La natura e il paesaggio
nella pittura italiana

a cura di Pierluigi De Vecchi e Graziano Alfredo Vergani

SilvanaEditoriale

Dall'emozione, alla realtà, al simbolo: la pittura di paesaggio in Italia e in Europa nella seconda metà dell'Ottocento

Sergio Rebora

Dopo il 1848, in concomitanza con i profondi mutamenti politici e sociali che conferiscono un inedito assetto all'Europa, si affacciano nuovi e molteplici stimoli culturali. Il progressivo e inesorabile affievolirsi delle poetiche romantiche, che in precedenza avevano dominato il pensiero e la creatività artistica occidentale, favorisce un approccio diretto alla realtà. Il nuovo ceto borghese, che, secondo un processo graduale ma inesorabile, si sostituisce all'antica aristocrazia nella gestione del potere politico ed economico, predilige infatti prodotti artistici dai contenuti diretti, facilmente accessibili e disimpegnati.

In concomitanza con la progressiva dismissione dei soggetti ispirati alla storia e alla letteratura si assiste, dunque, a una vertiginosa ascesa di altre tematiche, innanzitutto quelle definite correntemente "di genere", cioè raffiguranti episodi ispirati alla moderna vita quotidiana nelle città e nelle campagne, in cui le finalità didascaliche e moralistiche trovano sbocchi espressivi particolarmente efficaci. Da parte della committenza si dimostra sostanziosa anche la richiesta di ritratti, gratificanti *status symbol* che vanno a comporre ambiziose gallerie di famiglia a imitazione di quelle della nobiltà; anche la natura morta conosce una stagione di particolare fortuna grazie alla sua valenza piacevolmente decorativa.

La pittura di paesaggio rappresenta a sua volta un filone valutato in maniera altamente positiva per una serie di diverse motivazioni. Innanzitutto si tratta di un genere che instaura una continuità con la tradizione passata, a partire dalla veduta settecentesca per continuare con quella neoclassica e romantica; gioca inoltre un innegabile ruolo favorevole la facilità di inserire un dipinto di paesaggio in un ambiente arredato moderno, a qualsiasi moda sia esso ispirato.

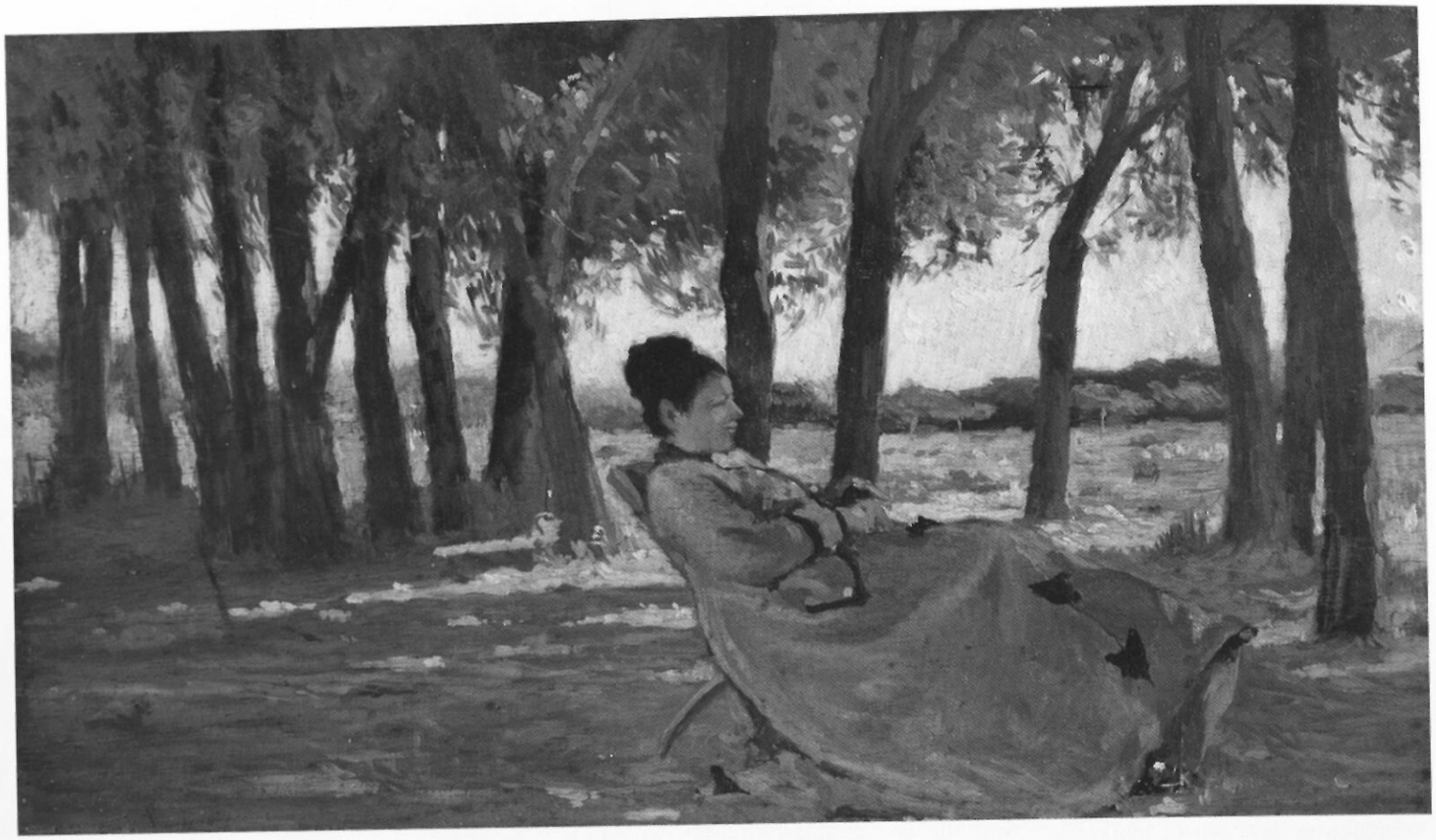
La ragione più forte deve però essere identificata nel significato simbolico che la moderna società borghese assegna alla natura. Nel contesto sempre più urbanizzato in cui la committenza si trova a vivere, la metropoli in cui le condizioni di salubrità subiscono un progressivo e rapido peggioramento, si accentua infatti la contrapposizione con quello che, per ricorrere a una terminologia novecentesca, potremmo definire ambiente. Il salutismo di matrice positivista da un lato e la cultura decadente dall'altro trasfigurano nella seconda metà dell'Ottocento la natura in una fonte rigeneratrice dando il via alla prassi delle villeggiature e delle escursioni in luoghi salubri e incontaminati.

