. L'abbondanza è lontana, la fatica è vicina: non serve un commento, basta la composizione.

L'Angelus (1857–1859, olio su tela; Parigi, Musée d'Orsay) mostra un uomo e una donna che, al suono della campana della sera, interrompono il lavoro per pregare; ai loro piedi un cesto di patate, sull'orizzonte il campanile lontano. È il quadro più popolare di Millet, riprodotto in innumerevoli stampe. Millet non dipinge contadini idealizzati come nei quadri di genere del Set-

tecento, né contadini in rivolta: li rappresenta con una **dignità monumentale**, simile a quella delle figure sacre, e con una semplificazione delle forme che piacerà molto, una generazione dopo, a van Gogh. Per questo il suo Realismo è stato letto, di volta in volta, come una denuncia sociale o come un'immagine religiosa e senza tempo della vita dei campi: le due letture non si escludono.

15.4.2 Honoré Daumier e la litografia

Honoré Daumier (1808–1879), nato a Marsiglia e cresciuto a Parigi in una famiglia modesta, è il grande cronista della città. Il suo mezzo principale non è la pittura, ma la **litografia**, un procedimento di stampa inventato alla fine del Settecento dal tedesco Alois Senefelder e diffusosi nel primo Ottocento. Si disegna con una matita o un inchiostro grasso su una pietra calcarea levigata; la pietra viene trattata con gomma arabica e un acido debole, che fissano il disegno; poi la si bagna con l'acqua, che si ferma solo sulle parti non disegnate, e la si inchiostra con un rullo: l'inchiostro, anch'esso grasso, aderisce al disegno ed è respinto dalle parti bagnate. Un foglio premuto sulla pietra con il torchio riceve l'immagine (Figura 15.4).

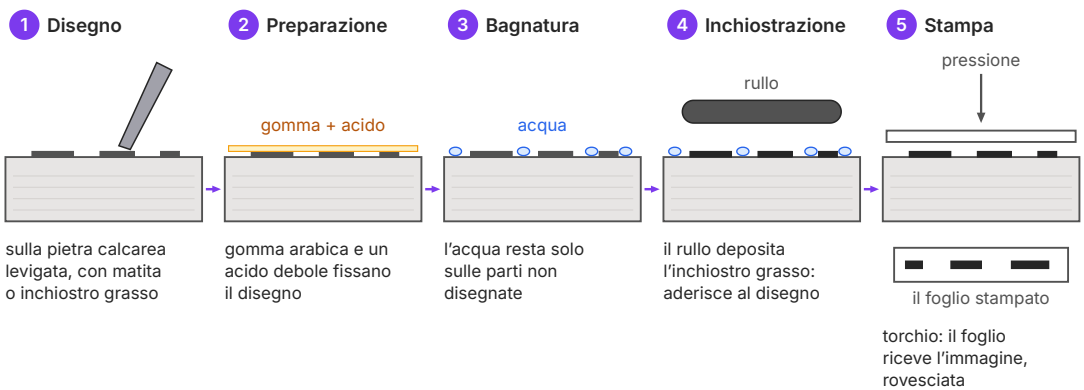


Figura 15.4 Le fasi della litografia (schema in sezione, spessori ingranditi). È una stampa «in piano»: a differenza della xilografia (in rilievo) e dell'acquaforte (in incavo, cap. 11), il disegno non sporge né è scavato, ma si stampa per la repulsione tra grasso e acqua. Il foglio riceve l'immagine rovesciata.

I vantaggi sono grandi. L'artista disegna direttamente sulla pietra, con la libertà di un disegno a matita, senza bisogno di un incisore; da una pietra si stampano centinaia di copie a basso costo; il procedimento è veloce, e permette di commentare un fatto nel giro di pochi giorni. Per questo la litografia diventa lo strumento della **stampa illustrata**, dei giornali satirici e della **caricatura**, cioè del ritratto che esagera i tratti di una persona per renderla ridicola o per criticarla.

Daumier lavora per i giornali satirici dell'editore Charles Philipon, *La Caricature* e poi *Le Charivari*, un quotidiano illustrato fondato nel 1832, per il quale disegnerà per quarant'anni: in tutto, alcune migliaia di litografie. Nei primi anni la satira è politica e colpisce il re Luigi Filippo e i suoi ministri. Una delle sue tavole più forti non fa ridere: *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* (1834, litografia) mostra una stanza in disordine, dopo che i soldati, durante una sommossa, hanno ucciso gli abitanti di una casa; in primo piano un uomo in camicia da notte giace morto sopra il corpo di un bambino. È una cronaca, non una caricatura: un documento che la fotografia, allora, non poteva ancora produrre.

APPROFONDIMENTO

La satira e la libertà di stampa. Nel 1831 Daumier disegna il re Luigi Filippo come Gargantua, il gigante del romanzo di Rabelais, seduto su un trono-latrina mentre inghiotte le tasse portategli dal popolo affamato. Per questa tavola viene condannato e passa sei mesi in prigione, tra il 1832 e il 1833. Nel 1835 nuove leggi sulla stampa vietano la caricatura politica: Daumier e il *Charivari* passano allora alla satira dei costumi, degli avvocati, dei borghesi, dei pittori e dei loro clienti. La storia della caricatura è anche una storia della libertà di espressione, che oggi la Costituzione italiana garantisce all'art. 21.

