Uno sguardo al

Fig. 1 *Assalto a un magazzino di patate,* «The Illustrated London News», 25 giugno 1842

MAURIZIO LORBER

piatto vuoto

Fame e povertà nella pittura del XIX secolo in Europa

In un articolo pubblicato su «The Illustrated London News» nel quale viene documentata una rivolta di affamati a Galway, durante la feroce carestia che colpì l'Irlanda negli anni '40 dell'Ottocento, leggiamo: «la precedente illustrazione [Fig. 1] intende suggerire un'idea dello stato di disperazione al quale è giunta Galway a causa dell'odierna calamitosa stagione di inedia. La scena [raffigura] l'assalto ad un magazzino di patate [...], il 13 del corrente mese, quando l'afflizione è divenuta insostenibile per i poveri abitanti prostrati dalla mancanza della prospettiva di un futuro raccolto»[1].

La fame fu la più grande catastrofe nella storia dell'Irlanda; la coltivazione di patate fu un fallimento e milioni di persone morirono d'inedia. Come ricordava ancora lo stesso giornale, «la loro risorsa in questo caso era sfondare le porte dei magazzini di patate e distribuirne il contenuto, senza far molta discriminazione fra i saccheggi e gli assalti ai mulini dove la farina d'avena era notoriamente immagazzinata»[2]. Scene di questo tipo dovettero susseguirsi con drammatica frequenza in quel decennio, tant'è che decine di articoli dedicati all'argomento e corredati da molte illustrazioni concorrevano a dare idea dello squallore e della miseria nella quale versava la popolazione irlandese.

Abbiamo ricordato queste cronache drammatiche non solo per la ricchezza delle incisioni che, poste a corollario, rendono più vivido il racconto, ma poiché esse stesse possono essere messe in relazione con la diffusione in ambito

[1] *The Galway Starvation Riots*, «The Illustrated London News», 25 giugno 1842. Gli articoli e le incisioni sono reperibili al sito del Vassar College: www.vassun.vassar.edu; colgo l'occasione per ringraziare la cortese sollecitudine di Steven Taylor che mi ha procurato immagini stampabili.

[2] *Ibidem*.

pittorico di questi temi. Si pensi ai dipinti *I mendicanti irlandesi* (1850) di Walter Howell Deverell e *La carestia in Irlanda* (1850 ca.) di George Watts che vennero riprodotti su riviste e divulgati nel continente[3].

Tematiche quali la fame, la miseria e il mondo del lavoro, che fino ad allora non costituivano materiale iconografico se non all'interno di un contesto quale, ad esempio, quello biblico, divennero parte integrante di una nuova iconografia pittorica non appena si assistette al coinvolgimento degli artisti e dei teorici dell'arte nei problemi sociali. Furono proprio avvenimenti desunti dalla cronaca che, nell'Ottocento, ispirarono con grande scandalo molti dipinti. Soggetti come la fame e l'indigenza erano già presenti nella pittura europea del XVII secolo con figure di poveri viandanti, disgraziati che si spulciano o bambini vestiti di stracci che giocano nella strada. Comunque, si trattava perlopiù di dipinti di genere ove spiccava l'elemento veristico, e nei quali si distinse il pittore sivigliano Bartolomé Esteban Murillo, che tuttavia contenevano un messaggio moralizzante che induceva a riflettere sulla povertà o faceva riferimento al valore cristiano della carità: ciò risulta inequivocabile nell'opera *San Tommaso di Villanueva distribuisce i suoi vestiti* (1760, Art Museum, Cincinnati) nella quale la dedizione verso i bisognosi del frate agostiniano è descritta nell'atto di donare, quando era ancora bambino, i suoi vestiti a dei piccoli straccioni.

Fig.2 Bartolomé Esteban Murillo, *Bambini che mangiano uva e meloni*, 1650-1655, Alte Pinakothek, Monaco

Si consideri come la diffusione delle figure di mendicanti e miserabili è in parte riconducibile alla fortuna letteraria del romanzo picaresco caratterizzato per i protagonisti di infima estrazione sociale. Si possono quindi correlare ai testi letterari il *Bambino che si spulcia* (1645-1650, Musée du Louvre, Parigi) e i *Bambini che mangiano uva e meloni* (1650-1655, Alte Pinakothek, Monaco, Fig. 2) nei quali

[3] Cfr. Linda Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, 1979, (I ed. London, 1971), p. 169.