Le arti, non solo quelle figurative ovviamente, offrono il loro linguaggio al fine di interpretare tali istanze: i paesaggi dipinti diventano vere e proprie finestre spalancate su un immaginario "altrove", che la sensibilità individuale degli artisti e l'ideologia del momento descrivono secondo modalità assolutamente svariate. Lo stesso repertorio iconografico si presenta estremamente eterogeneo e non monotono: alle immagini raffiguranti località campestri se ne affiancano infatti altre ispirate alle vette alpine e appenniniche, spesso descritte in picchi innevati e scoscesi. Assai consistente si presenta inoltre la sequenza delle vedute lacustri, in Italia specie quelle dei laghi lombardi che già nella precedente età romantica aveva fornito un'inesauribile fonte d'ispirazione ai pittori.

Si registra infine il crescente successo delle marine, certo stimolato dalla omologa produzione d'oltralpe, ma anche dalla diffusione della balneazione presso le frange più abbienti ed evolute della borghesia. Come si dirà, gli artisti interpretano il paesaggio dapprima in maniera oggettiva e quasi scientifica, ricorrendo al linguaggio del naturalismo; in seguito, scivolando verso lo scorcio del secolo fino a tracimare nel primo quindicennio di quello successivo, accogliendo le istanze del decadentismo. La natura diviene così simulacro dell'interiorità, prestandosi a coinvolgenti letture in chiave simbolica e psicoanalitica.

Occorre però effettuare una distinzione fondamentale tra il paesaggio puro e quello utilizzato come ambientazione per scene più complesse, nelle quali predomina un contenuto di genere, speso nelle varie accezioni, da quella aneddotica a quella sociale. Qui si riferisce soprattutto sulla prima categoria, cercando di analizzare le caratteristiche principali di quelle che ci appaiono come le esperienze fondamentali per la costruzione e lo sviluppo del genere; in realtà spesso la natura s'impone sui personaggi che la animano fino a sovrapporsi a essi e al messaggio narrato. Si sottolinea infine come i musei e le gallerie pubbliche in tutta Europa siano dotati di una campionatura estremamente ampia ed eterogenea della produzione paesaggistica del secondo Ottocento.

‹ Giovanni Segantini, *Pascoli di primavera*, particolare, 1896, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.



▲ Giovanni Fattori, *La signora Martelli a Castiglioncello*, 1867, olio su tavola, Livorno, Museo Civico Fattori.
Figura e paesaggio si fondono in una dimensione armoniosa e unitaria nella bella tavoletta, in cui il ricorso alla "macchia" appare con evidenza esemplare, soprattutto nel passaggio diretto da zone in luce e zone in ombra. La consorte di Diego Martelli, critico sostenitore della ,poetica macchiaiola posa tra la natura di uno dei luoghi topici fattoriani.

La svolta naturalista in Italia: i macchiaioli e la scuola di Resina

Se trova le sue origini in seno alla cultura d'oltralpe, il fenomeno che si è descritto si riproduce sul territorio italiano in maniera efficace e precoce. Il nuovo approccio nei confronti della natura è agevolato dalla consuetudine di sperimentare in ambiti non istituzionali: al di fuori dalle aule accademiche, contraddetti e dismessi i rigidi precetti prospettici e compositivi impartiti "a freddo" dagli insegnanti, gli artisti appartenenti alla generazione nata tra il 1820 e il 1840 si confrontano con il vero secondo modalità assolutamente inedite.

L'area geografica in cui, in ordine di tempo, ciò si manifesta originalmente è il granducato di Toscana, che, come è noto, dopo la prima guerra d'Indipendenza, grazie alle moderate aperture politiche e culturali promosse dagli Asburgo Lorena, diventa luogo di riferimento per intellettuali, letterati, artisti locali e fuoriusciti da altri stati. Significativamente il luogo di aggregazione dei giovani sperimentatori è, come si diceva, al di fuori dagli spazi ufficiali: non più le aule dell'Accademia di Belle Arti, ma il caffè Michelangelo, spazio per incontri eterogenei, emblema della vita urbana borghese moderna.

Denominatore comune degli artisti è la condivisione ideologica al repubblicanesimo, sia quello di matrice mazziniana che quello neoghibellino, e la conseguente partecipazione diretta agli avvenimenti bellici finalizzati alla realizzazione dell'unità nazionale. I giovani pittori propongono un rinnovamento totale, esteso cioè sia al contenuto che alla forma: grazie al dialogo e allo scambio di esperienze, intorno alla metà degli anni cinquanta essi diffondono in Firenze – e da lì, a macchia d'olio, nelle altre regioni d'Italia – la poetica naturalista francese in auge da circa un ventennio. Oggetto della pittura diventa il vero naturale e sociale nei suoi aspetti più comuni e feriali: abbandonati i temi storico-letterari, gli artisti si ispirano ora alla contemporaneità, estesa anche agli aspetti più banali, finora espunti dalle arti.

Il paesaggio perde così la connotazione soggettivista e idealizzante che il pensiero romantico gli aveva conferito; anziché farsi portavoce delle istanze individuali dell'artista – e, di riflesso, di quelle di tutti – diventa mera registrazione del dato naturale, osservato nei diversi momenti del giorno e delle stagioni. Inoltre, a visioni liricizzanti e al repertorio di temi paesaggistici enfatici prediletti in passato, sono ora preferite immagini sobrie e neutre. Ecco pertanto fare la loro comparsa motivi campestri certo non appariscenti, spiagge scabre e percorse dal vento, boschi corruschi, fiumi e canali irrigui, luoghi percorsi da un'umanità verosimile, lontana dal senso del pittoresco incarnato dalle macchiette in auge al tempo della veduta romantica.