Daumier dipinge anche, quasi in privato, e molti suoi quadri saranno conosciuti solo dopo la sua morte. Il più noto è *Il vagone di terza classe* (c. 1862–1864, olio su tela), di cui esistono più versioni (una a New York, The Metropolitan Museum of Art, un'altra a Ottawa, National Gallery of Canada). In un vagone ferroviario affollato, su panche di legno, siedono in primo piano una vecchia con un cesto, una giovane madre che allatta e un bambino addormentato; dietro di loro, in penombra, file di passeggeri. Nessuno parla. La ferrovia, simbolo del progresso (cap. 14), è qui il luogo in cui si vede la solitudine dei poveri della città moderna. Il colore è scuro, le figure sono costruite con un contorno largo e semplificato, la luce entra dai finestrini: la stessa capacità di sintesi delle litografie.

15.5 I Macchiaioli

15.5.1 Il Caffè Michelangiolo e la macchia

Negli stessi anni in cui Courbet espone il *Funerale*, a Firenze un gruppo di giovani pittori comincia a ritrovarsi al **Caffè Michelangiolo**, in via Larga (oggi via Cavour). Dalla metà degli anni Cinquanta il caffè diventa il luogo in cui si discute di pittura e di politica: molti di loro combattono come volontari nelle guerre del Risorgimento, nel 1848 e nel 1859. Sono, tra gli altri, Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca, Odoardo Borrani, Giuseppe Abbati, Raffaello Sernesi, Cristiano Banti, e più tardi Silvestro Lega e Giovanni Fattori. Li accomuna il rifiuto della pittura insegnata

all'Accademia di Belle Arti di Firenze: le grandi composizioni storiche, il disegno levigato, il chiaroscuro sfumato.

Al loro posto propongono la **macchia**: il quadro si costruisce per zone di colore e di tono, accostate senza passaggi sfumati, come appaiono all'occhio in piena luce, quando i contrasti tra le parti illuminate e quelle in ombra cancellano i dettagli e i contorni. Una figura al sole davanti a un muro bianco diventa una macchia scura su una macchia chiara; il suo volto, in ombra sotto un cappello, una piccola zona più calda. Non è una tecnica di abbozzo, ma un modo di vedere: per i Macchiaioli la realtà si presenta come un insieme di macchie di luce e di ombra, e il pittore deve rendere prima di tutto questi rapporti. Per farlo dipingono spesso **dal vero**, all'aperto, su tavolette di piccolo formato, e prediligono soggetti quotidiani: la campagna toscana, i soldati, le donne di casa, la costa.

Il nome nasce per scherno: nel 1862, recensendo una mostra fiorentina, un giornalista li chiamò ironicamente «macchiaioli», e i pittori adottarono il soprannome, come accadrà agli «impressionisti» dodici anni dopo (cap. 16). Il gruppo ha anche un critico e un sostenitore, **Diego Martelli**, che li ospita nella sua tenuta di **Castiglioncello**, sulla costa a sud di Livorno; altri lavorano a Piagentina, allora campagna alla periferia di Firenze, lungo il torrente Affrico. Martelli, che conoscerà a Parigi Degas e gli impressionisti, sarà uno dei primi a farli conoscere in Italia.

DA RICORDARE

La macchia, in quattro punti. 1) Il quadro è costruito per zone di colore e di tono accostate, non per contorni e chiaroscuro sfumato. 2) Il contrasto tra luce e ombra, osservato in piena luce, è il primo dato da rendere. 3) Lo studio dal vero, spesso su tavolette piccole, sostituisce la grande composizione d'accademia. 4) I soggetti sono quotidiani e contemporanei: la campagna, la costa, la casa, la vita dei soldati.

15.5.2 Giovanni Fattori

Giovanni Fattori (1825–1908), livornese, è il più grande dei Macchiaioli. Inizia come pittore di storia, e nel 1859 vince un concorso del governo toscano per un quadro di battaglia; ne nasce *Il campo italiano alla battaglia di Magenta* (1861–1862, olio su tela; Firenze, Gallerie degli Uffizi – Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), dove la battaglia non è un trionfo di generali a cavallo, ma il ritorno dei feriti dal campo, accolti dalle suore su un carro, mentre in lontananza si combatte. Negli stessi anni, incoraggiato secondo i racconti dal pittore romano Giovanni (Nino) Costa, comincia a dipingere dal vero.

La rotonda di Palmieri (1866, olio su tavola, 12 × 35 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi – Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti) è il suo quadro più celebre, ed è grande come una cartolina allungata (Figura 15.5). Sotto la tenda di uno stabilimento balneare di Livorno, i Bagni Palmieri, alcune signore sedute conversano all'ombra; dietro di loro brilla il mare, con la linea della costa. Il formato lunghissimo e stretto, quasi tre volte più largo che alto, sottolinea l'andamento

orizzontale della scena, fatta di bande sovrapposte: l'ombra della tenda in alto, la luce del mare, la fila delle figure, il piano della terrazza. Le figure sono macchie: un abito chiaro, un ombrellino, una gonna scura; nessun volto è descritto, eppure ognuna ha un suo atteggiamento. Il confronto con il *Funerale* di Courbet, che ha anch'esso un formato orizzontale e una composizione a fregio, mostra due modi opposti di fare Realismo: la tela monumentale per il Salon e la tavoletta intima, da guardare da vicino.

