

LO STAFFATO, DE GIOVANNI FATTORI À LUZ DA “EPISTEMOLOGIA DO NEGATIVO” DE EUGENIO BATTISTI

Fernanda Marinho¹

Andre Chastel no prefácio de *L'Antirrinascimento* de Eugenio Battisti, definiu esta pesquisa da “outra face” do Renascimento como a “epistemologia do negativo” exercida quando “l'ordine del sapere è fatto in modo che la penetrazione delle apparenze richiede oggi nozioni negative e paradossali”². O prefixo *anti* empregado pelo autor nos convida a adentrar em um novo espectro conceitual da história da arte que nos permite associar, como bem faz Battisti, a problemática ocorrida entre o classicismo renascentista e o antirrenascimento, e o neoclassicismo e o romantismo do século XIX. Propõe-se nesta comunicação uma reflexão a respeito deste caráter *obscurum per obscuris* em relação à pintura *Lo Staffato*, de Giovanni Fattori.

Torna-se interessante neste estudo deixar clara a equivalência tratada por Battisti entre os séculos XVI e XIX. O livro em questão é dividido em doze capítulos dedicados desde o debate sobre maneirismo e o termo antirrenascimento até estudos como ilustrações científicas, contos populares e a iconografia das bruxas. Surpreende-nos, portanto, o último capítulo denominado *Anticlassicismo e romantismo*. Battisti afirma no início do mesmo: “per ritrovare qualche cosa di simile all'antirrinascimento, bisogna saltare a pie pari due secoli, e giungere proprio AL romanticismo, a Goya, grande pittore di streghe e do mostri, a Géricault, ritrattista di pazzi, a Delacroix, visionario, a Millet, poeta dei contadini”³. Basta-nos aqui, mais do que nos ater à definição do antirrenascimento, compreender o fenômeno paradoxal do qual Battisti se refere ocorrido principalmente no século XVI com a crise do classicismo e revisitado a partir do XVIII pelos românticos e refletir sob uma possível ligação estética entre a intensão expressiva dos inacabados de Michelangelo, por exemplo, e o expressionismo do *Staffato*, de Fattori.

A pintura em questão representa um soldado morto preso pelo estribo do cavalo que o arrasta sem rumo. A estrada pela qual percorre se abre em uma estranha perspectiva que posiciona o cavalo na diagonal. A crina do animal levantada pelo vento e as marcas do corpo do soldado no chão nos remetem a uma sensação de velocidade que se assume como a violência da cena. O termo *staffato* não existe no dicionário italiano, mas sim *staffa* que significa estribo, o apoio do cavaleiro, ideia exatamente oposta àquela representada na pintura.

¹ Doutoranda IFCH-UNICAMP / bolsista CNPq. VI Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP.

² CHASTEL, Andre. “Prefazione”. In: BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005; pg. IV / “... a ordem do conhecimento é feita de modo que a penetração das aparências exige hoje noções negativas e paradoxais”. (Tradução livre)

³ BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005; pg. 466. / “para se encontrar qualquer coisa de semelhante ao antirrenascimento deve-se saltar pelo menos dois séculos e chegar propriamente ao romantismo; a Goya, grande pintor de bruxas e monstros; a Géricault, retratista dos loucos; a Delacroix, visionário; a Millet, poeta dos camponeses” (Tradução livre)

Giovanni Fattori pertenceu ao movimento dos *Macchiaioli* desenvolvido entre 1850 e 1860 e formado no Caffè Michelangiolo, em Florença, reunindo artistas engajados nos movimentos de resistência do Risorgimento contra a invasão austríaca na Toscana. A primeira publicação do termo ⁴ que deu nome ao grupo encontra-se em um artigo de 3 de novembro de 1862 escrito por Luigi na *Gazzetta del Popolo*, que segue:

“Tem-se falado de alguns artistas de uma nova escola chamada Macchiaioli. A pintura desta escola tem aparecido frequentemente nas exposições da Sociedade para a Promoção das Artes, e este ano também está bem representada. Mas o leitor dirá: quem são estes Macchiaioli? Permita-me explicar. Eles são jovens artistas, alguns dos quais não podemos negar a genialidade, mas que decidiram reformar a arte começando pelo princípio que o efeito é tudo. Você já conheceu alguém que lhe mostrou sua caixa de rapé e insistiu que no grão e nas diversas manchas da madeira se pode reconhecer uma pequena cabeça, um pequeno homem, um pequeno cavalo? E que a pequena cabeça, o pequeno homem e o pequeno cavalo estão todos lá nas manchas da madeira? Tudo o que você precisa fazer é imaginá-los. Então estes são os Macchiaioli. Nas cabeças de suas figuras você procura pelo nariz, boca, olhos e outros traços: o que você vê são manchas sem formas; o nariz, boca e olhos estão lá – tudo o que você tem que fazer é imaginá-los. Quando rezamos para a chuva não esperamos enchente: este efeito é necessário, ninguém negaria; mas quando o efeito destrói o desenho, inclusive a forma, isto é demais. Se as coisas continuarem deste modo, os Macchiaioli vão acabar pintando com um pincel na outra extremidade e irão rabiscar sobre suas telas de uma distância considerável de cinco ou seis metros. Desta forma, eles obterão nada além de efeito” ⁵.

Luigi faz uma associação direta entre o termo *macchia* e efeito, não empregado de forma pejorativa, mas crítica devido ao seu uso exagerado que acabaria por deformar a composição. A *macchia* da qual se refere pode ser traduzida como mancha, defeito, imperfeição. Podemos apontar uma tradição do uso deste termo presente mesmo em Vasari, por exemplo, que na vida de Rafael escreve:

“... in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell’animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi quanti sarebbono bastati a ricoprire ogni vizio, quantunque brutto, et ogni macchia, ancorché grandissima...” ⁶

Nesta citação de Vasari, a *macchia* é o dano da obra, é o defeito que deve ser coberto, escondido. Os Macchiaioli, pela definição restrita do termo, portanto, seriam aqueles que compõem através das manchas, que sugerem imagens a partir de efeitos formais. No entanto, como já ressaltou Norma Broude,

⁴ Apesar desta crítica de Luigi, sobrenome desconhecido, ser tida como a primeira publicação do termo Macchiaioli, o nome do grupo já havia se tornado assunto no cenário artístico. Portanto, não se tratará de conferir a Luigi a denominação deste movimento artístico de Florença.

⁵ “Luigi”, “Ciarle fiorentine”, *Gazzetta del Popolo*, anno II, n° 301, Nov. 3, 1862. Reimpresso em: BORGHIOTTI, M e CECCHI, E. *Macchiaioli Toscani d’Europa*. Florence, 1963, pg. 23-25. (Tradução livre a partir da versão inglesa publicada em BROUDE, Norma F. *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*. The Art Bulletin. Vol. 52, n°1 (Mar. 1970), pg. 11-21)

⁶ VASARI, Giorgio. Vita di Raffaello da Urbino pittore e architetto. In: <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> (acessado em 29/11/2010) / “... em Rafael fez-se claramente resplandecer todas as mais raras virtudes do ânimo acompanhadas de graça, estudo, beleza, modéstia e boas maneiras, suficientes para cobrir todos os vícios, ainda que feios, e todas as manchas, mesmo que grandes” (Tradução livre)

a proposta do grupo pode ser melhor compreendida se relacionada mais a partir das relações com o Romantismo francês do que propriamente com a tradição italiana. A crítica publicada por Luigi faz referência às obras expostas no Salão da Promoção das Artes de 1861 que consistiam nas obras menos “típicas” deste grupo (como os estudos de *plein air*), naquelas que dialogam mais com as composições acadêmicas e consagradas dos salões franceses. Destina-se, principalmente aos artistas mais novos do grupo, Telemaco Signorini e Vincenzo Cabianca.