Tale interpretazione innovativa della natura si vale di una tecnica pittorica moderna, che elude, anche in questo caso, tutta la precettistica accademica codificata dalle varie "scuole di paesaggio". Gli artisti lavorano infatti direttamente dal vero, affrontando e conducendo a termine la loro composizione senza mediare attraverso la prassi dello schizzo a matita su taccuino e del bozzetto da rielaborare a posteriori, una volta fatto ritorno nello spazio protetto dell'atelier. Non a caso si privilegiano piccole tavolette lignee, maneggevoli e portatili. Negati il disegno preliminare e il ricorso alla costruzione prospettica come struttura dell'immagine, la composizione scaturisce dall'accostamento di macchie di colore stese mediante rapporti di tono apparentemente casuali e spontanei, ma in realtà frutto di ben calcolate meditazioni.

Silvestro Lega, *Passeggiata in giardino*, 1865 circa, olio su tavola, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
Nella poetica intimista di Lega spesso il paesaggio si offre come sfondo per delicate scene di vita quotidiana, di cui è protagonista la borghesia toscana. La naturalezza dell'episodio narrato è valorizzata dalla resa cromatica vivace e luminosa, attraversata dai raggi del sole che penetrano tra il fogliame del paesaggio.

In sintonia con le conquiste raggiunte in parallelo dalla fotografia, la griglia su cui s'innesta e s'articola l'inquadratura della scena si semplifica e si destruttura, introducendo e, anzi, spesso privilegiando quell'asimmetria che aiuta a restituire il senso della verità: l'orizzonte rialzato fino a essere espulso dalla scena, un personaggio eccedente dai termini del supporto, un soggetto rilevante confinato ai margini della composizione.
Facendo proprio il termine "macchia" usato in origine negativamente dalla critica per definire la loro pittura, gli artisti che condividono questo tipo di esperienza descritta si lasciano chiamare correntemente "macchiaioli". Come si è detto, la forza di tale sperimentazione e della sua diffusione extra regionalistica si spiega considerando il lavoro comune di personaggi provenienti da estrazioni geografiche e culturali svariate. Il nucleo più consistente e rappresentativo è, comprensibilmente, quello degli artisti di origine toscana, costituito da Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Cristiano Banti, Odoardo Borrani, Raffaello Sernesi; a essi si aggiungono però i veneti Vincenzo Cabianca e Federico Zandomeneghi, i pugliesi Francesco Altamura e Giuseppe De Nittis, il napoletano Giuseppe Abbati, il marchigiano Vito D'Ancona. Presenze di passaggio, ma estremamente importanti ai fini della circolazione dei modelli e degli stilemi, sono inoltre quelle del napoletano Domenico Morelli e del milanese di adozione Eleuterio Pagliano.
Soltanto alcuni dei personaggi appena ricordati si dimostrano impegnati nel settore del paesaggio: Giovanni Fattori (1825-1908), innanzitutto, non tanto in termini quantitativi ma in quelli della qualità e dell'autorevolezza del prodotto. Non è difficile immaginare che alcuni suoi dipinti esemplari per la struttura della "macchia" e l'impianto spaziale, come *La libecciata* o *La rotonda di Palmieri* (1866), entrambi oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze, siano stati modello ammirato per più giovani seguaci. Palmare l'adozione della "macchia" risulta poi nella pittura di Sernesi (1838-1866) e Abbati (1836-1868), deceduti entrambi precocemente, e in quella di Borrani (1833-1905). Si può forse individuare in Signorini (1835-1901) il protagonista del rinnovamento del paesaggismo, anche in considerazione della consapevolezza maturata dall'artista tramite i suoi contatti con la Francia e l'Inghilterra.
Un'adesione precoce al vero si coglie anche a Napoli, dove Domenico Morelli (1826-1901) attua una profonda riforma sul colore, introducendo una tavolozza luminosa e smaltata. Ma già in precedenza i fratelli Palizzi avevano rinnovato la pittura di paesaggio tramite la conoscenza delle opere di pittori di Barbizon, di Corot, di Courbet, ma anche dei paesisti olandesi del Seicento. Al di là del riformismo accademico morelliano e dei generosi esempi dei Palizzi, nel 1864 si costituisce la "scuola di Resina": un nucleo di giovani artisti impegnati in una sperimentazione paesaggistica condotta sul campo, di cui è personaggio di riferimento il fiorentino Adriano Cecioni (1836-1886), tenace sostenitore della "macchia".
Analogamente, si confermano consonanti alle ricerche toscane le prove fornite dagli artisti afferenti a un'altra "scuola", quella di Portici, in cui nel paesaggio s'impegnano soprattutto Marco De Gregorio, Federico Rossano, Edoardo Dalbono e il giovane Giuseppe De Nittis: quest'ultimo si distingue immediatamente per le spiccate affinità con i macchiaioli nella ricerca di sintesi tra forma e colore. Rossano (1835-1912) invece individua una linea autonoma, sviluppata anche in seguito, fondata sul ricorso a tonalità basse e sfumate, recuperate dalla ormai lontana lezione della "scuola di Posillipo".

La rivoluzione impressionista: caratteri generali e protagonisti

Sulla scorta delle profonde e audaci innovazioni proposte da Courbet e su quella della ricca esperienza della scuola di Barbizon, verso la fine degli anni cinquanta, quindi in

Un dopo pranzo di Silvestro Lega

Anche in virtù di un titolo asettico, non incline a letture in chiave lirica, il dipinto esula dalla dimensione descrittiva e aneddotica della composizione di genere imponendosi per la sua sobrietà oggettiva. Davvero in questo caso, come nel non meno noto e coevo *Una visita* appartenente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, i personaggi raggiungono un grado di armonia con il paesaggio che le accoglie.

