

IL REALISMO (II parte)

La nascita e lo sviluppo del realismo ottocentesco: Daumier e Millet

Se già con Géricault e soprattutto con Delacroix l'attenzione nei confronti della realtà concreta e contemporanea era presente, seppur interpolata tra sentimento e tensione immaginativa, è con la generazione successiva di artisti che essa diviene pienamente il soggetto dell'opera. Gli artisti realisti si contraddistinguono per una nuova e spiccata attenzione nei confronti della realtà quotidiana e della storia attuale, delle quali tendono a restituire l'immagine più verosimile possibile. La scelta di rappresentare la realtà contemporanea ovvero la necessità di essere del proprio tempo e di rappresentarlo – «*il faut être de son temps*» (Honoré Daumier) – allarga lo spettro delle possibilità iconografiche.

La modernità entra nell'opera d'arte attraverso alcuni temi fondamentali, come la vita quotidiana, il lavoro, i moti rivoluzionari, le grandi opere infrastrutturali (su tutte la stazione), ma anche mediante un rinnovamento del linguaggio pittorico, che non è più modellato sulle norme della tradizione, sulle regole accademiche e sull'imitazione della grande arte del passato. A differenza di quella precedente, l'arte del Realismo mira alla rappresentazione della realtà senza la mediazione delle convenzioni, ma attraverso l'osservazione diretta e l'annotazione rapida e istantanea dei dati visivi (la fotografia nasce proprio in questo scorcio di anni). Le opere realistiche vogliono essere la rappresentazione oggettiva della realtà concreta e dell'esperienza quotidiana attraverso un linguaggio moderno.

Questo nuovo atteggiamento nei confronti della realtà si concretizza in Francia prima che altrove, in particolare nelle opere di Daumier, di Millet e di Courbet. Honoré Daumier (1808-1879), figlio di un vetraio marsigliese, si trasferisce presto a Parigi dove, nonostante frequenti l'Accademia Suisse dal 1823 al 1828, si forma in modo autonomo, da autodidatta. Si avvicina sin da subito alla litografia, collaborando dal 1829 con le riviste «La Silhouette», «La Caricature» e «Le Charivari», per le quali realizza graffianti immagini di satira sociale, politica e di costume, quasi una schietta *correspondance* visiva della *Comédie humaine* balzachiana. Per «l'Association mensuelle lithographique», fondata da Philipon nel 1832, realizza l'incisione dal titolo *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* (figura 1).



Figura 1

L'opera rappresenta un fatto di cronaca avvenuto nella notte tra il 14 e il 15 aprile del 1834, quando la Guardia Nazionale, inviata da Luigi Filippo, fa strage

del popolo in rivolta nel quartiere di Saint-Martin. Daumier non rappresenta né l'azione dello scontro né la resa/strage del popolo sulle barricate; ma restituisce l'immagine fredda e dettagliata di una rappresaglia, mediante un linguaggio asciutto e la scelta di un'inquadratura allargata della scena, con la quale l'artista sembra voglia mimare un'immagine o piuttosto un *reportage* fotografico. È restituita così la cruda realtà del fatto, l'immagine che, secondo le parole di Baudelaire, «non è in senso proprio caricatura, [ma] è storia, volgare e terribile realtà».

Seguendo questa linea di ricerca, fondata sulla critica corrosiva, sull'ironia e sulla deformazione, che giunge a toccare le note del grottesco, Daumier realizza anche numerose sculture, molte delle quali sono andate perdute a causa della tecnica adoperata dall'artista (creta non cotta).

Dal 1848 Daumier inizia a dedicarsi anche alla pittura, realizzando alcune delle opere che più rappresentano la poetica realistica: la serie dei *Vagoni* e quella degli *Emigranti* o *Fuggitivi*.

Nel *Vagone di terza classe* (1862 circa, *figura 2*) il tema centrale è la società contemporanea che, prima ancora di diventare la folla metropolitana di cui parlerà Benjamin, inizia a praticare i luoghi della modernità, la stazione e i treni in primo luogo. L'opera, frutto della maturità dell'artista, insieme ai suoi studi precedenti e successivi, documenta i costumi, la vita, gli eventi, cioè la realtà dei tempi moderni, mediante una scrittura rapida e veloce, materica, scabrosa e insieme estremamente segnica, nutrita dall'esperienza del disegno e della litografia.