Quando Battisti menciona a equivalência estética entre o antirrenascimento e o romantismo francês, deixa de lado a problemática proposta pelos Macchiaioli, não chegando sequer a mencioná-los no seu capítulo dedicado ao século XIX. Esta postura apresenta-se minimamente curiosa se pensarmos que a sua pesquisa volta-se antes de tudo para o debate das tradições no âmbito italiano. Talvez possamos encontrar em Argan, algum indício explicativo da ausência destas questões em seu estudo, pois em *Arte Moderna* relaciona o âmbito formal do Impressionismo francês à vontade da liberdade das poéticas românticas como “condição primeira e fundante da consciência, e mesmo da própria presença do homem no mundo e de sua postura frente à realidade”⁷. Na Itália, segundo o mesmo, o ímpeto desta liberdade torna-se um problema restrito apenas à independência nacional. O combate europeu ao academicismo conservador e a luta das correntes artísticas renovadoras configuravam-se na Itália mais como uma vontade de eliminar os “escombros de uma cultura decaída”⁸ do que na proposta de renovação de suas premissas. Esta interpretação o leva a compreender o momento histórico-artístico italiano a partir de correntes ou escolas regionais voltadas aos seus problemas libertários específicos em prol da construção de uma cultura artística nacional moderna. Assim, os Macchiaioli seriam um movimento precedente aos Impressionistas franceses, mas não antecipadores dos mesmos, os aproximando mais ao realismo de Courbet e aos paisagistas da Escola de Barbizon. Talvez, este motivo que levou Argan a afastar os movimentos modernos italianos daqueles mais tipicamente consagrados enquanto premissas artísticas libertárias seja o mesmo que não despertou em Battisti a necessidade de incluir a sua própria cultura no seu estudo sobre o XIX. Seu capítulo se estrutura a partir das oposições academia \times liberdade poética; neoclassicismo \times romantismo. Para este confronto parte de análises comparativas entre Jacques Louis David e Delacroix que assinalam uma diferença fundamental na compreensão deste debate artístico: a “presença da imitação”. Em Delacroix, esta aparece apenas em um segundo momento, pois antes de traçarmos uma análise estilística que remonte suas referências formais, como acontece em David, nos deparamos com um “fervor estilístico” que não necessitam de intermédios literários. Como Argan bem percebeu:

“... a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além de seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*)”⁹.

7 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pg. 155.

8 Op. Cit. Pg. 156.

9 Op. Cit. Pg. 11.

Para a análise aqui proposta de *Lo Staffato* à luz da “epistemologia do negativo” de Battisti, como já anunciado, parece-nos essencial a figura de Delacroix como chave de leitura para a compreensão da pulsão emotiva tratada por Battisti como a obscuridade da representação, seja no sentido técnico quanto temático, em oposição às resoluções da composição clássica. Na sua pintura *Um bandido mortalmente ferido sacia a sua sede* a cena escura destaca seu rosto pálido em estado moribundo; seu corpo mal apoiado num rastrear-se animalesco, suja a água do rio com o sangue que escorre; a perspectiva vazia parece anunciar o fim trágico denunciando a solidão da luta pela sobrevivência em um último sopro de vida. Na pintura de Fattori a brutalidade da cena mostra-se primordialmente na tensão das trações indicadas pelos vetores opostos do cavalgar e do peso corporal do soldado, na violência do combate entre o instinto animal e a fragilidade humana. A mesma perspectiva vazia de Delacroix aqui sugere um não cessar do arrastamento, a impossibilidade do resgate.

Fattori ao longo de seu percurso produtivo demonstra uma predileção pela temática da guerra, como nas diversas representações da Batalha de São Martino. Em *Episódio do Assalto da Madonna della Scoperta* representa o momento em que o general La Marmora encontra-se na divisão entre as cidades de San Martino, sinalizada a partir da igreja ao fundo ad pintura, e Madonna della Scoperta (duas pequenas vilas próximas à divisa da Lombardia com o Vêneto). A cena é construída a partir de uma movimentação intensa que tende ao afunilamento marcado pela centralização da carroceria. As manchas espalhadas pela composição sugerem o levantar da terra, a poeira que se espalha pelo espaço. Os personagens encontram-se todos de costas para nós espectadores, causando a impressão de terem passado por nós, incluindo-nos na cena. Em *Lo Staffato*, a guerra é subentendida, a cena remonta a uma batalha perdida. Segundo Fucini, amigo de Fattori, esta composição partiu de outra pintura:

“Uma lembrança que tenho que muito me agrada. Eu o sugeri que fizesse *Lo Staffato*. Um dia o vendo pintar uma cena de guerra onde havia um denso grupo de soldados a cavalo em fuga, o perguntei: - Já pensou em fazer um *staffato*, com essa energia, nesta fuga? Olhou-me deslumbrado, com ar de interrogação. Sempre ele! Não sabia o que era um *staffato*. O expliquei, ele gostou e rapidamente fez o quadro que despertou admiração e foi prontamente bem comprado por um rico e inteligente amator. Queria que fizesse uma cópia para mim, mas não fez”¹⁰.