i personaggi sono raffigurati come mendicanti dai vestiti laceri. Quest'ultimo dipinto è permeato da un'atmosfera di gioco, quasi che i fanciulli stiano assaporando con maggior gusto il pasto poiché sottratto con l'abilità di chi deve sopravvivere grazie ai furti e agli espedienti più vari. Gli schemi compositivi di Murillo sono perfetti, e l'abilità nel cogliere l'espressione dei bambini fa di questo pittore il più acuto dei conoscitori della psicologia infantile delle arti visive, non a caso, nel corso dell'Ottocento, Murillo conobbe una notevole fortuna critica, superata soltanto da quella di Diego Rodrìguez de Silva Velàzquez.
Non sorprende pertanto che la pittura del realismo, nelle sue più diverse accezioni formali, da Courbet a Edouard Manet, abbia dei legami iconografici e formali con la pittura del *siglo de oro*.
Nell'epoca che vide la pittura di storia celebrare i suoi santi ed i suoi eroi, Gustave Courbet, Jean-Francois Millet, Honoré Daumier ribadirono l'appartenenza al proprio tempo scegliendo di raffigurare contadini, borghesi e operai, opponendosi in questo modo all'anacronismo dei soggetti accademici e privilegiando queste nuove scelte formali recuperate anche dai pittori del XVII secolo.
Le soluzioni stilistiche furono comunque diversificate, tanto che questa corrente pittorica non indica né uno stile né una scuola vera e propria ma piuttosto un nuovo modo di concepire l'arte, nato nel clima euforico e carico di aspettative del 1848, l'anno della "primavera dei popoli" e delle rivoluzioni europee[4].
«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

Fig.3 Anders Zorn, *Il nostro pane quotidiano*, 1881 Nationalmuseum Stoccolma

[4] Cfr. Heinz-Gerhard Haupt e Simonetta Soldani (a cura di), *1848. Scene da una rivoluzione europea*, «Passato e presente», 46, 1999, pp. 5-206; Silvia Bordini, *L'Ottocento*, Carocci, 2002, p. 66 ss.; Timothy J. Clarck, *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Einaudi, 1978 (I ed. Thames and Hudson, 1973).

un uomo; in altre parole fare dell'arte viva, questo è il mio scopo»[5]. Così scrive Courbet nel catalogo della mostra allestita al *Pavillon du Réalisme*, inaugurata il 28 giugno 1855 a Parigi. La dura lotta combattuta dai pittori che aderirono a questo nuovo modo di concepire l'arte aprì la strada, anche nella pittura accademica, ad una serie di soggetti che non erano mai comparsi prima nei dipinti di grandi dimensioni e che costelleranno la pittura dell'ultimo quarto del XIX secolo.

Non solo la povertà del mondo contadino divenne triste protagonista di molti dipinti (Fig. 3), ma anche quella delle città, come appare nel dipinto di Jean Jules Henri Geoffroy, *Les affamés* (Fig. 4). Sono immagini queste che ci ricordano come, alla miseria delle campagne, si affiancasse quella delle zone sovraffollate delle grandi città: gli *slums*, quartieri degradati nei quali si stipavano enormi masse di operai. Come ha ricordato Eric J. Hobsbawm, il fattore dominante della vita dell'operaio ottocentesco era contrassegnato dall'insicurezza, non solo del posto di lavoro ma anche del salario[6]. In una tale situazione non vi era nulla di più facile che scivolare nella miseria più degradante.

Fig. 4 Jean Jules Henri Geoffroy, *Les affamés*, 1886, Museo Revoltella, Trieste

[5] S. Bordini, *L'Ottocento*, cit., p. 370.
[6] Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Rizzoli, 2004, pp. 314-316.

L'accattonaggio messo in scena da Geoffroy era una delle possibilità ricorrenti anche nelle famiglie in cui padri e figli lavoravano, per non parlare dei casi in cui vecchiaia e malattia collocavano immediatamente l'operaio ai margini della realtà produttiva. Il mondo letterario fornì numerose descrizioni che, nella loro ricchezza di particolari, potevano offrire spunti per le rappresentazioni iconografiche del degrado umano. Charles Dickens nell'*Old Curiosity Shop* scrisse:

Attraverso un vasto suburbio di case basse e sparse, arrivarono a poco a poco in una zona squallida dove non spuntava un filo d'erba [...]. Da ogni parte a perdita d'occhio [...] si addensavano le alte ciminiere che vomitavano il loro fumo pestilenziale, oscurando il sole e appestando l'aria [...]. Qua e là si scorgevano case smantellate, prossime alla rovina, tenute su dalle macerie di altre case crollate, senza tetto, senza finestre, annerite, devastate ma ancora abitate. Uomini, donne e bambini dall'aria spettrale, vestiti di stracci, badavano alle macchine, alimentavano i fuochi, chiedevano l'elemosina per strada, occhieggiavano torvi e seminudi dalle case senza porte[7].