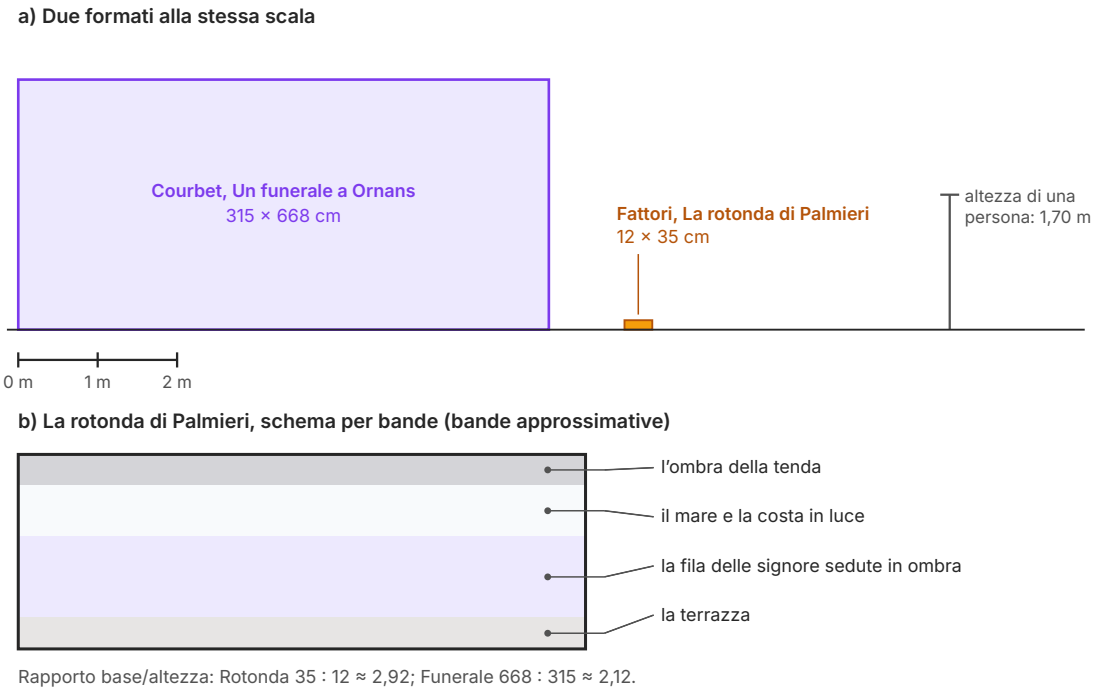


Figura 15.5 a) I formati di *Un funerale a Ornans* (315 × 668 cm) e della *Rotonda di Palmieri* (12 × 35 cm) alla stessa scala, accanto all'altezza di una persona. b) La *Rotonda di Palmieri* di Fattori (1866; Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti): schema della composizione per bande orizzontali (bande approssimative).

Fattori è anche il pittore dei soldati, non nelle battaglie ma nei momenti di attesa e di fatica: in *In vedetta* (c. 1872, olio su tela; collezione privata) tre soldati a cavallo esplorano una strada assolata lungo un lungo muro bianco, in un paesaggio vuoto. Il muro, la strada e il cielo sono tre bande di colore; le figure sono macchie scure contro la luce. Negli ultimi decenni Fattori dipinge la Maremma, i butteri e gli animali da lavoro, e diventa un grande incisore all'acquaforte.

15.5.3 Silvestro Lega e Telemaco Signorini

Silvestro Lega (1826–1895), nato a Modigliana, in Romagna, dipinge soprattutto la vita domestica della borghesia toscana, a Piagentina, con una luce chiara e una composizione calma che ricorda i pittori del Quattrocento fiorentino, da lui molto amati. In *Il pergolato* (1868, olio su tela;

Milano, Pinacoteca di Brera) alcune donne siedono all'ombra di un pergolato in un pomeriggio d'estate, mentre una domestica porta il caffè: le macchie di luce che filtrano tra le foglie e il prato assolato sullo sfondo sono il vero soggetto del quadro.

Telemaco Signorini (1835–1901), fiorentino, è il più polemico e il più viaggiatore del gruppo: va a Parigi e a Londra, scrive di pittura sui giornali, difende la macchia nelle discussioni. Accanto ai paesaggi dipinge alcuni dei quadri più «sociali» dei Macchiaioli, come *La sala delle agitate al San Bonifazio di Firenze* (1865, olio su tela; Venezia, Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna), una stanza di un ospedale psichiatrico con le donne ricoverate, chiuse in uno spazio spoglio: un soggetto che nessun pittore accademico avrebbe scelto.

COLLEGAMENTI

Letteratura e filosofia. Il Realismo pittorico ha paralleli precisi in letteratura. In Francia il romanzo realista e poi naturalista (Flaubert, i fratelli Goncourt, Zola) descrive la società contemporanea con l'occhio dello scienziato, secondo l'ideale del **Positivismo**. In Italia il **verismo** di Giovanni Verga (*Vita dei campi*, 1880; *I Malavoglia*, 1881) racconta i pescatori e i contadini siciliani con la tecnica dell'impersonalità, cioè cercando di far sparire la voce dell'autore. I Macchiaioli vengono prima di Verga, e non hanno un programma letterario; ma condividono con lui l'attenzione per la vita quotidiana e la diffidenza per la retorica. Nella lezione di italiano puoi confrontare il modo in cui Verga apre *I Malavoglia* presentando una famiglia e il suo paese con il modo in cui Courbet presenta Ornans nel *Funerale*.

15.5.4 Verso l'Impressionismo

La cronologia della Figura 15.6 mette in fila i fatti del capitolo. Tra il 1839 e il 1874 cambiano insieme le immagini e il modo di produrle: la fotografia passa dal dagherrotipo unico al negativo su vetro; la pittura scopre la vita contemporanea come soggetto degno della grande tela (Courbet, Millet) e la luce del pieno giorno come problema da risolvere (Barbizon, Corot, i Macchiaioli). Nel 1863 il Salon des Refusés, la mostra delle opere rifiutate dalla giuria del Salon, mette davanti al pubblico *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet, e undici anni dopo, nel vecchio studio di Nadar, un gruppo di giovani pittori espone per conto proprio, come aveva fatto Courbet nel 1855. È l'Impressionismo, l'argomento del prossimo capitolo.