O quadro do qual Fucini fala é a *Explosão da carroceria*, onde vemos soldados e cavalos amontoados. Existe um esboço para *Lo Staffato* que intercede ambos os quadros. Nele percebemos principalmente através da figura do cavalo, a sua cabeça proeminente e a direção da sua fuga, o percurso da execução da pintura que aqui nos ocupamos. Neste esboço o soldado mostra algum resquício de luta pela sobrevivência, pois sua cabeça parece ainda não arrastar ao chão. A pintura *Soldados abandonados* dialoga também com este grupo de obras, podendo ser localizada na sequência de *Lo Staffato*, pois aqui não há mais cavalo, não há mais a tensão da luta pela sobrevivência, sobra apenas o corpo, a denúncia da derrota. Estas quatro obras, desta maneira remontam uma espécie de construção narrativa que não culmina na imagem heróica da vitória, mas sim do herói vencido.

10 Fucini, Águas passadas. In: BIANCIARDI, Luciano (presentazione). L'Opera Completa di Fattori. Milano: Rizzoli Editore, 1970.

Esta temática repete-se entre muitos artistas da época, não nos restringindo apenas a Itália. Podemos citar desde *A morte de Marat*, de David até *O Sonho*, de Edouard Detaille, *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo e de influência direta dos Macchiaioli, *Fim de Romance*, de Antonio Parreiras. Mesmo Fattori parecia fascinar-se pelo tema, pois, não restringia o motivo de suas composições aos ocorridos históricos, mas também procurava inspirações na literatura, como podemos ver em *Maria Stuart no Campo de Crookstone*. Este episódio deriva do romance *O Abade*, de Walter Scott e representa o momento que Maria Stuart com suas acompanhantes e o abade de Santa Maria observa o corpo moribundo de Douglas, seu amante e cabo das tropas escocesas em Longside em 1568. O corpo de Douglas representado em escorço ocupa o primeiro plano da cena não negando ser este o foco da composição. A pintura apresenta um estranho enquadramento tombado assumindo um aspecto fotográfico, talvez mesmo jornalístico, da maneira de representar o momento. Poderíamos inclusive pensar que a altura da cena tende a nos posicionar na mesma altura dos soldados sobre os cavalos, quase nos inserindo na composição como um de seus personagens.

A inspiração no mote literário do herói vencido também aparece em Delacroix, Horace Vernet, Théodore Chasseriau e Gericault que representaram cena de Mazeppa, jovem cavalheiro ucraniano que amarrado sobre um cavalo, é torturado pelo marido de sua amante, oriundo do conto de Lord Byron de 1819.

Lo Staffato remonta principalmente à ira de Aquiles, da *Iliada* de Homero. Heitor, que teria matado Pátroclus, o amante de Aquiles, desperta a ira de seu inimigo que depois de capturá-lo e matá-lo o arrasta em seu carro por longo caminho. A sua atitude é tida como uma ira incomparável porque a sua vontade de vingança não cessa com a morte de Heitor. O arrastamento causaria a sua desfiguração tornando o herói irreconhecível. Assim, além de destituir-lhe a vida, priva-lhe da “bela morte”, aquela que imortaliza o combatente. Esta cena foi extensamente representada, desde as hidras gregas até Franz Matsch. Mesmo David representa o corpo morto de Heitor. As pernas levemente suspensas, apoiadas no alto, sugerem que o episódio já tenha acontecido, mas a representação de seu corpo vivaz, banhado em uma luz branca não remete a nenhuma violência física, restituindo-lhe a “bela morte” negada por Aquiles.

