

Il Realismo in pittura in Italia e Spagna

Prodromi, origini e sviluppi



El Realismo en pintura en Italia y España

Pródromos, orígenes y desarrollos

A cura di Anna Ciotta

FrancoAngeli *FilArti*

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

Filarti

Collana di Storia dell'Arte e dell'Architettura contemporanee

diretta da Anna Ciotta e Leonardo Di Mauro

Comitato scientifico: Massimo Bignardi (Università di Siena); Alberto Castán Chocarro (Università di Saragozza); Ada Patrizia Fiorillo (Università di Ferrara); Rafael Gil Salinas (Università di Valencia); Javier Ibáñez Fernández (Università di Saragozza); Concepción Lomba Serrano (Università di Saragozza); Ettore Sessa (Università di Palermo); Gennaro Toscano (Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi); Isabella Valente (Università di Napoli "Federico II"); Stefania Zuliani (Università di Salerno).

Filarti. Collana di Storia dell'Arte e dell'Architettura contemporanee intende pubblicare studi e ricerche di Storia dell'Arte e di Storia dell'Architettura contemporanee in un'ottica di interdisciplinarietà e internazionalità.

Il suo scopo è quello di evidenziare come i fenomeni, le tendenze e gli stessi linguaggi delle due discipline, osservati nel periodo compreso tra il XIX e il XXI secolo, siano stati rispondenti allo spirito del tempo, e, come, in taluni casi, ne abbiano addirittura anticipato i successivi processi evolutivi.

La sua ambizione vuole essere quella di fornire una lucida lettura interpretativa dell'Arte e l'Architettura contemporanee: per più ampia consapevolezza del tempo presente e per una maggiore comprensione della società e della cultura odierne.

Inoltre la collana, nello spirito della pluralità delle visioni e dei metodi d'indagine non limitata all'ambito strettamente nazionale, si avvarrà di contributi, nelle rispettive lingue di appartenenza, di accademici e studiosi italiani e stranieri.

Essa, infatti, aspira ad un bacino di lettori internazionale e si propone come matrice e motore per ricerche, dibattiti e riflessioni che potranno svilupparsi in futuro nell'ambito delle due discipline in Italia e all'estero.

Il Realismo in pittura in Italia e Spagna

Prodromi, origini e sviluppi

El Realismo en pintura en Italia y España

Pródromos, orígenes y desarrollos

A cura di Anna Ciotta

FrancoAngeli *FilArti*

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne.

*In copertina: Antonio Muñoz Degrain, Vista tomada en los Pirineos navarros, 1862,
olio su tela, 108 × 137 cm, Museo del Prado, Madrid
(© Photographic Archive Museo Nacional del Prado)*

1^a edizione. Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

*Il realismo è... il fondamento di ogni arte, e la sua antitesi non è l'idealismo,
ma il «falsismo»*

(George Henry Lewes)

Indice

Introduzione di <i>Anna Ciotta</i>	pag. 9
1. Per un <i>corpus</i> di dipinti utili come fonti per la storia del paesaggio e dei monumenti di <i>Leonardo Di Mauro</i>	» 21
2. Uno scorcio di Procida di Teodoro Duclère (1860). L'isola e la retorica del paesaggio mediterraneo di <i>Salvatore Di Liello</i>	» 36
3. Le vedute di interni delle chiese napoletane nell'Ottocento di <i>Alessandra Veropalumbo</i>	» 56
4. <i>Los españoles pintados por sí mismos</i>. Il costumbrismo spagnolo fra tradizione e realismo di <i>Veronica Orazi, Barbara Greco</i>	» 68
5. La pintura realista en Madrid y Sevilla durante la segunda mitad del siglo XIX de <i>Angel Castro Martín</i>	» 92
6. Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), colorista, imaginativo y brillante de <i>Rafael Gil Salinas</i>	» 115
7. Más allá de las jerarquías en el realismo pictórico español de la segunda mitad del siglo XIX: la pintura de flores valenciana como línea de investigación de <i>María José López Terrada</i>	» 153

8. Dramaturgia pictórica de la mujer en el imaginario de la modernidad y el realismo español de <i>Mireia Ferrer Álvarez</i>	pag. 168
Abstract	» 187

Introduzione

di *Anna Ciotta**

In Italia il Verismo nacque dalla necessità di esprimere un principio di verità precipuamente applicato alla osservazione della natura all'aria aperta, e si affermò, quando il genere storico era ormai, anche se non definitivamente, tramontato, in un tempo in cui gli artisti aderirono alle istanze di rinnovamento e di progresso provenienti dalla società del tempo e si posero alla ricerca di un nuovo rapporto con la natura e con la realtà contingente per osservarle e raffigurarle con obiettività, fedeltà e dovizia di particolari.