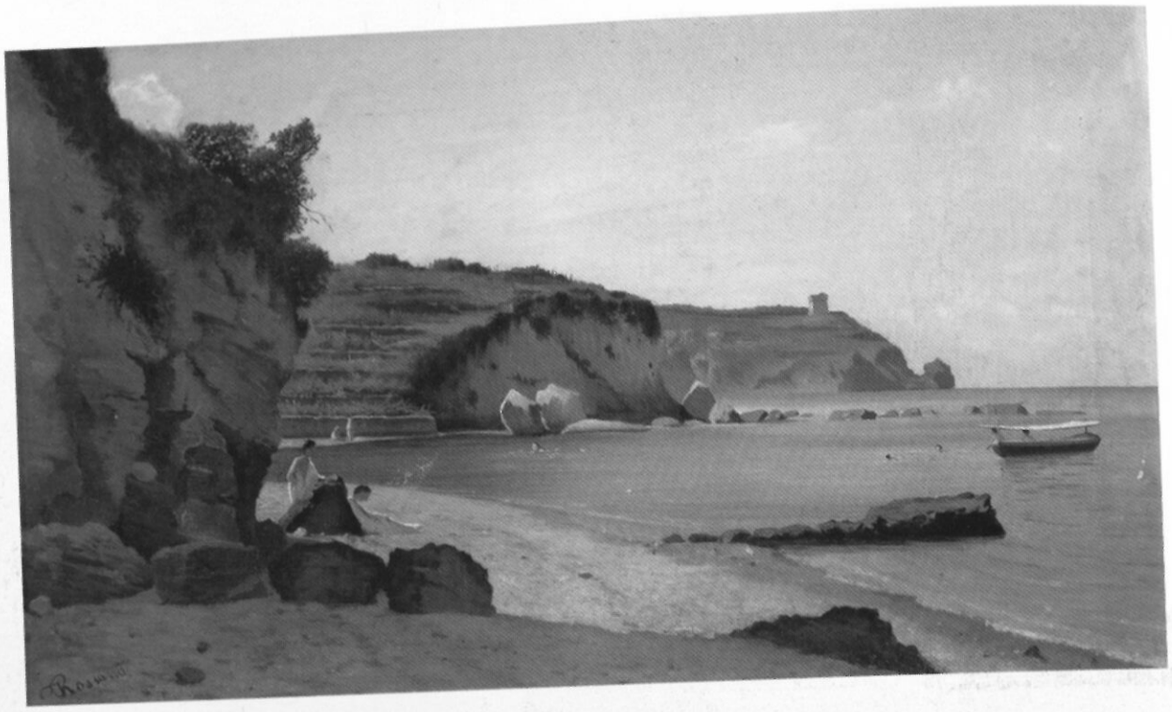
E si tratta di una natura all'apice del proprio rigoglio estivo: è un trionfo di messidoro tra cui spicca il rosso squillante dei papaveri in fiore, il fogliame verde del pergolato, la cui frescura offre riparo alle signore in attesa del caffè, quasi ormai trascolora nel giallo bruciato dal sole battente; traboccano anche gli arbusti dalla teoria di vasi in terracotta disposti con piacevole asimmetria di altezza sul muretto-sedile che limita, immaginiamo, lo spazio domestico borghese da quello agreste.

E poi, naturalmente, è la luce a datare all'estate matura la scena: una luce già soffusa, connotata da un impercettibile alone dorato che nella resa del cielo acquista una gradazione quasi rosea. Gli anni leggendari del caffè Michelangelo sono ormai alle spalle e Lega sperimenta nella sua solitudine inquieta, assistita dalla solida protezione dei suoi mecenati borghese e benestanti, del cui mondo diventa il cantore. È quasi superfluo sottolineare le stringenti affinità con alcuni esiti della pittura di Claude Monet – si pensi a *I papaveri* – e di altri esponenti dell'impressionismo francese.

Protagoniste a pieno titolo di altre numerose composizioni le signore qui assise in riposo e in placida conversazione appartengono al più complesso universo pae-

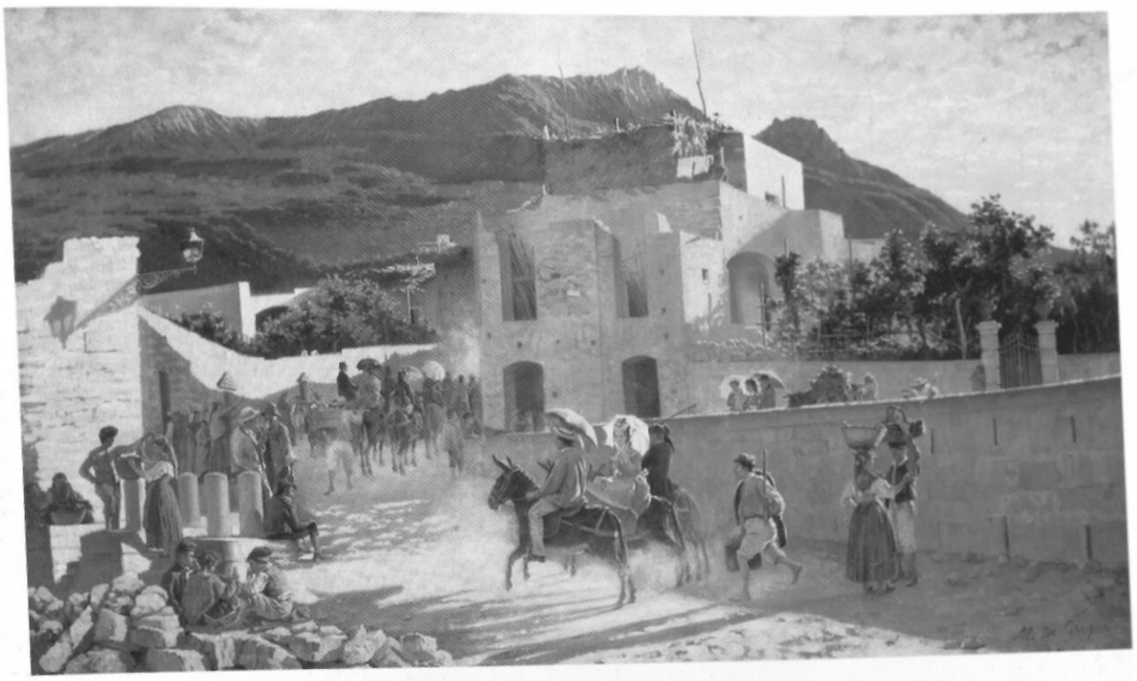
Silvestro Lega
Un dopo pranzo
1868
Olio su tela
Milano, Pinacoteca di Brera

saggistico che le accoglie. Ai gesti immobili dei personaggi fa contrappunto la vibrante mobilità della natura, sottolineata dal fogliame del pergolato appena ondeggiante.
Con solennità da predella quattrocentesca, la figura della domestica incede e alle sue spalle si apre un paesaggio rurale lussureggiante nella sua semplicità estiva. Poche campiture di colore nette bastano a Lega per definire il senso di una stagione e di un momento del giorno.