Le serie di articoli e incisioni che descrivevano la tragedia irlandese nei dettagli più tragici, pur essendo proprie del mondo contadino crudelmente legato alle carestie, al contempo rappresentano forse il primo esempio di testi ed immagini che pone in evidenza la tragedia di un'enorme massa di indigenti. Queste incisioni (Fig. 5) hanno soltanto un precedente nella storia delle immagini, ovvero *Les Grandes Misères de la guerre* (1633) di Jacques Callot, nel-

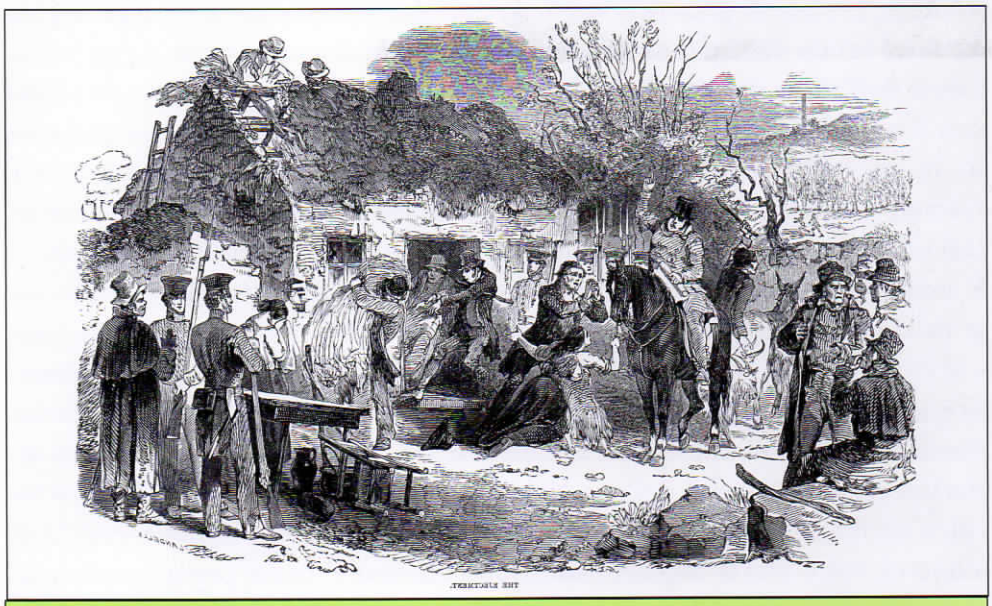

Fig. 5 *The ejectment*, «The Illustrated London News», 16 dicembre 1848

[7] L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea*, cit., p. 59.

Fig. 6 Jacques Callot, *La Revanche des paysans*, 1633, da *Les Grande Misére de la guerre*

le quali venivano descritti la violenza e lo sfacelo della guerra dei Trent'anni che dilaniò gran parte dell'Europa diffondendo povertà e miseria.
Anche Callot volle cogliere questa tragedia umana in ogni minimo dettaglio grafico (Fig. 6). Non possiamo escludere la possibilità che queste immagini non costituissero un riferimento per quegli autori che vollero testimoniare lo stato di prostrazione della popolazione irlandese, trattandosi infatti del primo esempio di una serie di incisioni accompagnate da un testo, i versi dell'abate de Marolles, che illustrano quella che era *La vie du soldat* con il corollario di crimini, saccheggi, assassini, vendette e crudeli punizioni. In queste incisioni Callot testimoniava l'identica volontà di rendere manifeste, attraverso la rappresentazione della crudeltà di un conflitto protrattosi oltre ogni limite sopportabile, le vessazioni subite dalla popolazione.
È comunque evidente la differenza fra le opere, nonostante siano accomunate dalla tragicità degli eventi che coinvolsero enormi masse popolari: la fame e le condizioni di povertà della popolazione del XIX hanno un'origine diversa e sono il frutto non di un conflitto bellico, bensì sociale. Come già denunciavano i testi dell'«Illustrated London News», molti fattori e mercanti si arricchirono sulla povertà dei più. Nel 1847, anno noto come il *Black '47*, si verificò un tragico paradosso: mentre la popolazione moriva di fame, carichi di alimenti, sotto scorta militare, lasciavano via nave il paese permettendo così ai mercanti di accumulare una piccola fortuna con l'aumento dei prezzi. Le immagini (Fig. 5) e gli articoli pubblicati sull'«Illustrated London News» furono un significativo esempio di denuncia, sebbene mediata da una precisa ed

evidente visione di parte inglese, tipica di quella vocazione sociale del XIX secolo che coinvolse anche le arti figurative. Appartengono a questo periodo infatti decine di immagini, genericamente catalogate come manifestazioni della corrente del realismo, che rappresentano scene di povertà inedite. Molti di questi dipinti, ora dimenticati nei musei e catalogati come esempi oleografici ad impatto emotivo, dal punto di vista qualitativo sicuramente meno innovativi del realismo sociale di Courbet o Millet, ebbero tuttavia un'enorme diffusione protraendosi oltre i limiti dell'Ottocento.