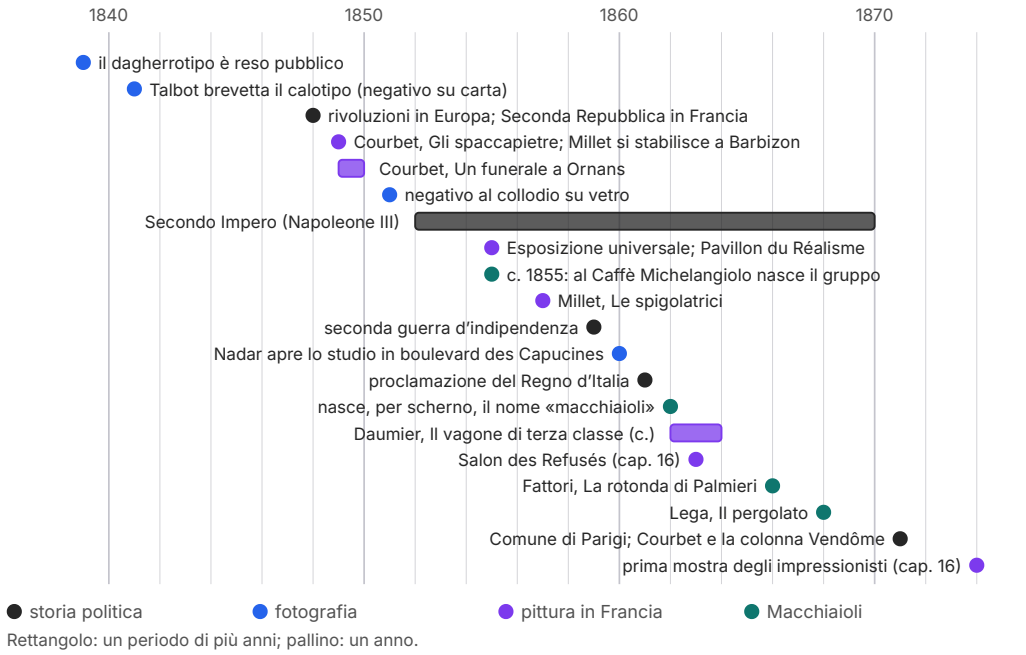


Figura 15.6 Cronologia proporzionale 1839–1874: fotografia, pittura realista in Francia, Macchiaioli e fatti politici. Le date con «c.» sono approssimative.

Dove vedere le opere

Tabella 15.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione).

Opera	Dove si trova
Courbet, *Un funerale a Ornans*; *L'atelier del pittore*	Parigi, Musée d'Orsay
Courbet, *Dopo cena a Ornans*	Lille, Palais des Beaux-Arts
Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*	Montpellier, Musée Fabre
Courbet, *Gli spaccapietre*	distrutto nel 1945 (già Dresda); noto da fotografie
Corot, *Ponte di Narni*; *Ricordo di Mortefontaine*	Parigi, Musée du Louvre
Corot, *Veduta di Narni*	Ottawa, National Gallery of Canada
Millet, *Il seminatore*	Boston, Museum of Fine Arts
Millet, *Le spigolatrici*; *L'Angelus*	Parigi, Musée d'Orsay
Daumier, *Il vagone di terza classe*	più versioni: New York, The Metropolitan Museum of Art; Ottawa, National Gallery of Canada
Fattori, *Il campo italiano alla battaglia di Magenta*; *La rotonda di Palmieri*	Firenze, Gallerie degli Uffizi – Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti
Lega, *Il pergolato*	Milano, Pinacoteca di Brera
Signorini, *La sala delle agitate al San Bonifazio*	Venezia, Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna

SINTESI

- Dopo il **1848**, con la «questione sociale», il Positivismo e il romanzo realista, molti pittori vogliono rappresentare la **realtà contemporanea**, anche umile, senza idealizzarla: è il **Realismo**.
- In Francia la carriera di un pittore passa per il **Salon**, l'esposizione ufficiale con giuria e medaglie, che segue la **gerarchia dei generi**: in cima la pittura di storia, su grandi tele; poi ritratto, genere, paesaggio e natura morta.
- La **fotografia** nasce ufficialmente nel **1839** con il **dagherrotipo** (immagine unica e speculare su rame argentato); Talbot introduce il **negativo** (calotipo, 1841), il collodio su vetro (1851) unisce nitidezza e copie multiple.
- La camera oscura forma un'immagine reale e capovolta, le cui dimensioni si ricavano con i **triangoli simili**: è una prospettiva centrale.
- La fotografia toglie alla pittura alcuni compiti (ritratto, documento) e le offre un nuovo modo di vedere (inquadrature tagliate, istante); non la «uccide».
- La **scuola di Barbizon** e **Corot** dipingono **studi dal vero** all'aperto; Corot distingue ancora lo studio (*Ponte di Narni*, 1826) dal quadro composto per il Salon.
- **Courbet** (1819–1877) dipinge *Gli spaccapietre* (1849) e *Un funerale a Ornans* (1849–1850): un soggetto di provincia nel formato della pittura di storia, composto come un fregio.
- Nel **1855**, rifiutato in parte dall'Esposizione universale, Courbet allestisce il **Pavillon du Réalisme**, una mostra personale, ed espone *L'atelier del pittore*, «allegoria reale».
- **Millet** dipinge i contadini con dignità monumentale (*Il seminatore*, *Le spigolatrici*, *L'Angelus*).
- **Daumier** è il cronista di Parigi nelle **litografie** per la stampa satirica (stampa in piano, per repulsione tra grasso e acqua) e nei dipinti come *Il vagone di terza classe*.
- A Firenze, al **Caffè Michelangiolo**, i **Macchiaioli** costruiscono il quadro per **macchie** di colore e di tono, dal vero, su piccole tavolette; il nome nasce per scherno nel 1862.
- **Fattori** (*La rotonda di Palmieri*, 1866), **Lega** (*Il pergolato*, 1868) e **Signorini** sono i protagonisti; Diego Martelli ne è il critico. Il percorso porta all'Impressionismo (cap. 16).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nella gerarchia dei generi dell'Accademia il gradino più alto spetta:
   - **A.** al ritratto
   - **B.** al paesaggio
   - **C.** alla natura morta
   - **D.** alla pittura di storia