Figura 2

Le istanze più moderne e sociali del realismo unite all'attenzione per la natura, per i temi rurali, regionali e folcloristici sono le cifre di Jean-François Millet (1814-1875). Nato in Normandia, l'artista si trasferisce nel 1833 a Cherbourg, dove lavora con i pittori Mouchel e Langlois. Nel 1837, vinta una borsa di studio, Millet si stabilisce a Parigi, dove frequenta lo studio del pittore Paul Delaroche (1797-1856) e le sale del Louvre (qui copia Mantegna, Giorgione, Poussin e Michelangelo). Le prime opere dell'artista sono sobrie, disimpegnate e velate di romanticismo (ritratti, nudi, scene mitologiche o pastorali), ma iniziano a mutare intorno al 1845, quando Millet entra in contatto con i pittori della Scuola di Barbizon.

La svolta si compie intorno al 1848 ed è segnalata da alcuni dipinti inconsueti, come il *Il Vagliatore* (figura 3), presentato al *Salon* del 1848, che decreta il successo dell'artista.



Figura 3

Queste sono opere in cui la vita ovvero il lavoro rurale viene rappresentato senza mediazione alcuna, attraverso l'osservazione diretta e la trascrizione realistica della visione. A questo tema del lavoro e della vita rurale Millet si dedicherà lungamente, realizzando numerosi dipinti e incisioni in cui traspare un intento quasi antropologico di documentazione della società che popola le campagne. È la vita quotidiana degli ultimi, fondata sul lavoro e sulla ritualità, che Millet rappresenta in opere come *L'Angelus* (1857, figura 4), che avrà uno straordinario successo e una lunga rielaborazione, da Legros a Puvis de Chevannes a Van Gogh, sino all'insospettabile Salvador Dalì. Sono opere, queste di Millet, in cui il contadino assume la fisionomia di un eroe contemporaneo, nel senso di un «essere abbruttito, ma al tempo stesso nobilitato dalla pura e semplice virtù della sopportazione» (Linda Noclin).



Figura 4

Le opere di Millet si contraddistinguono, inoltre, per la pittoresca resa della natura, maturata a Barbizon con Rousseau e Corot, che trasmette una diffusa e vitale energia. È naturalismo, quindi, che si integra con l'attenzione nei confronti dell'uomo e del suo lavoro, come afferma l'artista in una lettera del 1851 all'amico Alfred Sensier:

A costo di passare ancor di più per socialista, è il lato umano francamente umano quello che in arte mi tocca di più [...]. Non farei niente che non fosse il risultato di impressioni ricavate dall'aspetto della natura, sia nel paesaggio sia

nelle figure. E non è mai il lato gioioso che mi appare, non so dove sia, non l'ho mai visto. Quel che conosco di più allegro è questa calma, questo silenzio di cui si gioisce così intimamente nel bosco o sui campi arati.

Il realismo maturo: Courbet

L'artista che incarna pienamente il realismo ottocentesco, che anzi ne è il teorizzatore, è Gustave Courbet (1819-1877). Nato a Ornans da una famiglia agiata, si trasferisce nel 1837 Besançon, dove frequenta il Collegio Reale, coltivando particolarmente gli studi di disegno. Giunto a Parigi nel 1841, inizia a frequentare l'Accademia Suisse e il Museo del Louvre, dove copia i maestri antichi, da Tiziano a Velázquez a Rembrandt, ma anche i moderni, in particolare Géricault e Delacroix. Il suo esordio al *Salon* avviene nel 1844 con *Autoritratto con il cane nero* (1842), ma è solo nel 1849 che una sua opera viene premiata: si tratta del *Dopopranzo a Ornans* (1848-1849, *figura 5*), che appare ispirarsi alla *Vocazione di San Matteo* (1599-1600, *figura 6*) di Caravaggio e che susciterà scalpore e critiche aprendo il dibattito intorno Realismo.



Figure 5 e 6

Nello stesso 1849 realizza due tra le sue più importanti opere, *Gli spaccapietre* (*figura 7*) e il *Funerale a Ornans* (*figura 8*), che verranno esposte al *Salon* del 1850-51. Entrambe le opere sono straordinarie per l'ampiezza della composizione, 165x257 cm la prima e addirittura 313x664 cm la seconda, dimensioni monumentali per i temi rappresentati: da una parte il lavoro faticoso e umile – «l'espressione di più completa miseria», così scrive Courbet in una lettera ai coniugi Wey – e dall'altra un funerale qualsiasi celebrato nella campagna della Franca Contea.



Figure 7 e 8

Le due opere si caratterizzano per la fattura corposa e densa, che dà una sensazione greve, acuita dall'abbondante uso del colore nero, ricordo delle stampe popolari e della pittura di Velázquez.