Fig. 7 Frederic Baron Leon, *Les marchands de craie*, 1882, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Ciò che vorremmo ora spiegare è come questo aspetto patetico (Fig. 7) che traspare nell'impaginato globale dei dipinti rimandi alla tradizione narrativa propria della pittura di storia il cui fine, a partire dalle teorizzazioni di Nicolas Poussin, consisteva nel risvegliare le passioni rappresentando azioni virtuose ed eroiche. Il quadro divenne una *mise en scène* che evocava gli eventi attraverso l'espressione dei volti, la composizione, i gesti, l'ambientazione dettagliati fin nei minimi particolari con un fondamentale elemento guida nella ricerca compositiva dell'artista: la scelta azzeccata del "momento drammatico".

Dalla fine del XVIII secolo si attuò un significativo cambiamento iconografico: le rappresentazioni non riguardavano solamente le gesta degli eroi e dei protagonisti del passato (Bruto e Cesare, Enrico IV e Cromwell), ma comprendevano accadimenti giudicati memorabili, relativi ad eventi e personaggi contemporanei[8].

[8] Fondamentale il testo di Francis Haskell, *La costruzione del passato nella pittura del secolo XIX*, in Id., *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 182-204. La rappresentazione del passato, secondo Haskell, in molti casi allude apertamente alle vicende dei contemporanei e il suo apparente anacronismo è dovuto ad una nostra "sottointerpretazione".

Fig. 8 Jean-Louis-Thodore Géricault, *Zattera della Medusa*, 1819, Musée du Louvre, Parigi

Il dipinto che segna questo *turning point* è la *Zattera della Medusa* (Fig. 8) di Jean-Louis-Thodore Géricault. I fatti che ispirarono l'opera sono abbastanza noti: il 2 luglio 1816 la fregata Medusa rimase incagliata al largo della costa del Senegal. Costruita una zattera, che venne ben presto abbandonata dagli ufficiali accolti nelle scialuppe, centocinquanta uomini rimasero per tredici giorni in balia della sete e della fame nonché sottoposti al delirio indotto dal clima dei Tropici. Si salvarono soltanto quindici individui, sopravvissuti forse nutrendosi dei poveri resti dei compagni. Si trattò di uno sconvolgente e scandaloso fatto di cronaca che provocò l'indignazione pubblica. Strumentalizzato dai bonapartisti per attaccare la restaurazione monarchica borbonica, colpì particolarmente per la straziante testimonianza di due sopravissuti, l'ingegnere Corréard e il chirurgo Savigny. Scrisse un autore anonimo sulla «Gazette de France» nel 1819: «Sembra che l'autore abbia avuto come scopo di sorprendere l'uomo in quell'abisso di calamità in cui si perde ogni traccia della dignità del proprio essere, in cui si degradano tutte le qualità morali»[9].

Per realizzare quest'opera, Gericault lavorò a lungo producendo disegni preparatori e bozzetti che, di volta in volta, rappresentavano diversi aspetti, variandone lo scorcio prospettico al fine di raffigurare in maniera efficace i fatti accaduti cogliendone il momento significativo:

Sia per le enormi dimensioni che per l'originalità della composizione colpisce e attira alla prima tutti gli sguardi. Vi sono certamente immaginazione, poesia e un senso drammatico nella disposizione di queste figure colossali e seminude, che si agitano disperate tra i morti e moribondi di cui stanno per accrescere il numero. C'è dell'audacia nel taglio e nella disposizione di questa zattera semisommersa; e ce n'è molta nell'idea di dipingere sul punto più

[9] «La Gazette de France», cit. in Francesca Marini (a cura di), *Géricault*, Rizzoli, 2005, p. 182.

alto l'uomo che si sbraccia a fare inutili segnali con dei lembi di stoffa. Non si può negare infine che l'autore abbia inventato dei begli episodi e che, colto profondamente il tema, abbia saputo per molti aspetti renderlo con una spaventosa energia[10].

Questo passo riassume un sentire comune che ci aiuta a comprendere il criterio valutativo ottocentesco della pittura narrativa. La descrizione è quella di una vera e propria scena teatrale: il taglio compositivo, la luce, la disposizione delle figure, le gestualità eloquenti. Due le parole chiave: «immaginazione» e «invenzione» che sottolineano la capacità di rievocare la drammaticità dei fatti. È proprio su questo piano narrativo che poggia la stroncatura a Gericault dell'anonimo giornalista che, *in cauda venenum*, su «Le Journal de Paris» così si espresse:

Disgraziatamente però il primo colpo d'occhio è molto più favorevole del secondo e non ci vuole che un esame di qualche minuto per riconoscere con rincrescimento, nella rappresentazione di questo disastro, numerose imperfezioni. Ci si chiede perché, in questo quadro, i vivi e i morti, i morenti, le corde, le stoffe, la biancheria e una quantità di oggetti sono tutti dello stesso colore. Ci si chiede perché i naufraghi sono tutti nudi, perché non hanno gettato in mare i cadaveri che, già in putrefazione, non possono più servire a placare la fame che li divora[11].