Federico Rossano, *Marina meridionale*, 1870 circa, olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
Delicata e trasparente, la veduta marina rappresenta un esempio efficace dell'accezione paesaggistica proposta da Rossano. L'artista individua precocemente una tavolozza contraddistinta da sfumature pastello efficaci a esprimere una sensibilità lirica nei confronti della natura.

sincronia con quanto sperimentano i macchiaioli italiani, nella Parigi di Napoleone III alcuni artisti si ritrovano a confrontarsi autonomamente sul vero. Insofferenti dell'atmosfera tardo-storicista dominante nelle accademie e nei Salons annuali, questi giovani pittori fanno tesoro delle raccomandazioni del più anziano Eugene Boudin, il quale afferma che "tre pennellate dal vero valgono più di due giornate di lavoro al cavalletto".
Ben prima del 1874, anno in cui entra nell'uso corrente sia pure con una connotazione originariamente sarcastica, il termine impressione ricorre a designare un nuovo modo di osservare la realtà, riproducendola attraverso la pittura. Colta *en plein air*, la natura muta secondo il trascorrere delle ore e delle stagioni e ciò è espresso soprattutto dalla luce. In tal senso gli artisti definiscono una tecnica pittorica innovativa, fondata sulla vibrazione cromatica e sulla frantumazione del tocco, elementi che concorrono alla rappresentazione diretta delle immagini rinunciando alla prassi preliminare del disegno preparatorio.
Il periodo di intensa ricerca dal vero trova il suo culmine nel 1863, in occasione del *Salon des refusés* che ospita la grande tela di Eduard Manet (1832-1883) intitolata *Déjuner sur l'herbe*, oggi al Musèe d'Orsay di Parigi. Innovativa per la modernità "classica" del soggetto rappresentato e per il linguaggio formale che abbandona il tradizionale impianto chiaroscurale, l'opera diventa, insieme alla successiva *Olympia* (1865), vero e proprio manifesto di quello che è ormai un movimento. Accanto a Manet si convertono infatti alla pittura *sur le motif* altri pittori, i quali si incontrano e discutono in merito alla nuova sperimentazione insieme al "maestro" presso le sale del Café Guerbois.
Mentre Edgar Degas e Auguste Renoir si dedicano in prevalenza alla rappresentazione della vita moderna incentrata sulla figura umana, Claude Monet, Alfred Sisley e Camille Pissarro elaborano un fitto e articolato filone paesaggistico, studiando le campagne e i fiumi, ma anche i sobborghi parigini, in vere e proprie impressioni di colore, immagini in movimento che sembrano attraversate dall'aria, in cui i rari personaggi risultano assorbiti nella natura mediante un'unica atmosfera.
Dopo avere effettuato una produttiva esperienza a Fontainebleau insieme a Renoir, Bazille e Sisley, Monet (1840-1926) sperimenta precocemente, alla fine degli anni sessanta, nuovi mezzi espressivi quali la divisione della pennellata in colori puri accostati. Anche in virtù della conoscenza diretta dell'opera di Turner, effettuata durante un soggiorno a Londra, fa del paesaggio l'oggetto privilegiato della sua ricerca pittorica, studiandolo dal vero ogni giorno nel ritro di Argenteuil.
Lavorando in parallelo su più cavalletti per sfruttare le diverse situazioni di luce, Monet persegue l'"istantaneità": egli cerca di trasporre nel colore la luminosità, culminando nella serie di composizioni ispirate al giardino d'acqua della sua residenza di Giverny.
Di origine inglese, Sisley (1839-1899) esordisce rielaborando lontani modelli corotiani e barbizonnier, cromaticamente scuri e intensi, modificando sostanzialmente il suo linguaggio dal 1870, convinto dall'amico Monet. Ricorrendo a colori chiari e alla divisione cromatica mediante pennellate a virgola, dipinge di preferenza paesaggi dell'Ile-de-France nei quali predominano cieli trasparenti e madreperlacei che, dalla fine degli anni ottanta, accentuano la loro corposità materica e cromatica.
Anche Pissarro (1830-1903) giunge a un'adesione convinta e assoluta verso il paesaggio mediante le suggestioni di Corot e l'ammirazione per l'amico Monet. Influenzato anche da Courbet e da Cézanne, l'artista manifesta di fronte alla natura una sensibilità intimista e commossa, espressa da un linguaggio pittorico franto e minuto, al punto da sfiorare l'esperienza del divisionismo, interpretata principalmente da Seurat e da Signac.
Dopo una prima esposizione autonoma allestita presso i locali del fotografo Nadar (1874), il gruppo dei pitto-