Una coscienza verista si annunciò, producendo i suoi effetti, già intorno al 1848 ma una vera poetica realista fu espressa dai Macchiaioli, e si enucleò nel corso delle loro discussioni ai tavoli del Caffè Michelangelo a Firenze a partire dal 1855. Tuttavia, il Verismo, come movimento che cambiò il corso della pittura italiana non fu opera solo dei Macchiaioli e non è identificabile soltanto ed esclusivamente con la «rivoluzione della macchia». Esso fu, infatti, un fenomeno molto complesso che riguardò, al pari del Realismo francese, non solo gli aspetti formali e le tecniche della pittura. Sancì, infatti, la fine del disegno accademico e della linea e l'abbandono dei colori scuri e bituminosi dei quadri storici, e cambiò, addirittura, i temi e gli oggetti della pittura stessa e in generale modificò l'atteggiamento degli artisti nei confronti delle cose, dei tempi e dei rapporti umani costituenti l'oggetto della loro arte. Pertanto, come del resto ha sostenuto Corrado Maltese, esso non è totalmente identificabile, come detto, con «la rivoluzione della macchia» in quanto non è stato opera solamente ed esclusivamente degli artisti fiorentini e toscani che si riunivano al Caffè Michelangelo a Firenze ma è ascrivibile ai pittori provenienti dalle varie parti d'Italia e alle scuole di rinnovamento pittoriche in ambito locale che contribuirono, tutti insieme, alla formazione del movimento e alla conseguente nascita della nuova arte italiana.

* Università degli Studi di Torino.

Nel sud dell'Italia Giuseppe e Filippo Palizzi, da una parte, e Domenico Morelli, dall'altra, portarono avanti tale istanza verista per vie diverse ed addirittura agli antipodi, e Giuseppe Palizzi fu, anzi, ritenuto «l'inventore del verismo». A metà del secolo XIX lo stile di Filippo Palizzi rappresentava certamente una novità perché affiancava allo studio del vero osservato direttamente all'aria aperta quello dei toni e dei colori, anche se bisogna riconoscere che Nino Costa a Roma, o meglio, nelle campagne romane, già studiava il vero.

I reali prodromi, tuttavia, del nuovo modo di osservare il paesaggio immerso nello splendore dei suoi colori e della sua luce naturale furono i quadri rappresentanti scorci caratteristici di Napoli che i pittori della Scuola di Posillipo, costituita nel 1820, presero a realizzare a beneficio dei molti turisti stranieri che, affascinati dalla bellezza dei luoghi, insistentemente li richiedevano per portarne in patria un ricordo. Gli echi di lirismo che si avvertono nella pittura di paesaggio dei suoi pittori certamente tracciano un confine molto netto tra le loro raffigurazioni paesistiche, da una parte, e le rappresentazioni realistiche dei paesaggi e le vedute realistiche urbane, dall'altra. Tuttavia il contatto dei suoi pittori con gli artisti stranieri che soggiornavano o erano di passaggio a Napoli ed il fascino esercitato su di loro, in particolare da Jean-Baptiste-Camille Corot, Joseph Mallord William Turner e Frans Vervloet, autori di raffigurazioni di paesaggi pieni di luce, ne determinarono la permeabilità alla loro influenza e l'insorgere del conseguente desiderio di realizzare una pittura dal vero, luminosa, nata da un'emozione e in grado di suscitare un'altra, nell'osservatore, altrettanto forte. E del resto Giacinto Gigante, capofila della suddetta Scuola, rappresentando in modo veritiero e diretto la bellezza dei paesaggi marini e delle vedute napoletane, che altro intese fare se non esprimere il suo desiderio di verità e la sua ansia di rimanere fedele nella raffigurazione pittorica a quella bellezza, di fatto, imprimendo, così, un orientamento in senso realista, alla sua osservazione e rappresentazione della natura? La Scuola di Posillipo, pertanto, come sostenne Domenico Morelli, offrì «la spinta alla riforma della pittura», a Napoli. Infatti, se all'inizio essa fu romantica, poi spianò la strada al movimento realista in Italia.

Ad alcuni pittori della Scuola di Posillipo e alle vedute prospettiche negli interni di chiese in Italia sono dedicati i saggi che vengono qui brevemente illustrati.