È chiaro che questo giudizio negativo deriva fondamentalmente dall'accusa di inattendibilità degli eventi rappresentati. La verosimiglianza può realizzarsi soltanto quando i dettagli relativi alla locazione, all'abbigliamento e alla gestualità vengono organizzati attendibilmente e sono in grado di cogliere il momento drammatico che, attraverso un'immagine, può riassumere un'intera tragedia.
A queste stesse istanze compositive ricorsero anche le rappresentazioni dei fatti di cronaca che ritroviamo tanto nelle incisioni dedicate alla carestia irlandese – alle quali ho fatto riferimento in precedenza –, quanto in ulteriori testimonianze prodotte nel corso del XIX secolo.
La forza dell'immagine quale testimonianza visiva di tragici episodi o di disperati accadimenti di cronaca deriva da quell'impatto emotivo evocato dai pittori per affermarsi e toccare anche gli animi più insensibili dell'Ottocento divenendo, per usare un'espressione di Linda Nochlin, «una summa visiva delle ingiustizie sociali»[12].
Ma per comunicare tale disperazione nulla risulta più efficace dei criteri della narrazione propri della pittura di storia, codificatisi ed affinatisi fin dal Settecento e divenuti patrimonio europeo, tanto da diffondersi fin negli Stati uniti con Benjamin West e John Singleton Copley. Sono immagini che oggi troviamo piuttosto nei libri di storia che in quelli di storia dell'arte, poiché rientrano in quel genere

[10] «Le Journal de Paris», 28 agosto 1819, cit. in *ibidem*.
[11] Ivi, pp. 182-183.
[12] L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea*, cit., p. 75.

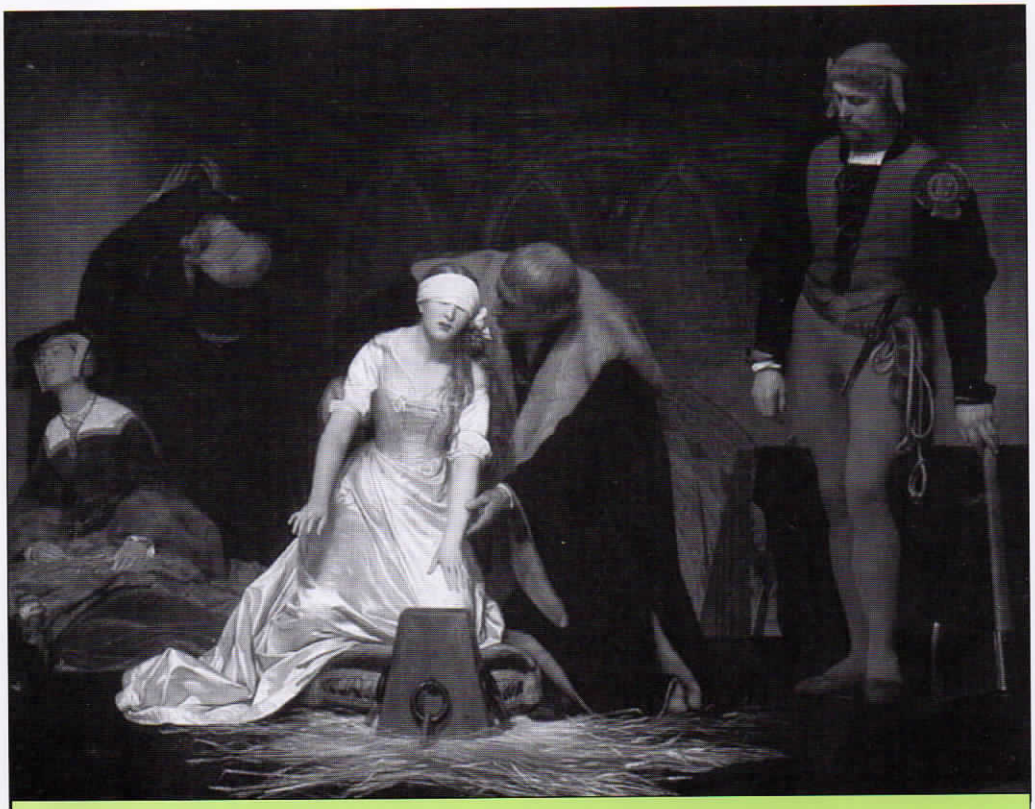

Fig. 9 Paul Delaroche, *The Execution of Lady Jane Grey*, 1833, Tate Gallery, Londra

accademico che ben si adatta a fornire un corredo iconografico che, oltre a visualizzare i protagonisti della storia, testimonia come, dalla metà del XIX secolo, l'era delle macchine abbia prodotto non solo ricchezza, ma anche un notevole aumento della miseria. La loro attuale collocazione, all'interno di questi testi, non deve però farci scordare che fu proprio questo genere di pittura, determinata a cogliere un momento significativo dell'azione tale da riassumere tutto l'accadimento drammatico, che inaugurò un nuovo atteggiamento ricettivo nei confronti del soggetto. Il quadro divenne una sorta di specchio della realtà e l'osservatore un testimone oculare degli avvenimenti[13].