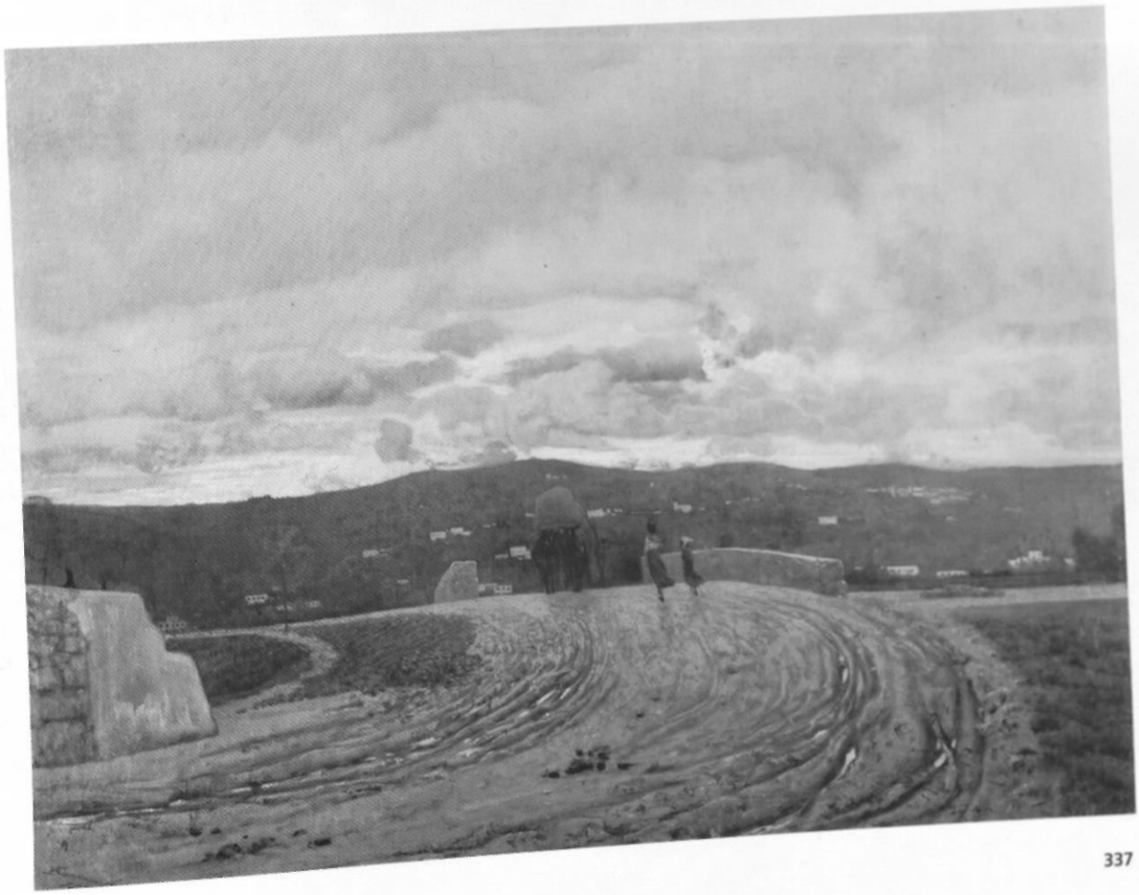


Marco De Gregorio, *Capri*, 1870 circa, olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
La solare e vivace cornice mediterranea dell'isola di Capri è sfondo per una animata scena di genere ambientata nella contemporaneità. I colori vivaci, quasi smaltati, sono influenzati dalla tavolozza di Morelli.

ri impressionisti si ripresenta al pubblico in una serie di rassegne fino al 1886, epoca in cui il nuovo linguaggio è diventato ormai *koinè* diffusa in tutta Europa e anche negli Stati Uniti d'America. Ne è un esempio palmare la pittura del tedesco Max Liebermann (1847-1935), che dopo avere studiato presso le accademie di Berlino e Weimar soggiorna a Parigi tra il 1873 e il 1878, anni in cui ammira e studia il robusto realismo di Millet e Courbet. Particolarmente attratto dai temi sociali, verso il 1890 l'artista attua una rielaborazione assai convincente del linguaggio impressionista, riproponendo i peculiari effetti luministici e la tavolozza luminosa.

L'influenza degli impressionisti sugli artisti italiani

La portata del rinnovamento promosso dagli impressionisti francesi sull'arte europea e anche italiana è stata spesso sopravalutata dalla critica. In realtà è oggi noto che all'epoca, in tempo reale, il fenomeno ha avuto una risonanza contenuta: gli artisti italiani di punta gareggiano piuttosto con gli esponenti della cultura figurativa uffi-



Telemaco Signorini, *Novembre*, 1870, olio su tela, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.
Forte dei suoi contatti con l'arte figurativa francese e inglese, Signorini sviluppa una pittura di paesaggio in sintonia con la sensibilità dell'uomo moderno. Rispetto alla dimensione raccolta e pulita delle tavolette prodotte da altri aderenti alle poetiche della "macchia", l'artista propone una visione più complessa, anticipando delle istanze simboliche.

▲ Claude Monet, *I papaveri*, 1873, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
Icona della pittura moderna anche in virtù della sua straordinaria diffusione mediatica, il dipinto evidenzia in maniera esemplare i caratteri dell'impressionismo e, primo fra tutti, l'estemporaneità della scena. La presenza del personaggio femminile contestualizza, anche cronologicamente, una visione fuori dal tempo e dallo spazio.

▶ Edouard Manet, *Argenteuil*, 1875 circa, olio su tela, Tournai, Musée des Beaux Arts.
Una coppia di personaggi campeggia in primo piano e al centro della scena, ma alle sue spalle si apre un arioso paesaggio. Come nel precedente e celeberrimo *Dejeuner sur l'herbe*, Manet instaura un rapporto diretto e assolutamente moderno tra uomo e natura.