2. ● Il dagherrotipo produceva:
   - **A.** un negativo su carta da cui stampare molte copie
   - **B.** un'immagine unica su una lastra di rame argentata
   - **C.** diapositive a colori su vetro
   - **D.** stampe litografiche

3. ● Il Pavillon du Réalisme (1855) era:
   - **A.** la sala del Salon riservata ai pittori realisti
   - **B.** il padiglione delle belle arti dell'Esposizione universale
   - **C.** la mostra personale che Courbet allestì a sue spese accanto all'Esposizione
   - **D.** il caffè parigino frequentato da Courbet e dai suoi amici

4. ● *Un funerale a Ornans* fece scandalo soprattutto perché:
   - **A.** dava a un funerale di provincia il formato e la serietà della pittura di storia
   - **B.** rappresentava un episodio storico inventato
   - **C.** era dipinto a tempera su tavola
   - **D.** era di dimensioni minuscole

5. ● Le figure delle *Spigolatrici* di Millet sono:
   - **A.** donne povere che raccolgono le spighe rimaste dopo la mietitura
   - **B.** contadine che pregano al suono della campana
   - **C.** lavandaie lungo la Senna
   - **D.** le mogli dei proprietari del campo

6. ● La litografia è una tecnica di stampa:
   - **A.** in rilievo, come la xilografia
   - **B.** in incavo, come l'acquaforte
   - **C.** in piano, basata sulla repulsione tra grasso e acqua
   - **D.** fotografica, su lastra sensibile

7. ● La scuola di Barbizon prende il nome:
   - **A.** da un caffè di Parigi
   - **B.** da un villaggio ai margini della foresta di Fontainebleau
   - **C.** dal critico che la difese
   - **D.** da una rivista d'arte

8. ● Il nome «macchiaioli» nacque:
   - **A.** come titolo di un manifesto scritto dal gruppo
   - **B.** da un elogio di Diego Martelli
   - **C.** nel Novecento, dagli storici dell'arte
   - **D.** in una recensione ironica del 1862

9. ● *La rotonda di Palmieri* di Fattori è:
   - **A.** una grande tela dipinta per il Salon
   - **B.** una piccola tavola molto allungata, di 12 × 35 cm
   - **C.** un affresco in uno stabilimento balneare
   - **D.** una litografia per un giornale satirico

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) Salon; *b*) gerarchia dei generi; *c*) pittura *en plein air*; *d*) macchia.

11. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) dagherrotipo; 2) calotipo; 3) camera oscura; 4) litografia; 5) caricatura; 6) studio dal vero. Definizioni: A) ritratto che esagera i tratti di una persona per criticarla o renderla ridicola; B) dipinto rapido eseguito davanti al motivo per fissarne luce e colore; C) procedimento fotografico che produce un negativo su carta; D) stampa in piano da una pietra disegnata con un materiale grasso; E) immagine fotografica unica su rame argentato; F) ambiente buio con un foro che proietta un'immagine capovolta.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) *Un funerale a Ornans* è una piccola tela da cavalletto. *b*) La litografia stampa un'immagine rovesciata rispetto al disegno sulla pietra. *c*) Da un dagherrotipo si potevano stampare molte copie. *d*) I Macchiaioli dipingevano spesso su tavolette di piccolo formato.

13. ● Completa. Nel _____ Courbet allestisce a sue spese il _____ , accanto all' _____; nella prefazione al catalogo spiega di voler rappresentare i costumi, le idee e l'aspetto della sua _____ e di voler fare un'arte _____ .

14. ● Spiega la differenza tra uno studio dal vero e un quadro composto per il Salon, con l'esempio delle due vedute di Narni dipinte da Corot nel 1826 e nel 1827.

15. ● Spiega perché la litografia ebbe tanta importanza per la stampa illustrata e satirica dell'Ottocento (almeno tre motivi).

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: *La rotonda di Palmieri*; il dagherrotipo reso pubblico; il Pavillon du Réalisme; *Un funerale a Ornans* (inizio); la prigione di Daumier per il *Gargantua*; *Il pergolato*; *Le spigolatrici*; la prima mostra degli impressionisti.

17. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova. Opere: 1) *Un funerale a Ornans*; 2) *Il pergolato*; 3) *La rotonda di Palmieri*; 4) *Il seminatore*; 5) *Bonjour Monsieur Courbet*; 6) *Ponte di Narni*. Luoghi: A) Boston, Museum of Fine Arts; B) Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti; C) Parigi, Musée d'Orsay; D) Milano, Pinacoteca di Brera; E) Montpellier, Musée Fabre; F) Parigi, Musée du Louvre.

18. ● Usa la cronologia della Figura 15.6. *a*) Quanti anni separano il dagherrotipo reso pubblico dalla prima mostra degli impressionisti? *b*) Quali fatti politici italiani cadono negli anni in cui si forma il gruppo dei Macchiaioli? *c*) Sotto quale regime politico Courbet dipinge il *Funerale*, e sotto quale allestisce il Pavillon du Réalisme? *d*) Quanti anni dopo la nascita del nome «macchiaioli» nasce il nome «impressionisti» (1874)?