Si accostino due dipinti molto diversi nel soggetto come *Les affamés* di Geoffroy e *The Execution of Lady Jane Grey* (Fig. 9) di Paul Delaroche nei quali i medesimi criteri narrativi si riverberano anche nella lucidità pittorica. Ogni personaggio, attraverso la posa e il volto, risulta interprete di uno sta-

[13] Cfr. Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, 2002. La problematica dell'immagine come testimonianza oculare affrontata da Burke è ricca di spunti e riflessioni fondamentali per lo svolgimento di questo lavoro.

to d'animo e riveste un diverso ruolo nella narrazione dei fatti. Se anche non conoscessimo il soggetto storico dipinto da Delaroche, attraverso il contesto e la lettura degli stati d'animo dei personaggi potremmo interpretare il significato con buona approssimazione. Qualcosa di tragico ed irreparabile sta per accadere ed ognuna delle figure sulla scena testimonia di un diverso atteggiamento emotivo. Ogni particolare, dagli indumenti alla posizione assunta, è scelto con accuratezza affinché gli scarti interpretativi siano ridotti al minimo: niente è fuori posto ed ogni cosa rappresentata ha una funzione nell'economia narrativa. A solo titolo esemplificativo si osservi come la paglia, posta alla base del ceppo per assorbire il sangue, non ha solo la funzione di divenire il polo di attrazione visivo accostata al vestito bianco, storicamente inattendibile, della giustiziata, ma richiama alla mente ciò che sta per accadere. Queste tecniche narrative che arriveranno fino alla fotografia di reportage e alle "foto di scena" utilizzate al cinema sono parimenti riproposte nel dipinto di Geoffroy (Figg. 4 e 10). In quest'opera, a differenza di quella di Delaroche, nulla sta per accadere ma è altrettanto eloquente nel dialogo muto fra i personaggi: «gente che alle porte delle caserme va a cercare nei mastelli gli avanzi del rancio, tutto il rifiuto che i cani medesimi disdegnano [...]. Quali sguardi d'odio e invidia gettano su quei due fanciulli che non ardiscono avvicinarsi»[14]. Si tratta anche in questo caso del frammento di una storia, seppur meno nobile, non meno scaltra nella sua ricostruzione, ove ogni figura riveste un ruolo significativo sulla "scena".

Il dipinto, ora al Museo Revoltella di Trieste, venne presentato da Geoffroy al Salon parigino del 1886, dove ottenne la medaglia di seconda classe[15]. Era al Salon, infatti, che le opere venivano messe in rapporto diretto con il pubblico, che affluiva in massa e che determinava i nuovi e più vasti contatti con gli acquirenti. Proprio in questa rinnovata dinamica di rapporto tra

Fig. 10 J.J.H. Geoffroy, *Les affamés*, particolare

[14] «Le Monde poetique», cit. in Maria Masau Dan (a cura di), *Il Museo Revoltella*, Terraferma, 2004, scheda n. 151, p. 230.
[15] Cfr. *Ibidem*.

artisti e committenti, trovarono maggior spazio ed accettazione, non senza polemiche, nuovi soggetti e modelli stilistici. Le reazioni del pubblico, raccontate da Émile Zola nel romanzo *L'Opera* del 1886, stanno a testimoniare del sorgere di un nuovo "sistema dell'arte".

«In tutta l'Europa varie Società di artisti si strutturano in un sistema di sottoscrizioni e autotassazioni, organizzano mostre e vendite pubbliche, assegnano premi sotto forma di acquisti, distribuiscono tra i soci le opere selezionate attraverso sorteggi e lotterie»[16]. Ma la libertà faticosamente acquisita dagli artisti non era l'unico presupposto fondamentale per lo sviluppo di tematiche che precedentemente mai erano state rappresentate così crudemente. Anche il formarsi di un nuovo e più numeroso pubblico, sorto dal clima successivo al 1848, nonché la crescita esponenziale di gallerie per il mercato privato, incrementò un nuovo tipo di collezionismo più eclettico. Questo spiega l'attività di alcuni artisti, i quali si misero in gioco affrontando temi a loro desueti quali la povertà e il lavoro. Alfred Roll, ad esempio, passò dalla rappresentazione di dee e ninfe a *Lo sciopero dei minatori* (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts). Ne conseguì un dibattito critico su tali soggetti che traspare dall'apprezzamento di Joris-Karl Huysmans per la scelta di Roll: «ha osato dipingere, senza *cold cream* e senza succo di ciliegia, dei poveri. Gli diranno che fa della pittura *canaille* e che manca il buon gusto. Sarà fiero, spero, di essere giudicato, stupidamente così». D'altra parte era stato lo stesso Baudelaire, sin dal Salon del 1846, a suggerire ai pittori temi nuovi, tratti dal quotidiano parlando di «eroismo della vita moderna»[17].