Il saggio di Leonardo Di Mauro contiene l'interessante proposta di schedare i numerosi dipinti ottocenteschi raffiguranti vedute di interni di chiese, il cui gusto fu il portato di una visione tipicamente romantica, al fine di costituire un *corpus* da utilizzare come documentazione utile per fu-

turi restauri e preziosa fonte di conoscenza per studi storico-artistici riguardanti le fabbriche religiose a cui le vedute stesse si riferiscono. Una parte del contributo è dedicata al dipinto di Domenico Battaglia, pittore della Scuola di Posillipo, che ritrasse gli interni della chiesa napoletana di Santa Maria Donnaregina nella tela dal titolo *Il coro della chiesa di Santa Maria di Donnaregina*, dimostrando una rara abilità nella resa prospettica degli interni e dei particolari architettonici e decorativi.

La pittura di paesaggio, per la molteplicità e varietà dei soggetti ma anche dei modi e delle forme che consentiva ai pittori di utilizzare, sembrò il genere figurativo che meglio corrispondeva alle istanze di rinnovamento avanzate dagli artisti. Il paesaggio, pertanto, rappresentò il primo campo d'indagine per la sperimentazione e la ricerca del vero attuate mediante la diretta visione ottica.

Sul paesaggista François-Théodore Duclère, ed in particolare sul suo disegno a matita, acquerello e biacca, dal titolo *Procida*, del 1860, che mostra scorci dell'isola, e precisamente il nucleo urbano di Procida, denominato *Terra Murata*, ritratto da vicino e nel suo ambiente naturale, è incentrato il saggio di Salvatore Di Liello. Il suddetto disegno è indicato dall'autore come il massimo traguardo della iconografia ottocentesca dell'isola e del paesaggio *d'après nature* che poté essere raggiunto mediante il contributo di alcuni pittori della Scuola di Posillipo, come lo stesso Duclère, ma anche Giacinto Gigante, Salvatore Fergola, Achille Vianelli e Gabriele Carelli.

Sulla pittura prospettica, genere parallelo a quello della pittura di paesaggio che fu il vessillo della Scuola di Posillipo, e che apparve nel panorama artistico di Napoli già a partire dagli anni Venti dell'Ottocento ad opera del pittore olandese Frans Vervloet, che di quella Scuola concorse alla formazione, verte il saggio di Alessandra Veropalumbo. Il contributo illustra le nuove esperienze della pittura di interni, soprattutto di chiese, realizzata, per l'appunto, da alcuni esponenti della Scuola di Posillipo con intenti sia di ricerca che di documentazione, e nella quale l'introduzione della figura umana, di sacerdoti, monache e fedeli in atteggiamento di preghiera, serviva ad esprimere l'atmosfera di spiritualità e di raccoglimento che si respirava all'interno degli edifici religiosi in essa riprodotti. L'autrice, poi, analizza alcuni esempi, tra gli altri, di tali dipinti, e precisamente quelli realizzati, a partire dal 1865, da Giacinto Gigante, uno dei massimi esponenti della Scuola di Posillipo, ed anche da altri partecipanti alla stessa come Vianelli e Battaglia.

In Spagna il Realismo interessò tutte le arti figurative e, in pittura, tutti i generi, ivi compreso lo storico, il mitologico e l'allegorico e perfino il ritratto, e riguardò anche due generi considerati minori, come l'aneddotico e il paesaggistico. Nacque dalla necessità di dare una raffigurazione più obiettiva

e generale ai modelli e ai costumi che il Romanticismo aveva associato ad un luogo specifico e ad un determinato modo di vivere di una ben precisa località e che erano comunemente espressi nel costumbrismo, un genere romantico che riguardò non solo la pittura ma anche la letteratura. L'esigenza, anzi la necessità, di universalizzare tali immagini ne determinò la produzione di altre, stereotipate e astratte in virtù dell'alto grado di idealizzazione che esse presentavano, ma nelle quali era pur sempre evidente il desiderio dell'artista di riprodurre la realtà visiva di quello che egli, attraverso la sua particolare osservazione, aveva scelto di raffigurare. A parere di Carlos Reyero, fu questa circostanza ad avvicinare, poco a poco, un genere tipicamente romantico come il costumbrismo ad una interpretazione plastica realista della realtà. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento era già avvenuto un cambiamento nei temi e nei soggetti tipici del Romanticismo e ne erano stati introdotti altri, diversi da quelli tradizionali sia pure svincolati da un periodo storico particolare, originati dai nuovi modelli di città e di spazi cittadini e dal processo di internazionalizzazione che, a partire dagli stessi anni, avevano interessato la cultura spagnola. In questo paese, infatti, l'oscillazione tra tradizione e innovazione è stata sempre una costante, al punto che perfino uno dei principali protagonisti e animatore della Scuola di Olot, Joseph Berga, non abbandonò mai il suo interesse per il classicismo.