19. ● Per ciascun luogo indica la regione o il Paese e l'artista o il gruppo del capitolo a cui è legato: Ornans; Barbizon; Livorno; Castiglioncello; via Larga a Firenze; boulevard des Capucines a Parigi.

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Un funerale a Ornans* con lo schema (dati, soggetto, composizione, spazio, luce e colore, stile, funzione, contesto), aiutandoti con la Figura 15.3. Spiega poi perché il quadro è considerato un «manifesto» del Realismo.

21. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi *Le spigolatrici* di Millet: il rapporto tra primo piano e sfondo, i gesti, la luce, il formato. Che cosa «dice» la composizione senza bisogno di un commento?

22. ●● **Lettura d'opera.** Con l'aiuto della Figura 15.5, descrivi *La rotonda di Palmieri*: supporto e formato, bande orizzontali, figure, rapporti di luce e ombra. In che cosa consiste, in questo quadro, la «macchia»?

23. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi *Il vagone di terza classe* di Daumier: i personaggi in primo piano, lo spazio, la luce, il colore. Perché si può dire che la ferrovia, simbolo del progresso, diventa qui un'immagine della solitudine?

24. ●● **Lettura d'opera.** Spiega come è organizzata *L'atelier del pittore* di Courbet (centro, destra, sinistra) e perché il sottotitolo «allegoria reale» è paradossale.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno e fisica.** Una camera oscura è una stanza profonda 3,00 m, con il foro nella parete anteriore a 6,00 m da terra. Davanti, a 30,00 m dal foro, c'è una torre alta 12,00 m, con il piede allo stesso livello del piede dell'edificio. *a*) Calcola con i triangoli simili l'altezza dell'immagine della torre sulla parete di fondo. *b*) A quale altezza da terra cadono, sulla parete di fondo, l'immagine della cima e quella del piede della torre? *c*) Disegna su un foglio A4 orizzontale, in scala 1:200, la vista laterale: torre, foro, stanza e i due raggi dalla cima e dal piede; misura sul disegno l'immagine e confrontala con il calcolo. *d*) Che cosa succede all'immagine se la stanza è profonda 6,00 m?

26. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 orizzontale (area utile 277 × 190 mm) disegna in scala 1:25 il formato di *Un funerale a Ornans* (315 × 668 cm) e, alla stessa scala, quello della *Rotonda di Palmieri* (12 × 35 cm). *a*) Quali sono le dimensioni dei due rettangoli sul foglio? *b*) Calcola per ciascuno il rapporto tra base e altezza. *c*) Il rettangolo del *Funerale* sta nel foglio? Con quanto margine?

27. ●● **Caravaggio e Courbet.** Confronta il modo in cui Caravaggio (cap. 7) e Courbet usano persone comuni come modelli. In che cosa sono simili? In che cosa è diverso il soggetto (sacro o contemporaneo) e il modo di trattare la luce?

28. ●● **Italiano.** Confronta il verismo di Verga e la pittura dei Macchiaioli: soggetti, ambienti, rifiuto della retorica, impersonalità o presenza dell'autore. Indica almeno una somiglianza e una differenza.

Verso la verifica

29. ●●● **Saggio breve (15–20 righe).** «La fotografia ha minacciato o liberato la pittura?» Rispondi con argomenti tratti dal capitolo: i compiti che la fotografia toglie ai pittori, il nuovo modo di vedere che propone, le reazioni dei contemporanei.

30. ●●● **Saggio breve (15–20 righe).** Spiega perché il Realismo è una scelta di soggetti, di scala e di atteggiamento più che di precisione, con esempi da Courbet e da Millet e con riferimento alla gerarchia dei generi.

31. ●●● **Saggio breve (15–20 righe).** Barbizon, Corot e i Macchiaioli: tre modi di dipingere dal vero. Confrontali e spiega in che senso preparano l'Impressionismo.

PER APPROFONDIRE

- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sull'Ottocento, per Courbet, Millet e la nascita della fotografia nel quadro della «rivoluzione permanente» dell'arte moderna.
- [REW] J. Rewald, *The History of Impressionism*: i primi capitoli, sul Salon, su Barbizon, su Corot e su Courbet, che preparano la storia del cap. 16.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: le pagine sulla città dell'Ottocento, la Parigi in cui nascono il Salon del Palais de l'Industrie, i giornali illustrati e la fotografia (cap. 14).

Glossario del capitolo

Arte accademica
Pittura e scultura che seguono le regole insegnate dalle accademie e premiate al Salon: soggetti nobili, disegno accurato, superfici levigate.

Calotipo
Procedimento fotografico di Talbot, brevettato nel 1841, che produce su carta un negativo da cui stampare molte copie positive.

Caricatura
Ritratto che esagera i tratti di una persona per renderla ridicola o per criticarla; nell'Ottocento si diffonde con la litografia e la stampa satirica.

Dagherrotipo
Primo procedimento fotografico reso pubblico (1839): un'immagine unica e speculare su una lastra di rame argentata.

En plein air
Espressione francese («all'aria aperta») che indica la pittura eseguita fuori dallo studio, davanti al soggetto.

Gerarchia dei generi
Classifica accademica dei soggetti pittorici: storia, ritratto, genere, paesaggio, natura morta, con prestigio e formati decrescenti.

Litografia
Stampa in piano da una pietra calcarea disegnata con un materiale grasso: l'inchiostro aderisce al disegno ed è respinto dalle parti bagnate.

Macchia
Zona di colore e di tono accostata ad altre senza sfumature; per i Macchiaioli è il modo in cui la realtà appare in piena luce.