Fu proprio su questa linea che si posero alcuni pittori che sfruttarono, spesso abilmente, soggetti letterari, cosicché rappresentavano la povertà e la miseria in tutte le loro accezioni tanto che, alcuni di essi, in omaggio a Victor Hugo, furono soprannominati "Miserabilistes"[18].

Questa vocazione sociale – espressa in ambito letterario da *Hard Times* di Charles Dickens e da *Germinal* di Emile Zola – nella narrazione per immagini emerge con evidenza anche nei dipinti che rappresentano il lavoro e la fame nella loro accezione meno tragica.

[16] S. Bordini, *L'Ottocento*, cit., p. 24.

[17] Le citazioni e le considerazioni su Alfred Roll sono presenti in Stefano Fugazza, *I pompiers. Il volto accademico del Romanticismo*, Ilisso, 1992, pp. 44-45.

[18] Anche un dipinto fra i più noti di questo genere pittorico, *Resa in schiavitù* (Eero Järnefelt, 1893, Ateneum Art Museum, Helsinki), ispirato alla feroce povertà della classe rurale finlandese testimoniata dallo stesso titolo, è avvicinabile alle teorie sociali di Lev Tolstoi: cfr. Philippa Howden-Chapman, Julia Mckenbach, *Poverty and painting: representation in 19th century Europe*, in www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=139055 (ottobre 2005).

In particolar modo, la Galleria Tretjakov di Mosca collaziona una serie notevole di esempi efficacissimi per suggerire sentimenti di speranza e solidarietà attraverso il coinvolgimento emotivo indotto dall'immagine.
I modelli del realismo oleografico e *pompiers* ottocentesco, nonostante fossero travolti dall'avvento dell'impressionismo e del postimpressionismo, continuarono in sordina a protrarre la loro tradizione narrativa. Ne è un buon esempio il dipinto di Arkadi Plastov, datato 1945, nel quale la pennellata sprezzante, che richiama lo stile di Van Gogh, ne rafforza l'anacronismo. Nell'impianto compositivo l'artista costruisce una *tranche de vie* che trascende il frammento realistico per divenire evento simbolico (Fig. 11) nel solco della miglior tradizione ottocentesca. Ogni gesto è misurato e l'orizzonte è posto in modo tale da porre l'osservatore alla stessa altezza della famiglia di contadini che, giunta l'ora del pranzo, si rifocilla.
Qui non si tratta più di condividere il pasto frugale de *Les marchands de craie* (Fig. 7) o di contendersi i miseri avanzi come ne *Les affamés* (Fig. 4) poiché l'anziano personaggio, forse il nonno, divide il pasto con i nipoti. La piena comprensione dell'immagine si ha cogliendo il dettaglio storico in palinsesto al dipinto: l'assenza degli uomini più giovani dalle campagne russe del 1945. Rimanevano soltanto i ragazzini ed i vecchi per ultimare il raccolto; ciò nonostante, dalla condivisione fraterna dei semplici alimenti, emerge un senso di speranza e di solidarietà che infonde una speranza nel futuro: le falci arpionate nel covone sembrano garantire pane, lavoro e giustizia sociale.

Fig. 11 Arkadi Plastov, *Il raccolto*, 1945, Galleria Tretjakov, Mosca

La potenzialità comunicativa di queste immagini è stata affinata dalla pittura di storia e dall'adeguamento delle sue modalità narrative ai soggetti di cronaca. Ora gesti, volti e ambientazioni sono maneggiati con tale destrezza da dispiegare sotto i nostri occhi vere e proprie *tranches de vie*.

Tutte queste immagini, non dobbiamo dimenticarlo, nel tempo divennero – con un meccanismo interpretativo inconsapevole –, da un lato, simbolo di crudeltà sociale come negli *Affamati* di Geoffroy, o, dall'altro, simbolo di speranza e fraternità come nel *Raccolto* di Plastov[19].

Una delle peculiarità di questo genere pittorico è quella di organizzare una rappresentazione in modo tale da "fermare" l'istante in una cornice di particolari, sguardi, gesti e posture che nella loro reciproca interazione diano all'immagine un senso narrativo. L'impressione che si trasmette all'osservatore è un'evocazione efficace di casualità e contingenza.