A partire dagli anni Sessanta dello stesso secolo, e per l'esigenza di imprimere alla verità visiva una emotività meno accentuata, il costumbrismo andò, infatti, nella direzione di un nuovo modo di interpretare la realtà in senso realista. Tuttavia, la trasformazione della pittura di genere in senso realista fu un processo lungo e complesso che si sviluppò tra i suddetti anni Sessanta e gli anni Ottanta, a partire dai quali si determinò il Realismo sociale. Tale trasformazione si compì nel progressivo mutamento dei temi e dei soggetti adottati dai pittori nelle loro opere. In un primo tempo, infatti, essi utilizzarono temi legati ai contadini, in particolare ai contadini italiani e alle "ciociare" laziali (la maggior parte dei pittori realisti spagnoli soggiornò in Italia come titolare di pensionati assegnati dalle rispettive Deputazioni Provinciali), e soggetti come caffè, mercati, teatri e gente di città. E solo in un secondo tempo, l'evoluzione del gusto fece sì che gli stessi artisti trattassero argomenti e temi prima considerati volgari e poi ritenuti in grado di scuotere le coscienze come, in particolare, la malattia e la morte. Un altro soggetto rappresentato fu la religione, nei suoi aspetti più comuni, come le processioni, le cerimonie, le chiese e le sagrestie. Tali rappresentazioni esprimevano, da una parte, il sentimento caritatevole della borghesia e, dall'altra, intendevano muovere una critica che ancora non era diventata, tuttavia, una precisa denuncia sociale.

Solo successivamente, infatti, gli stessi furono ritenuti pienamente realisti e in grado di scuotere le tranquille coscienze dei borghesi, abituati a considerare la pittura una semplice evasione, affatto aliena dagli aspetti più sgradevoli della realtà e avulsa dalle criticità sociali. Temi, pertanto, prima disattesi come la malattia e tutto ciò che gravitava intorno agli ospedali, ai medici e alla povertà divennero, così, soggetti frequenti delle opere artistiche. Tuttavia, la loro rappresentazione non fu mai indenne dalla partecipazione emotiva dei pittori alla crudezza e drammaticità delle scene rappresentate che, infatti, ne risultarono un po' mitigate. L'opera di Louis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, del 1881, determinò il trionfo del genere e la consacrazione di tali temi. Il lavoro e l'ingiusta condizione dei lavoratori, in particolare dei contadini e dei pescatori, furono tematiche molto sentite anche da Joaquín Sorolla. Lo sfruttamento del lavoro femminile fu efficacemente espresso nell'opera *Las Sardineras*, del 1892, di Ignacio Ugarte; mentre la relazione tra la prostituzione e le difficili condizioni di vita delle giovani donne che dalla campagna venivano in città alla ricerca di una vita migliore e vi trovavano, invece, povertà, desolazione, solitudine e desiderio di morte, fu affrontata da artisti ma anche da letterati.

La pittura sociale propriamente detta ebbe, tuttavia, in Spagna anche una versione meno impegnata, incentrata sul mondo domestico e degli affetti familiari, frutto di una residua sensibilità romantico-borghese, realizzata attraverso immagini non convenzionali e artefatte, che possedevano la tipica immediatezza realista capace di produrre, istantaneamente, un'emozione o una commozione.

Nello stesso paese anche la definizione dogmatica del Realismo fu tardiva, ma fu fondamentale anche per la distinzione tra i vari generi di pittura, tra i quali la pittura di paesaggio che aveva ricevuto un grande impulso proprio a partire dal 1860, quando il desiderio di verità nella rappresentazione della realtà che sorse nei pittori spagnoli li aveva indotti a rinunciare a molti elementi convenzionali e ad assegnare molta importanza alla visione diretta del paesaggio. Carlos de Haes, che assunse nel 1857 la prima cattedra di pittura paesaggio presso la Real Academia de Belles Artes de San Fernando di Madrid, fu il primo docente ad insegnare ai suoi allievi a ritrarre la natura direttamente dal vero.