Na série *Classici dell'Arte* Rizzoli, Luciano Bianciardi define Fattori como “o poeta da fadiga humana”, e sugere uma interessante explicação das suas inspirações: “Il fatto eroico pare che proprio non gli interessi, gli basta raccontare la fatica, l'ansia, il sudore, la paura...”¹¹. O lado negativo das suas representações encontra-se não apenas na temática que aqui analisamos, mas também na aplicação técnica. Em resposta ao artigo de Luigi, Telemaco Signorini em 19 de novembro de 1962 em *La Nuova Europa* explica que a macchia “era apenas um excessivo molde do *chiaroscuro*, o resultado da necessidade que estes artistas sentiram de se libertarem dos maiores defeitos da antiga escola que sacrificou solidez e relevo das suas pinturas em favor da transparência excessiva”¹². No trajeto produtivo de Fattori podemos

11 BIANCIARDI, Luciano (presentazione). *L'Opera Completa di Fattori*. Milano: Rizzoli Editore, 1970; pg. 6 / “O fato heróico propriamente parece não interessar-lhe, basta-lhe mostrar a fadiga, a ânsia, o suor, o medo...” (Tradução livre)

12 “X” [Telemaco Signorini], “Polemica artística”, *La Nuova Europa*, anno II, n° 188, Nov. 19, 1862. Reimpresso em BORGOTTI e CECCHI, Macchiaioli Toscani d'Europa, 26. (Tradução livre a partir da versão inglesa publicada em BROUDE, Norma F. *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*. The Art Bulletin. Vol. 52, n°1 (Mar. 1970), pg. 11-21) / Interessante perceber como Telemaco se refere aos Macchiaioli como um grupo já desfeito, talvez sugerindo o seu término em 1862.

perceber esta nova aplicação formal da qual Telemaco se refere. Comparemos os dois autorretratos do artista: aquele do início de sua carreira datado de 1854 e outro já do final, de 1894. O primeiro apresenta uma fatura ainda muito relacionada a Giuseppe Bezzuoli com quem estudou na Accademia di Belle Arti de Florença até 1850. Em *Retrato de mulher* percebemos a definição linear dos traços, a concreção robusta das formas corporais, a aplicação natural da luz e a serenidade da composição que dialogam com o *Autorretrato* de 54 através da representação da imagem do artista em pose franca e vivaz, com forte caráter psicológico sugerindo uma ativa vida produtiva. A posição do pincel em sua mão parece nos oferecer o instrumento de trabalho em uma postura de desafio ou humildade. Neste sentido relaciona-se com o *Autorretrato* de Vincenzo Cabianca: a fatura nítida da pele e a acurada postura sugerem uma concepção artística mais próxima a uma determinada certeza e entusiasmo acadêmico que não se mantiveram ao longo de sua vida produtiva. No *Autorretrato* de 94 percebemos o abandono da postura menos imperativa da sua figura, a posição sentada em seu estúdio com uma de suas obras ao fundo e o paletó meio aberto que conferem um aspecto da vida profissional consolidada. O seu olhar, entretanto, sugere um cansaço e uma melancolia. A fatura agora remonta não mais a referências tão acadêmicas como no primeiro, está mais próxima a Corot, como podemos ver no *Autorretrato* de 1840, onde a pincelada mais grossa e o interesse pela aplicação da luz aparecem como pontos determinantes da composição. É aquilo que Telemaco chamou de “excessivo molde do *chiaroscuro*”, como supracitado, é o efeito a favor da composição. O crítico de arte Vitorio Imbriani em *La Quinta Promotrice*, sobre a exposição de 1867-68 promovida pela Società Promotrice di Belle Arti de Nápoles, definiu a *macchia* como o princípio do fundamento da pintura, assim como o *motif* está para a harmonia dos sons, é o resultado da primeira remota impressão, é a distribuição de luz e sombra.