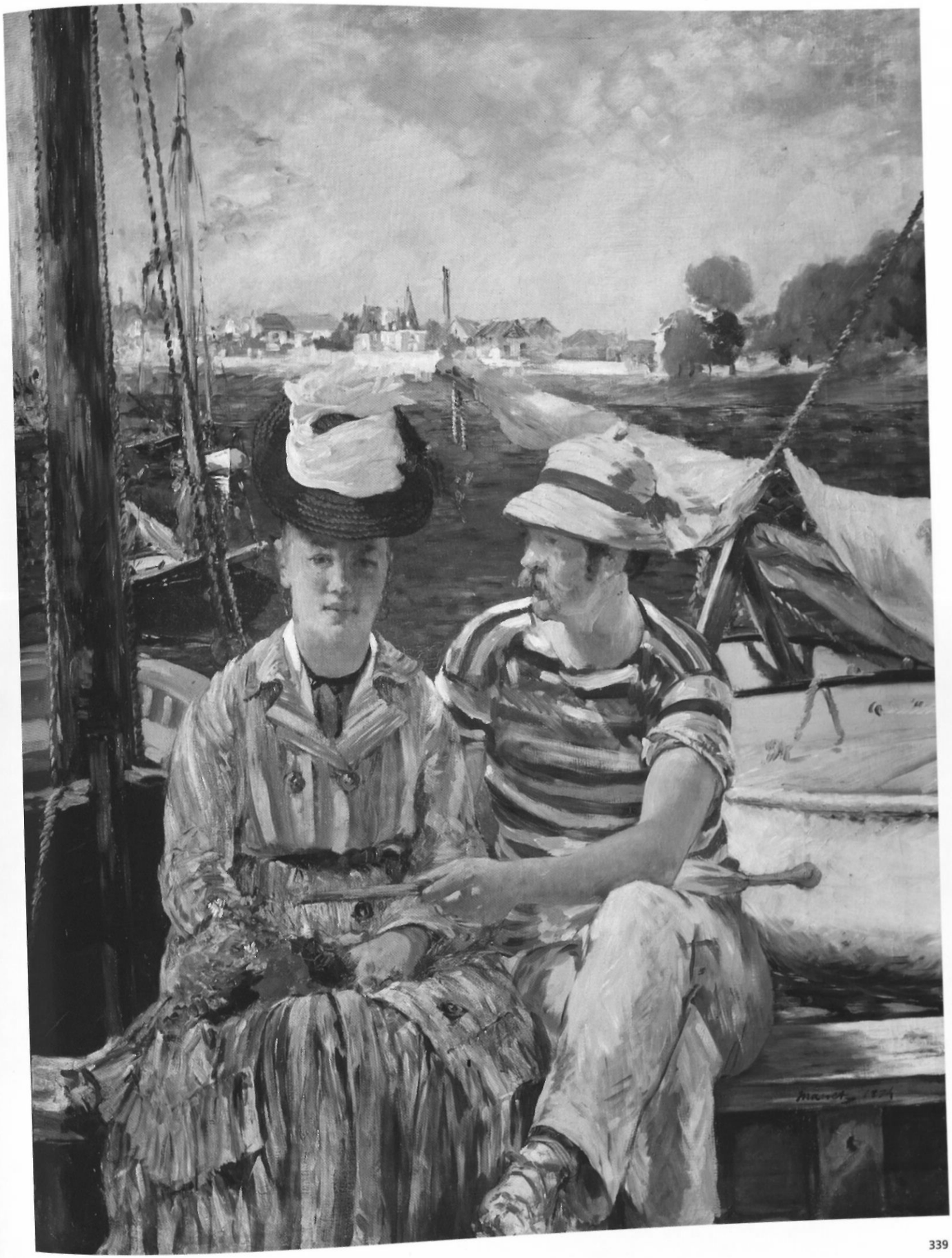
ciale, quelli che sono stati definiti *pompier*. Del resto, come si è accennato, anche in Francia negli anni settanta e ottanta l'impressionismo è un'esperienza di nicchia, seppure fondamentale.

Tale ridimensionamento non deve, naturalmente, inficiare l'importanza che il suo linguaggio ha avuto in rapporto alle scelte effettuate altrove. Fin dagli anni successivi al '48, i rapporti tra l'arte francese e quella italiana, per esempio, si erano intensificati anche in virtù dell'alleanza politica stretta tra Napoleone III e il Piemonte sabaudo. Nel 1855 Serafino De Tivoli e Francesco Altamura effettuano un viaggio a Parigi da cui riportano stimoli e suggestioni su cui, a Firenze, gli aderenti alla "macchia" non mancheranno di riflettere. Gli anni sessanta vedono comunque singolari e sorprendenti analogie e consonanze tra la ricerca macchiaiola e quella impressionista, entrambe tese a stabilire un confronto diretto, oggettivo e moderno con il vero.

Diego Martelli, mecenate, letterato e critico di primo piano nell'Italia postunitaria, costituisce l'anello di congiunzione tra le due esperienze. Dopo avere stabilito un rapporto stretto e stimolante con gli aderenti alla "macchia" negli anni di Castiglioncello, Martelli si fa portavoce delle istanze della pittura naturalista insieme a Telemaco Signorini sulle colonne del "Gazzettino delle Arti e del Disegno". È tuttavia attraverso i viaggi compiuti all'estero dal 1869 che viene a contatto diretto con le diverse accezioni del naturalismo europeo, specie quello francese; l'incontro con l'impressionismo data infine al 1878, nella circostanza dell'Exposition Universelle, indetta a Parigi in quell'anno.

Al di là di tali rapporti diretti, è possibile evidenziare molteplici affinità di ricerca tra i francesi e gli italiani, a cominciare da quegli artisti che si trasferiscono a Parigi, primi tra tutti Giuseppe De Nittis e Federico Zandomeneghi. Dopo un breve soggiorno a Napoli, nel 1867 De Nittis (1846-1884) soggiorna a Firenze: sono gli anni in cui realizza i suoi migliori dipinti di paesaggio, oscillanti tra la luminosità della lezione palizziana e il cromatismo terso e semplificato della "macchia". Nello stesso anno visita per la prima volta Parigi, dove tornerà ripetutamente fino a stabilirvisi in maniera definitiva, stringendo rapporti con i mercanti locali più frequentati dal collezionismo alla moda, come Goupil, e con gli artisti, sia quelli gravitanti intorno ai Salons che gli sperimentatori afferenti all'impressionismo, al punto da partecipare alla prima mostra del gruppo, svoltasi, come si è detto, presso la galleria del fotografo Nadar nel 1874.

A Parigi il suo intenso interesse per il paesaggio trova nuovi stimoli attraverso gli esempi offerti da Monet e da Sisley: le forme si fanno più libere e sciolte, l'attenzione meticolosa dimostrata in precedenza verso il dettaglio naturalista si destrutturano in favore di una visione complessiva, "di atmosfera". Il senso delle stagioni viene resti-



Camille Pissarro, *La gelata*, 1890 circa, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
Tra gli artisti afferenti all'impressionismo francese Pissarro si dimostra forse il più sensibile agli effetti di luce preziosi e vibranti. Ne è un esempio questa *Gelata* in cui assistiamo a una mirabile fusione di colori e luce.

Alfred Sisley, *L'inondazione a Port-Marly*, 1876, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
La raffigurazione dell'acqua – studiata soprattutto lungo il corso dei numerosi fiumi della campagna francese – è al centro della ricerca di Sisley e la distingue da quella degli altri impressionisti. Quasi esclusi i riferimenti alla presenza di personaggi all'interno della composizione, l'artista si concentra sull'accostamento di valori cromatici armonizzanti.

tuito mediante una tavolozza luminosa, ma ricca di sfumature evanescenti e madreperlacee; non manca inoltre l'attenzione per l'orientalismo, che emerge nella originalità ricercata nel taglio dell'immagine, certo influenzata dalla grafica giapponese. Né è da dimenticare la cospicua serie di tavolette ispirate al Vesuvio, vere e proprie impressioni estemporanee, realizzate durante i soggiorni a Napoli.