Tuttavia, per l'affermazione del genere paesaggistico, era necessario eliminare dalla visione diretta della realtà l'aspetto soggettivo, dando alla stessa un più forte impulso e un maggior valore alla fedeltà al dato naturale osservato all'aria aperta. In ogni caso è importante, al riguardo, sottolineare che la stessa nascita della pittura di paesaggio e il suo percorso evolutivo,

conclusosi con l'eliminazione degli ultimi residui di stampo romantico e di alcuni elementi della pittura di genere, fu essenzialmente opera delle istituzioni accademiche e che la loro realizzazione passò attraverso i vicendevoli rapporti e l'insegnamento degli eminenti docenti che ne fecero parte, ed in particolare dei pittori Carlos de Haes e Antonio Muñoz. A Valencia, infatti, apparve nel panorama artistico come genere rilevante, tra il 1850 e il 1875, a causa delle relazioni tra la Real Academia de Belles Artes de San Fernando di Madrid e la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos di Valencia, ma anche per l'influenza esercitata da Carlos de Haes, che visitò Valencia nel 1871, su Antonio Muñoz, uno dei più grandi artisti della scuola valenciana della fine del XIX secolo. Il primo, infatti, mediante il suo insegnamento svolto presso la Scuola di San Ferdinando di Madrid, poté esercitare un ruolo determinante e compiere, in tal modo, una funzione basilare nella creazione del paesaggismo moderno in Spagna. Un'analoga, determinante, funzione didattica fu espletata anche da Antonio Muñoz che insegnò prima presso la Real Academia de Belles Artes di Malaga e poi nella Real Academia de Belles Artes de San Fernando di Madrid, dove sostituì nel 1898 Carlos de Haes nella cattedra di pittura di paesaggio, divenendone direttore nel 1901.

Carlos de Haes e il suo allievo Martín Rico si interessarono, in particolare, al paesaggio montano, rurale, fluviale e marino, e lo fecero sostenuti dalla sperimentazione diretta e dal possesso di specifiche conoscenze in ambito geografico e geologico. Essi, infatti, si possono considerare realisti sia pure soltanto per l'attenzione rivolta anche a ciò che gravitava intorno a detti paesaggi.

Ai vari aspetti del Realismo in Spagna, anche in ambito letterario, e ai suoi protagonisti e ad alcuni tra i maggiori paesaggisti della seconda metà dell'Ottocento sono dedicati i contributi degli autori qui di seguito brevemente illustrati.

Il saggio di Veronica Orazi e di Barbara Greco è incentrato su un volume dal titolo *Los españoles pintados por sí mismo*, pubblicato, nella versione definitiva, nel 1851, che raccoglie articoli di scrittori, *cuadros de costumbres*, illustrati da disegni e incisioni realizzati da vari artisti del tempo, che, per l'appunto, attraverso un efficace connubio di parola e immagine, l'una posta a complemento e chiarimento dell'altra, ne integrano il rispettivo contenuto, potenziando il valore esplicativo di ciascuna. Le autrici, inoltre, pongono in evidenza come in Spagna, nella metà dell'Ottocento, si sia determinata una situazione di grandi cambiamenti socio-economici che avrebbero causato la fine del *tradicionalismo patrio* ed evidenziano, anche, come l'*artículo de costumbre* superi la concezione romantica delle figure costumbriste esaltate e

ritenute matrice ed essenza dell'amore patrio espresso nell'arte, mediante la narrazione e la rappresentazione realista di tipi popolari, atteggiamenti, comportamenti e costumi tipici di un territorio o di una classe sociale del tempo, osservati e giudicati attraverso la lente dell'ironia e della censura. Il volume si pone, per l'appunto, a metà tra lo studio etnografico e la caricatura. I suoi autori, infatti, precisano come le suddette figure, che in ambito spagnolo avevano avuto il valore di archetipi culturali, potevano e dovevano sopravvivere ma attualizzate nel presente, secondo un principio meramente realista, e una volta che fossero state depurate da quegli aspetti da loro stesse sottoposte ad un giudizio censorio. Il saggio è arricchito dall'analisi particolareggiata di quattro figure costumbriste, di cui tre femminili e una maschile.