O debate em torno da relação da pintura com o real, com a maneira realista de representação efervescia com o advento da fotografia. A exposição nacional de 1861 foi a primeira na Itália a incluir esta novidade. Assim como o Caffè Michelangiolo, onde os Macchiaioli se reuniam, outros como La Marsiliana, recebiam fotógrafos e pintores que dividiam o mesmo cenário artístico. Em 2008, Florença sediou as exposições *Fattori e Il Naturalismo in Toscana* e *I Macchiaioli e la Fotografia*. O fascínio dos Macchiaioli pela fotografia focava-se principalmente na recepção da luz, na maneira que as formas retratadas distinguiam suas superfícies através da justaposição de manchas e cores, do contraste entre luz e sombra, e não mais pelo contorno linear, pela criação das formas a partir da concepção do desenho. A inspiração destes artistas pelas imagens fotográficas renderia um outro estudo mais aprofundado, mas apontemos aqui uma referência direta no caso de Fattori: em *Marcação dos potros em Maremma* o diálogo com a fotografia de mesmo tema, de Piero Azzolino, é evidente. A inquietação do cavalo derrubado na fotografia toma toda a representação de Fattori, que se estrutura na diversidade narrativa sob o mesmo tema. Esta influência chegou inclusive ao Brasil, como podemos observar em *Modelo no estúdio*, de autoria desconhecida, e *Saudade*, de Almeida Junior ou deste mesmo autor *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* e *As condessas de Gori no salão*, atribuída a Giulio de Gori.

O interesse dos Macchiaioli pela aplicação da luz justifica não apenas a ligação com a fotografia como também com os Impressionistas. Fattori fez uma série de pinturas em pequenos painéis, alguns deles caixas de charutos, onde podemos perceber melhor esta relação. *Varanda Palmieri* e *Senhora ao Sol*

consistem em duas pinturas desta série executadas em *plein-air*. A relação, por exemplo, com *Mulheres no Jardim*, de Manet, demonstra a execução das sombras no chão, remetendo a folhagem que esconde o sol, o toldo que cobre a varanda e a sombra do guarda-sol sob o vestido.



[Fig. 1] Giovanni Fattori, *Lo Staffato*, 1880.

Outro ponto de interesse do grupo está na execução da mancha, propriamente dita, como a protagonista da expressividade da cena. Em *Lo Staffato*, o drama da composição se concretiza nas marcas do corpo do soldado, na terra mexida pelo seu arrastar, nas partes de tom mais avermelhado que sugerem o sangue. A mancha aqui é o resumo da ópera, o *leitmotif* da composição. Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, apresenta o conceito de cor local que talvez por uma aproximação poética possa definir esta concepção da macchia:

“A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria... Aliás, é este estudo, sustentado por uma ardente inspiração que preservará o drama de um vício que o mata: o comum. O comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego. É preciso que nesta perspectiva do palco, toda figura seja reduzida ao seu traço mais saliente, mais individual, mais preciso. O vulgar e o trivial mesmo devem ter um acento. Nada deve ser abandonado”¹³.

Esta cor local poderia ser compreendida como o ponto característico da obra, o traço que aponta a identificação do retrato, o lugar da força expressiva da composição. Neste sentido podemos pensar na pintura *Execução de Maximiliano*, de Manet. A violência da cena não se configura na representação do corpo dilacerado, mas sim pelo esfumado da pincelada que eleva a denúncia da violência do nível físico ao moral. O mesmo parece ocorrer em *Lo Staffato*. A paixão de Fattori pela temática da guerra e a

13 HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. XXX, pg. 70-71.

presença da fotografia na sua produção apontam um compromisso determinante com aquilo que chamou de realismo, a concepção de uma arte a serviço da história. No entanto, sua potência romântica parece inverter o foco do lócus histórico-social ao intimamente humano quando dentro da sua preocupação com a denúncia das lutas sociais o que prevalece é a melancolia da guerra, o campo vazio da batalha e a morte solitária de seus combatentes. Uma postura que fica clara no seu depoimento:

“Quando a arte tira o realismo o que mais resta? Perceba que o realismo traz um estudo cuidadoso da sociedade – o realismo mostra as suas feridas – o realismo envia à posteridade os nossos costumes – eu, fragilmente, mandarei os meus soldados que combateram pela independência, recompensados com o pró-Pátria por eles conhecido; muito pesquisei as feridas sociais e encontrei um pobre carroceiro que tem seu cavalo morto”¹⁴.

¹⁴ BIANCIARDI, Luciano (presentazione). *L'Opera Completa di Fattori*. Milano: Rizzoli Editore, 1970; pg. 8 (frase de Fattori)