Il *Funerale a Ornans*, in origine intitolato *Quadro di figure umane, storia di un funerale a Ornans*, destò molte critiche, non solo per gli aspetti adesso indicati, ma anche per la struttura compositiva, in cui manca un punto focale e le figure sono disposte a gruppi lungo un asse orizzontale, quasi si trattasse di un fregio, eco probabilmente di una xilografia popolare ben conosciuta dall'artista, *Souvenir mortuaire* (1830).

Courbet, inoltre, costruisce le direttrici e i volumi della composizione attraverso i contrasti cromatici tra il bianco e nero e, con un certo anticipo rispetto ai tempi, tra i complementari (rosso e verde). La carrellata di tipi raffigurati nell'opera, descritti da Courbet in una lettera a Champfleury, non sono solo la registrazione o il racconto non solo di un rito sociale, ma anche e soprattutto l'insieme e lo specchio per così dire democratico della società di una piccola cittadina francese.

Queste opere si collocano in piena temperie realista, che – come si diceva all'inizio – trova la sua teorizzazione proprio in Courbet e – più precisamente – in un testo comparso nel catalogo della sua prima mostra personale, inaugurata a Parigi il 28 giugno del 1855. Detto per inciso, la storia della personale di Courbet è particolarmente interessante: il *Salon* rifiuta una tela all'artista, che dunque ritira tutte le sue opere, si fa costruire il *Pavillon du Réalisme* e vi espone il proprio lavoro.

Nel testo redatto da Courbet, dal titolo *Sulla strada del realismo*, si può leggere la dichiarazione della poetica realista:

L'attributo di realista mi è stato imposto come agli uomini del 1830 s'impose quello di romantici. In ogni tempo le etichette non hanno mai dato una giusta idea delle cose; se fosse stato diversamente le opere sarebbero superflue. Senza soffermarci sulla maggiore o minore proprietà di una qualifica che nessuno, giova saperlo, è tenuto a comprendere fino in fondo, mi limiterò a qualche parola di chiarimento per tagliar corto ai malintesi. Ho studiato, al di fuori di qualsiasi sistema senza prevenzioni, l'arte degli antichi e quella dei moderni. Non ho voluto imitare gli uni né copiare gli altri; né ho avuto l'intenzione di raggiungere l'inutile meta dell'arte per l'arte. No. Ho voluto semplicemente attingere dalla perfetta conoscenza della tradizione il sentimento ragionato e indipendente della propria individualità. Sapere per potere, questa fu sempre la mia idea. Essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca, secondo il mio modo di vedere; essere non solo un pittore ma un uomo; in una parola fare dell'arte, questo è il mio scopo.

A questa prima dichiarazione, va aggiunta quella più tarda, espressa in un testo dal titolo *Sulle scuole d'arte*, in cui si legge:

Ogni epoca può essere rappresentata solo dai propri artisti, voglio dire dagli artisti che in questa epoca sono vissuti. [...]. La pittura storica è essenzialmente contemporanea. Ogni epoca deve avere i suoi artisti che la esprimono e la rappresentano per i posteri. [...]. I veri artisti sono quelli che riprendono un'epoca giusto al punto in cui essa era stata condotta dai tempi precedenti. Andare indietro è come non fare nulla, è agire in pura perdita: vuol dire non avere compreso né messo a profitto l'insegnamento del passato. [...]. Sono del parere che la pittura è un'arte essenzialmente concreta e che può consistere soltanto nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti. È un linguaggio tutto fisico che ha per parole tutti gli oggetti visibili; un oggetto astratto, invisibile, che non esiste, non è di dominio della pittura.

Gli assunti di Courbet sono talmente chiari da non richiedere ulteriori specificazioni, così come le sue opere in cui la realtà contemporanea trova la sua espressione genuina e moderna. Un'espressione che, attingendo dalla tradizione e *de facto* superandola, si realizza attraverso l'osservazione diretta della realtà al fine precipuo di documentare l'«intera società»: i contadini, i borghesi e gli intellettuali parigini, come nei celebri dipinti-manifesto *L'atelier del pittore* (1855, figura 9) e *Ragazze sulla riva della Senna* (1857, figura 10).



Figure 9 e 10

Adattato da Davide Colombo, «Il Realismo», UD3, in Storia dell'arte contemporanea, Corso Blended, Università degli Studi di Parma, <https://elly.dusic.unipr.it/2018/mod/lesson/view.php?id=659>.