Il contributo di Angel Castro Martín offre un esaustivo *excursus* dei pittori realisti a Madrid e a Siviglia nella seconda metà dell'Ottocento, analizzando in parallelo le declinazioni assunte dalla pittura di genere, da quella di paesaggio e da quella di storia nella due città, e tratta, altresì, del realismo sociale a Siviglia. Esamina le figure dei pittori che furono i principali protagonisti del Realismo in entrambe le città, come Eduardo Rosales, Carlos de Haes, Luis Jiménez Aranda e José Villegas. Tratteggia, in particolare, la figura di Carlos de Haes, mettendo in evidenza alcuni aspetti dei suoi metodi di insegnamento che favorirono l'escursionismo artistico in montagna e sottolineando la sua funzione di innovatore e creatore di una nuova concezione del paesaggio in senso realista, mediante l'adesione alla pittura all'aria aperta, priva di artifici e di elementi soggettivi. Tale pittura, infatti, come egli chiarisce, caratterizzerà il paesaggismo della seconda metà del XIX secolo e avrà riflessi sui suoi allievi come il madrileno Aureliano de Beruete o i pittori di altre zone della Spagna come Jaime Morera, Serafín Avendaño e Casimiro Sáinz.

Rafael Gil Salinas prospetta una visione nuova della pittura di paesaggio di Antonio Muñoz, supportata da un'analisi critica basata sul vaglio rigoroso delle fonti documentali e archivistiche e su un'indagine storiografica approfondita e molto accurata. In particolare, l'autore esamina alcuni periodici del tempo e importanti documenti presenti nell'Archivio dell'Accademia di Spagna a Roma riguardanti gli anni di interesse. Il saggio colloca il pittore all'interno del realismo spagnolo nella pittura di paesaggio e individua i criteri della sua pratica realista attuata nell'esperienza diretta della natura, nell'attenzione alla luce e nell'interpretazione emotiva del soggetto osservato dal vero: sulla scia degli insegnamenti di Carlo de Haes, di cui, peraltro, subì l'influenza. L'autore, riferendosi alla definizione dell'opera di Muñoz di «pittura, colorata, fantasiosa e brillante» formulata dal Museo del

Prado, ne eccipisce l'incompletezza in base alla motivazione che essa non ne coglie pienamente la vera essenza. Egli, infatti, individua i segni distintivi della sua identità artistica nella pittura di paesaggio, nell'espressività dei colori e nel suo modo di osservare la natura. Illustra la sua vita, facendo particolare riferimento al suo soggiorno a Roma dal 1882 al 1886; esamina la sua produzione, analizzandone la concezione artistica e ne ripercorre il cammino professionale e artistico attraverso il quale la sua figura ha acquisito una rilevanza non solo nazionale ma anche internazionale. Nel contributo si individuano altresì due chiavi di lettura ritenute utili per la completa ed esaustiva conoscenza della sua poetica, ravvisate, dal suo autore, nella scoperta e nell'influenza che il Medio Oriente ha prodotto sulla sua opera e nella ricerca delle ragioni che lo spinsero a rappresentare la realtà nella pittura. Nello stesso saggio si rileva, infine, che la specificità della pittura di Muñoz consiste nella sintesi da lui operata tra la tradizione pittorica valenciana, espressione della sensibilità luministica mediterranea, e la pittura sociale. Sintesi, peraltro, che lo definisce come il primo grande artista, quanto meno dal punto di vista cronologico, della Scuola valenciana della fine del XIX secolo, come ha sostenuto Carlos Reyero.

María José López Terrada propone nel suo lavoro di adottare un approccio interdisciplinare alla ricerca sulla pittura floreale valenciana della seconda metà dell'Ottocento. Il contributo mette in luce come, a partire dal 1870, l'interesse per le nature morte e le composizioni floreali crebbe al punto da diventare un genere pittorico costituente una delle espressioni del Realismo in Spagna nella seconda metà del XIX secolo. Tale interesse, tuttavia, non si riscontra nella storiografia con uguale intensità, probabilmente perché esso nella tradizione accademica era considerato un genere minore. L'autrice sottolinea, altresì, come la scelta da parte sua del tema, del periodo e della località, sia addebitabile, in primo luogo, al fatto che la pittura floreale godette di una particolare fortuna a Valencia tanto che venne istituita nel 1778 la "Sala de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos" all'interno della Real Academia de Bellas Artes de San Carlos di Valencia, divenuta nel 1784 la Escuela de Flores y Ornatos, che dette grande impulso all'industria tessile, rimase in vita fino al 1855 e formò i migliori pittori di fiori valenciani tra i quali Miguel Parra. La seconda ragione per la quale l'autrice ha deciso di focalizzare lo studio sul tema in esame è costituito dalla ravvisata necessità di mutare il tradizionale metodo di indagine a carattere prettamente storico-artistico, ampliando e implementando il ventaglio investigativo e analizzando la pittura floreale mediante un esame delle opere artistiche che coinvolgesse altre discipline, come la botanica, e includesse una conoscenza più approfondita di come le piante ornamentali

siano state introdotte, coltivate, commercializzate e diffuse. L'interesse per i fiori e le piante ornamentali, infatti, era molto in voga tra la borghesia ma anche tra gli artisti che se ne servivano per ornare le loro case, i loro studi e i loro giardini. Il contributo è completato dall'illustrazione di alcuni esempi di dipinti floreali realizzati da pittori quali Ignacio Pinazo, Blas Benlliure, Fernanda Francés e Joaquín Sorolla.