Macchiaioli
Gruppo di pittori attivo a Firenze dalla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento (Fattori, Lega, Signorini), che costruisce il quadro per macchie, dal vero.

Negativo
Immagine fotografica con chiari e scuri invertiti, dalla quale si stampano le copie positive.

Pavillon du Réalisme
Padiglione costruito da Courbet a sue spese nel 1855, accanto all'Esposizione universale, per una mostra personale delle sue opere.

Pittura di storia
Il genere più alto per l'Accademia: soggetti sacri, mitologici, storici e allegorici, su grandi tele.

Realismo
Corrente artistica della metà dell'Ottocento che rappresenta la realtà contemporanea, anche umile, senza idealizzarla.

Salon
Esposizione ufficiale di pittura e scultura a Parigi, con una giuria che sceglie le opere e assegna medaglie.

Scuola di Barbizon
Paesaggisti francesi (Rousseau, Daubigny, Diaz, Millet) che lavorano nel villaggio di Barbizon, presso la foresta di Fontainebleau, studiando la natura dal vero.

Spigolatura
Raccolta delle spighe rimaste a terra dopo la mietitura, consentita per consuetudine ai più poveri.

Studio dal vero
Dipinto rapido eseguito davanti al motivo per fissare luce, aria e colore di un momento.

Verismo
Corrente letteraria italiana (Verga) che racconta la vita delle classi umili con impersonalità, cercando di far sparire la voce dell'autore.

Soluzioni

1. D. In cima c'è la pittura di storia (soggetti sacri, mitologici, storici, allegorici), su grandi tele.

2. B. Lastra di rame argentata, esemplare unico e speculare; il negativo su carta è il calotipo di Talbot.

3. C. Una mostra personale in un padiglione di legno costruito da Courbet a sue spese, con biglietto d'ingresso.

4. A. Un soggetto di genere su una tela di 315 × 668 cm, con decine di figure a grandezza naturale.

5. A. La spigolatura era il diritto dei più poveri di raccogliere le spighe rimaste dopo la mietitura.

6. C. Il disegno grasso trattiene l'inchiostro, le parti bagnate lo respingono; la pietra non è incisa.

7. B. Villaggio ai margini della foresta di Fontainebleau, a sud-est di Parigi.

8. D. Il nome nasce per scherno in una recensione del 1862 e viene poi adottato dai pittori.

9. B. Olio su tavola, 12 × 35 cm, con un rapporto base/altezza di circa 2,9.

10. *a*) Esposizione ufficiale di pittura e scultura a Parigi, annuale o biennale, con una giuria che sceglie le opere, assegna medaglie e consiglia gli acquisti dello Stato. *b*) Classifica accademica dei soggetti pittorici: storia, ritratto, genere, paesaggio, natura morta, a cui corrispondono prestigio e formati. *c*) Pittura eseguita all'aperto, davanti al soggetto. *d*) Zona di colore e di tono accostata ad altre senza sfumature, con cui i Macchiaioli costruiscono il quadro secondo i contrasti di luce e ombra.

11. 1-E; 2-C; 3-F; 4-D; 5-A; 6-B.

12. *a*) Falso: è una tela di 315 × 668 cm, con il formato della pittura di storia. *b*) Vero: il foglio premuto sulla pietra riceve l'immagine speculare. *c*) Falso: il dagherrotipo è un esemplare unico; le copie multiple vengono con il negativo (calotipo, poi collodio). *d*) Vero.

13. 1855; Pavillon du Réalisme; Esposizione universale; epoca; viva.

14. *Traccia di risposta.* Lo studio (*Ponte di Narni*, 1826, olio su carta) è dipinto all'aperto in poco tempo, per fissare luce e colore di un momento, con pennellate rapide e senza figure aggiunte; il quadro (*Veduta di Narni*, 1827, olio su tela) è composto in studio per il Salon, con alberi a quinta, pastori, una luce dorata uniforme. Per Corot lo studio era materiale di lavoro; oggi ci appare più moderno.

15. *Traccia di risposta.* L'artista disegna direttamente sulla pietra, senza un incisore; si stampano molte copie a basso costo; il procedimento è rapido e permette di commentare i fatti in pochi giorni. Per questo diventa il mezzo dei giornali satirici (Philipon, *Le Charivari*, Daumier).

16. Prigione di Daumier (1832), dagherrotipo (1839), *Funerale* (1849), Pavillon du Réalisme (1855), *Spigolatrici* (1857), *Rotonda di Palmieri* (1866), *Il pergolato* (1868), prima mostra degli impressionisti (1874).

17. 1-C; 2-D; 3-B; 4-A; 5-E; 6-F.

18. *a*) 1874 − 1839 = 35 anni. *b*) La seconda guerra d'indipendenza (1859) e la proclamazione del Regno d'Italia (1861). *c*) Il *Funerale* (1849–1850) sotto la Seconda Repubblica; il Pavillon (1855) sotto il Secondo Impero di Napoleone III. *d*) 1874 − 1862 = 12 anni.

19. Ornans: Franca Contea (Francia), città natale di Courbet e luogo del *Funerale*. Barbizon: dintorni di Parigi, ai margini della foresta di Fontainebleau; Rousseau, Daubigny, Millet. Livorno: Toscana; città natale di Fattori e luogo dei Bagni Palmieri. Castiglioncello: costa toscana a sud di Livorno; tenuta di Diego Martelli, ospite dei Macchiaioli. Via Larga a Firenze: il Caffè Michelangiolo, dove si forma il gruppo. Boulevard des Capucines: lo studio di Nadar dal 1860, sede della prima mostra impressionista (1874).