Sebbene studi recenti indichino come la motivazione all'altruismo e le regole morali dipendano dalla nostra raffinata capacità di cogliere, da pochi indizi, la sofferenza e il dolore degli altri, purtroppo la diffusione di tali icone della sofferenza, come dimostra l'età odierna, stimola soltanto la compassione[20]. Si tratta di una risposta emotiva analoga agli impulsi repentini di rabbia, eccitamento paura o repulsione; reazioni subitanee indipendenti dai nostri atti volitivi[21]. Proprio per tale motivo le raffigurazioni pittoriche, e successivamente quelle fotografiche, divennero un utile strumento di propaganda, senza peraltro contribuire alla formazione di un'etica sociale.

Oggi a chi rimane il difficile compito di canalizzare la passionalità verso valori più duraturi della fuggevole reazione emotiva ad un'immagine?

[19] Il dipinto di Plastov è ricollegabile con la pittura di Jules Breton e di Leon Augustine Lhermitte della seconda metà dell'800, con opere raffiguranti il mondo contadino che esaltano il valore sacrale del lavoro.

[20] Cfr. Shaun Nichols, *Sentimental Rules: On the Natural Foundation of the Moral Judgment*, Oxford University Press, 2004; sulla differenza fra compassione e carità si rimanda alle riflessioni di Bronislaw Geremek, *La Pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Laterza, 1986, pp. 264-265.

[21] Ho trattato della reazione impulsiva alle immagini e del loro "valore di verità" in *La guerra delle immagini. La ricezione della storia attraverso la rappresentazione iconica: dalla pittura all'immagine fotografica*, «Arte in Friuli - Arte a Trieste», 23, 2004, pp. 135-150.

DIETRO LE QUINTE

Per comprendere le modalità rappresentative delle odierne immagini di cronaca dobbiamo ricercare i loro archetipi nella pittura e, nella fattispecie, nei modi del raccontare propri della pittura di storia. Non a caso, l'efficacia di molte immagini fotografiche che illustrano eventi drammatici o salienti della cronaca risiede nel fatto che riattualizzano modalità tipiche della rappresentazione pittorica. È proprio questo legame con modelli visivi pittorici che contribuisce a renderle indelebili nella nostra memoria collettiva. Delle *mise en scènes* pittoriche non dobbiamo sottovalutare l'alto potenziale etico-simbolico. Tale consapevolezza della potenzialità iconica, manifestatasi a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e sviluppatasi nel corso dell'Ottocento, fece assurgere l'evento rappresentato particolare a emblema generalizzante di eroicità o di scelleratezza, di patetismo o di disprezzo. Nell'epoca del reportage fotografico, fin dagli anni trenta, questa efficacia performativa dell'immagine sugli eventi, ebbe come valore aggiunto il marchio dell'autenticità. Ma non possiamo dimenticare che, come risultava evidente ai pittori di storia, anche ai fotografi la complessità degli eventi pone spesso insormontabili difficoltà nel selezionare un'immagine efficacemente riassuntiva di un evento o di un fatto di cronaca. Pertanto quando si analizza un'icona ad "alta definizione" come un dipinto o una fotografia, dobbiamo sempre tenere presente che l'autore, in entrambi i casi, seleziona alcuni aspetti ritenuti pertinenti e impone una gerarchizzazione visiva attraverso la prospettiva, il colore, le luci e le ombre: l'immagine imprime sempre una direzione al nostro sguardo. La sostanza simbolica è dunque focalizzata dall'emettitore in modo da orientare l'osservatore verso una determinata interpretazione. Tali processi di selezione formale sono i contenuti semantici di un'immagine e ne sostanziano il processo di significazione avviando e modificando al contempo le modalità di ricezione. A tale riguardo dobbiamo porre in evidenza che il genere teatralizzante proprio dell'800 entrò in crisi in pittura al volgere del secolo. È nella fotografia che invece possiamo riscontrare elementi di continuità con il genere narrativo della pittura di storia ottocentesca.

La progressiva accettazione dell'idea secondo la quale l'immagine sia più affidabile, nella sua veridicità, rispetto ai resoconti verbali, si impose proprio nella pittura di storia che iniziò a trasformare l'osservatore in un testimone oculare degli eventi. Quando nelle immagini il piano dell'essere mimeticamente convincenti cominciò a sovrapporsi con quello dell'essere veritiero fu possibile, in linea di principio, mettere sotto gli occhi il *vero* ma non la *verità*.

La pittura di storia aveva in effetti colto pienamente l'impatto psicologico della narrazione per immagini e il suo valore ai fini dell'"effetto realtà" della rappresentazione di ciò che era ritenuto degno di imprimersi nella memoria collettiva: un'immagine non dice più di mille parole, come si è soliti affermare, ma colpisce più di qualsiasi resoconto verbale. Fin dalle analisi di Roland Barthes è apparso chiaro che la rappresentazione figurativa non possiede la capacità esplicativa del discorso verbale, ma può indurre maggiore coinvolgimento nei confronti dell'osservatore il quale, spesso, subisce passivamente la forza autopropulsiva dell'icona. Tuttavia, l'aspetto semiotico non è disgiungibile da quello sociologico.