Il saggio di Mirella Ferrer Álvarez tratta dei rapporti tra le pratiche pittoriche e la drammaturgia in Spagna nella seconda metà del XIX secolo, e, in particolare, evidenzia come si sia formato il modello della giovane donna che, come già accennato, abbandonava la campagna e si recava in città per migliorare la propria vita e lì, invece, trovava miseria, perdizione e desiderio di morte. Tale modello icastico femminile fu mutuato principalmente da Parigi, luogo baricentrico delle pratiche artistiche del tempo, e città da cui esso ebbe origine, e, grazie all'internazionalizzazione dei modelli culturali, poté essere adattato alle realtà sociali di ogni paese. Il suddetto modello femminile di giovani donne, senza nome, sole e disperate in una città, grande, ingiusta e crudele, in grado di offrire, per scampare alla loro vita grama, solo le prospettive della prostituzione e del suicidio, ha costituito uno dei temi fondamentali del realismo sociale in Spagna e parte integrante della sua drammaturgia pittorica. Il contributo precisa, infine, che esso è stato il frutto del Realismo considerato non già come pedissequa trascrizione visiva della realtà, ma come narrazione fedele di quest'ultima. Il saggio esamina, inoltre, alcuni esempi di opere particolarmente emblematiche, come *Trata de blancas* di Joaquín Sorolla.

Sulla base di quanto sopra detto, è ora possibile trarre alcune conclusioni ed evidenziare talune affinità, ma anche rilevare le inevitabili dissonanze esistenti tra il Realismo italiano e quello spagnolo.

Innanzitutto, si deve rilevare che il Realismo spagnolo fu più tardivo rispetto a quello italiano, e precisare che la differenza sostanziale attiene alle loro diverse origini e ai differenti fattori che ne determinarono nascita, definizione e sviluppo.

In Spagna, come detto, il Realismo non nacque in opposizione agli accademismi, come avvenne prima in Francia e poi in Italia, ma affondò le sue radici nel costumbrismo romantico e nacque dalla ibridazione di quest'ultimo con la nuova esigenza di verità, avvertita dai pittori del tempo nel rappresentare plasticamente la realtà. Inoltre, la pittura di genere, che si espresse particolarmente nel costumbrismo, riguardò esclusivamente i modelli e le figure appartenenti alla più autentica tradizione culturale spagnola, ponendosi anche come emblema ed esaltazione dell'amore per la patria, inteso come essenza e matrice della cultura spagnola.

In entrambi i paesi, tuttavia, l'avvento del Realismo segnò il declino della pittura di storia come genere preminente e dei suoi colori scuri e freddi. Quest'ultima, tuttavia, tardò a scomparire dalle rispettive scene artistiche anche se, in Spagna, perfino quelli che si erano dedicati al paesaggio, o anche ad altri generi di pittura, non cessarono mai di essere pittori di storia.

In merito alla nascita e alla formulazione del Realismo e allo sviluppo della pittura paesaggistica un'altra importante differenza attiene alle particolari funzioni e al conseguente ruolo espletati, in Italia e Spagna, come sopra accennato, dalle Accademie. Al riguardo è importante sottolineare che, mentre in Italia il Realismo si manifestò come opposizione agli accademismi, in particolare per quanto riguarda l'abbandono dell'utilizzo del disegno preparatorio, dei contorni e del chiaroscuro nonché dei colori scuri e bituminosi, in Spagna esso si cementò nell'insegnamento di eminenti pittori all'interno delle Accademie di Belle Arti. E d'altra parte il Realismo sociale in pittura nella stessa Spagna raggiunse il suo pieno successo solo quando i temi sociali della malattia, della morte, dello sfruttamento del lavoro femminile e minorile da esso espressi vennero accettati dagli accademici per il loro alto, e riconosciuto, contenuto di verità.