20. *Traccia di risposta.* Dati: Courbet, 1849–1850, olio su tela, 315 × 668 cm, Musée d'Orsay, Salon 1850–1851. Soggetto: sepoltura a Ornans con il paese riunito. Composizione: fregio orizzontale, teste quasi alla stessa altezza, gruppi (clero, uomini, donne), fossa in primo piano verso lo spettatore. Spazio: poco profondo, chiuso dalle falesie. Luce e colore: grigia e uniforme; neri, bianchi, pochi rossi. Stile: nessuna idealizzazione, materia densa. Contesto: Seconda Repubblica. È un manifesto perché dà a un soggetto di genere la scala della pittura di storia, rovesciando la gerarchia.

21. *Traccia di risposta.* In primo piano tre donne grandi e chine, con volti in ombra e gesti lenti; sullo sfondo, nella luce dorata, i covoni, i carri, i mietitori e un sorvegliante a cavallo. Formato medio (83,5 × 110 cm). Il contrasto tra la fatica vicina e l'abbondanza lontana dice, senza commento, la distanza tra i poveri e il raccolto.

22. *Traccia di risposta.* Olio su tavola, 12 × 35 cm, rapporto circa 2,9: formato molto allungato. Bande orizzontali: ombra della tenda, mare e costa in luce, fila delle signore sedute in ombra, terrazza. Le figure sono zone di colore (un abito chiaro, una gonna scura, un ombrellino) senza volti descritti: la macchia è il rapporto tra queste zone di luce e d'ombra.

23. *Traccia di risposta.* In primo piano una vecchia con un cesto, una madre che allatta, un bambino che dorme; dietro, file di passeggeri in penombra. Spazio stretto e affollato, luce dai finestrini, colori scuri, contorni larghi. Nessuno parla: il vagone, prodotto del progresso, mostra la stanchezza e l'isolamento dei poveri della città moderna.

24. *Traccia di risposta.* Al centro Courbet dipinge un paesaggio, con la modella e un bambino; a destra gli amici e i sostenitori (Baudelaire, Champfleury, Proudhon, Bruyas); a sinistra la società (poveri, lavoratori, un prete, un mercante). È «allegoria» per la costruzione simbolica, «reale» perché i personaggi sono persone vere del suo tempo: le due parole, accostate, si contraddicono volutamente.

25. *a*) Altezza immagine = 12,00 × 3,00 / 30,00 = **1,20 m**. *b*) Il foro è a metà altezza della torre (6,00 m): la cima, 6,00 m sopra il foro, dà un'immagine 6,00 × 3,00 / 30,00 = 0,60 m **sotto** il foro, cioè a 5,40 m da terra; il piede, 6,00 m sotto, dà un'immagine 0,60 m sopra il foro, a 6,60 m. L'immagine è capovolta. *c*) In scala 1:200: torre 60 mm, distanza 150 mm, stanza 15 mm, foro 30 mm sopra il terreno; immagine attesa 6 mm (± 0,5 mm). *d*) L'immagine raddoppia: 2,40 m (da 4,80 m a 7,20 m da terra).

26. *a*) *Funerale*: 3150 mm / 25 = 126 mm; 6680 mm / 25 = 267,2 mm. *Rotonda*: 120 mm / 25 = 4,8 mm; 350 mm / 25 = 14 mm. *b*) 668 / 315 ≈ 2,12; 35 / 12 ≈ 2,92. *c*) Sì: in larghezza restano 277 − 267,2 = 9,8 mm, in altezza 190 − 126 = 64 mm.

27. *Traccia di risposta.* Entrambi fanno posare persone comuni, riconoscibili, senza idealizzarle (Caravaggio per apostoli e santi, Courbet per gli abitanti di Ornans). Ma Caravaggio dipinge storie sacre, con una luce radente da una sola fonte che fa emergere le figure dal buio e ha un valore simbolico; Courbet dipinge la vita contemporanea, con una luce diffusa e grigia, senza significato soprannaturale.

28. *Traccia di risposta.* Somiglianze: vita quotidiana di persone comuni, ambienti di provincia e di campagna, rifiuto della retorica e dell'idealizzazione. Differenze: Verga teorizza l'impersonalità e lavora dopo il 1880, sul Meridione e sui poveri; i Macchiaioli lavorano dagli anni Cinquanta e Sessanta, in Toscana, e sono più interessati alla luce che alla denuncia sociale (con eccezioni, come Signorini).

29. *Traccia di risposta.* Toglie: ritratto di piccolo formato, documentazione, illustrazione. Offre: modelli per i pittori, inquadrature tagliate, l'istante, punti di vista insoliti. Reazioni: Baudelaire (1859) la vuole servitrice delle scienze e delle arti; la frase attribuita a Delaroche è incerta. Conclusione: la pittura cambia compiti e si concentra sull'interpretazione.

30. *Traccia di risposta.* I quadri di Courbet non sono più minuziosi di quelli accademici; il Realismo sta nella scelta di soggetti contemporanei e umili (*Spaccapietre*, *Funerale*, *Spigolatrici*), nella scala della pittura di storia data a questi soggetti, nel rifiuto dell'idealizzazione, nell'indipendenza dell'artista (Pavillon del 1855). Riferimento alla gerarchia dei generi: il soggetto di genere nel formato della storia.

31. *Traccia di risposta.* Barbizon: studi all'aperto, natura come soggetto autonomo. Corot: distingue ancora lo studio dal quadro da Salon. Macchiaioli: la macchia come modo di vedere, piccoli formati, soggetti quotidiani. Tutti preparano l'Impressionismo: la luce del pieno giorno, la pittura dal vero, l'indipendenza dal sistema accademico; gli impressionisti scomporranno ancora di più la pennellata e cercheranno l'istante (cap. 16).