In Italia, tuttavia, si deve rilevare che la profondità della formazione accademica ricevuta da alcuni pittori realisti come Giovanni Fattori e Silvestro Lega fece sì che essi aderissero tardivamente alla pittura di macchia rispetto agli altri Macchiaioli. E non si deve dimenticare, altresì, la forte ascendenza che ebbero alcuni docenti delle Accademie su singoli pittori realisti come il menzionato Giovanni Fattori e Guglielmo Ciardi.

Infatti, Giuseppe Bezzuoli, docente di Fattori presso l'Accademia fiorentina, continuò ad esercitare sul pittore livornese una forte influenza, per quanto riguarda il nitore e l'ordine formale, anche sulla produzione successiva alla sua piena adesione alla pittura macchiaiola. E del resto, anche Guglielmo Ciardi, il più grande paesaggista realista veneto e uno dei più grandi paesaggisti italiani, ricevette dai suoi maestri di prospettiva e di paesaggio presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, rispettivamente Federico Moja e Domenico Bresolin, insegnamenti fondamentali per la costruzione della sua poetica del vero in quanto gli fornirono gli stimoli e gli strumenti conoscitivi necessari per avviare la scuola del vero veneziana, che si consolidò negli anni Ottanta del XIX secolo con Giacomo Favretto, Napolone Nani e Federico Zandomenghi.

Inoltre, in Spagna, anche l'orientamento realista impresso al percorso della pittura paesaggistica, nel senso dell'abbandono del convenzionalismo a favore del dato naturale osservato *en plein air*, fu opera delle istituzioni accademiche più importanti e dell'insegnamento, al loro interno svolto, come detto, da alcuni insigni docenti come i citati de Haes e Muñoz.

Nei due paesi un ruolo molto importante nella definizione del nuovo genere di pittura di paesaggio realista fu esercitato dalle Scuole di paesaggio realiste della seconda metà del XIX secolo, legate ad un luogo particolare come, in Spagna, la Scuola d'Olot, fondata nel 1869, e quelle di Alcalá de Guadaíra e di Muros de Nalón, entrambe della fine del XIX secolo, e, in Italia, la cosiddetta «scuola di Rivara», la Scuola di Resina, le Scuole di Pergentina e di Castiglioncello, per citare solo le più importanti. Dette Scuole svolsero in entrambi i paesi un'influenza significativa sulla pittura di paesaggio realista, poiché i loro artisti, facendo proprie le sue concezioni in merito alla visione diretta *en plein* della natura e alla sua fedele e sincera rappresentazione, si riconobbero nella comune matrice identitaria della Scuola di Barbizon. Tale ultima considerazione consente di individuare, nella stessa, un comune riferimento delle citate scuole di paesaggio in entrambi i paesi e di formulare un'osservazione ulteriore sui reciproci scambi avvenuti tra i pittori realisti spagnoli, che in Italia fruivano di borse di studio erogate dalle Deputazioni Provinciali di provenienza, e alcuni pittori italiani realisti, appartenenti al movimento macchiaiolo e alla Scuola di Resina.

Da questi ultimi, infatti, i suddetti pittori appresero le ricerche sulla luce e l'uso di una pennellata dai contorni più sfumati e indefiniti, intrisa di materia cromatica più chiara e luminosa; e mutuarono, altresì, taluni nuovi soggetti come la rappresentazione della campagna romana e, in particolare, delle ciociare, le tipiche contadine laziali, con i loro tradizionali e variopinti costumi.

Si può, inoltre, affermare che in Spagna, attraverso tali pittori che dopo l'esperienza italiana ritornavano per la maggior parte in patria, si possa parlare, almeno per quanto riguarda alcune delle loro opere e limitatamente agli elementi sopraindicati, di un'influenza esercitata sulle stesse dai Macchiaioli e dai pittori della Scuola di Resina.

Tramite la mediazione dei suddetti pittori spagnoli, ed entro gli ambiti sopraindicati, si può ipotizzare anche, in generale, una qualche azione esercitata dalla pittura realista italiana su quella spagnola nella seconda metà del XIX secolo.

Al termine di tale percorso si può, pertanto, concludere che il Realismo in Italia e Spagna ebbe un'importanza straordinaria in quanto, alla pittura, aprì le porte della modernità e, alla Storia dell'Arte, fornì un eccezionale apporto, ponendosi a fondamento di un'arte nuova, espressione dello spirito del tempo e per ciò stesso vera, perché come scrisse George Henry Lewes: *Il realismo è... il fondamento di ogni arte, e la sua antitesi non è l'idealismo, ma il «falsismo».*