Anche Zandomeneghi (1841-1917), come si è detto, condivide l'esperienza della pittura di "macchia" negli anni trascorsi a Firenze, in contatto con Diego Martelli e con numerosi artisti. Giunto a Parigi nel 1874, l'anno in

Claude Monet, *Bassin aux nympheas, harmonie rose*, 1910 circa, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
Nella fase più matura della sua ricerca Monet focalizza il suo sguardo di artista su singoli particolari della natura, utilizzandoli come simbolo parcellizzato di una unità panica. Si tratta dello stagno delle ninfee del suo eremo agreste, spunto per infinite variazioni di colore che si fa direttamente luce.

cui si tiene la prima rassegna collettiva degli impressionisti, frequenta Pissarro, Sisley, Degas, Renoir, e in sintonia con gli ultimi due, sviluppa una pittura di figura cordiale e intimista, in cui il pittore esprime la sua vocazione tutta veneta di colorista. Ma accanto alle innumerevoli immagini dedicate a giovani modelle studiate nell'intimità dell'atelier, Zandomeneghi realizza anche vedute urbane parigine e tenui paesaggi, ancora memori della sua formazione toscana.

De Nittis e Zandomeneghi sono protagonisti di un'esperienza che non è azzardato definire elitaria: la Francia però esercita un influsso sostanzioso sulle arti. È interessante notare come alcune aree del paesaggismo italiano, anche in anni avanzati, attuino un consapevole recupero della lezione corottiana e della pittura dei Barbizonniers. È emblematico in tal senso il caso dell'emiliano Luigi Bertelli (1833-1916), i cui modi paiono agli esordi accostabili a quelli dei macchiaioli, specie Banti e Signorini, Lega e De Tivoli. A Parigi nel 1867 per l'Exposition Universelle cui partecipa, l'artista scopre Breton e soprattutto Corot, ma anche gli altri protagonisti della scuola di Barbizon, da Daubigny e Dupré. La sua pittura di paesaggio, corrusca e concisa, senza divagazioni narrative, si avvicinerà negli anni a seguire anche a Fontanesi e a Guglielmo Ciardi.

I casi di tangenza con l'impressionismo non si limitano tuttavia a quelli di cui si è brevemente riferito. Ogni situazione regionalistica presenta infatti elementi linguistici riconducibili all'esperienza d'oltralpe, a cominciare dal Piemonte e dalla Liguria che, più di altre zone della penisola, sono unite da sempre alla Francia da rapporti commerciali e culturali. S'impone tra le altre soprattutto la ricerca condotta dal torinese Enrico Reycend (1855-1928) che, ritiratosi dall'Accademia Albertina per studiare pittura privatamente sotto la guida di Antonio Fontanesi e Lorenzo Delleani, si dedica esclusivamente al settore del paesaggio. Nel 1848 il giovane artista si reca a Parigi per visitare l'Exposition Universelle e in quella occasione scopre e si appassiona a Corot e a Barbizonniers.

Ma nel decennio compreso tra il 1880 e il 1890 Reycend, che si avvicina sempre più a Delleani – il quale a sua volta abbandona definitivamente lo storicismo per la pittura di paesaggio puro, nella quale consegue risultati innovativi –, elabora un linguaggio decisamente in sintonia con gli esiti dell'impressionismo maturo, specie quello formulato da Sisley, Pissarro e Boudin. La pennellata infatti diviene sciolta e franta, costruendo la composizione direttamente attraverso il colore, senza più ricorrere a un preliminare impianto grafico. Significativa anche la reiterazione di uno stesso oggetto, nel caso dell'artista il porto di Genova, osservato durante le diverse ore del giorno.

Anche nella Lombardia scapigliata, dove i giovani artisti preferiscono ormai indirizzarsi ai modelli individuati da Tranquillo Cremona piuttosto che a quelli indicati dall'Accademia di Brera, si segnalano episodi di innegabile

Giuseppe De Nittis, *La traversata degli Appennini*, 1867, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte. Influenze macchiaiole, soprattutto secondo l'accezione signoriniana, contraddistinguono la prima fase della pittura di De Nittis, come dimostra questo straordinariamente vibrante paesaggio italiano. A Parigi, la conoscenza diretta delle fonti impressioniste, Monet, Renoir e Degas specialmente, rinnoverà ulteriormente la personalità dell'artista.

Federico Zandomeneghi, *La Senna*, 1878, olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna. Il profilo di un austero paesaggio fluviale si anima per la presenza di un personaggio femminile abbigliato secondo i dettami della moda. Trasferitosi a Parigi dove studia soprattutto la figura umana valendosi di giovani modelle, certo suggestionato dall'amico Degas, Zandomeneghi aggiorna immediatamente il suo stile sulle innovazioni formali e tematiche dell'impressionismo.

similitudine con l'impressionismo francese. Si potrebbero ricordare per esempio le atmosfere ricreate da Mosè Bianchi nelle sue immagini di Milano, specie quella notturna; forse il caso più eclatante è però quello di Emilio Gola (1851-1923), anch'egli, come Reycend, appartenente alla generazione nata intorno al 1850.
Sostanzialmente autodidatta, il giovane aspirante artista, nobile e agiato, dopo essersi laureato al Politecnico prende lezioni di pittura sotto la guida di Sebastiano De Albertis. È però la frequentazione dell'ambiente culturale ambrosiano alternativo, gravitante intorno alla Famiglia Artistica, a mostrargli nuovi stimoli, ulteriormente rafforzati mediante i numerosi viaggi effettuati all'estero negli anni settanta, soprattutto a Parigi e in Olanda. Gola scopre il paesaggio soltanto verso la fine degli anni ottanta, quando realizza intense visioni dei Navigli milanesi, contraddistinte da tonalità madreperlacee e da sfumature evanescenti.
Successivamente assesta la sua tavolozza su una gamma cromatica più accentuatamente vivace, riproducendo i boschi e le colline dell'alta Brianza, dove si ritira a dipingere: in questo momento la sua pittura assume una fisionomia non lontana da quella di altri maestri passati attraverso la lezione dell'impressionismo, come il già ricordato Max Liebermann. All'ultimo Monet si avvicinano invece le congestionate e assolutamente moderne marine realizzate ad Alassio negli anni dieci, quando ormai la cultura figurativa dell'Ottocento stava svanendo.

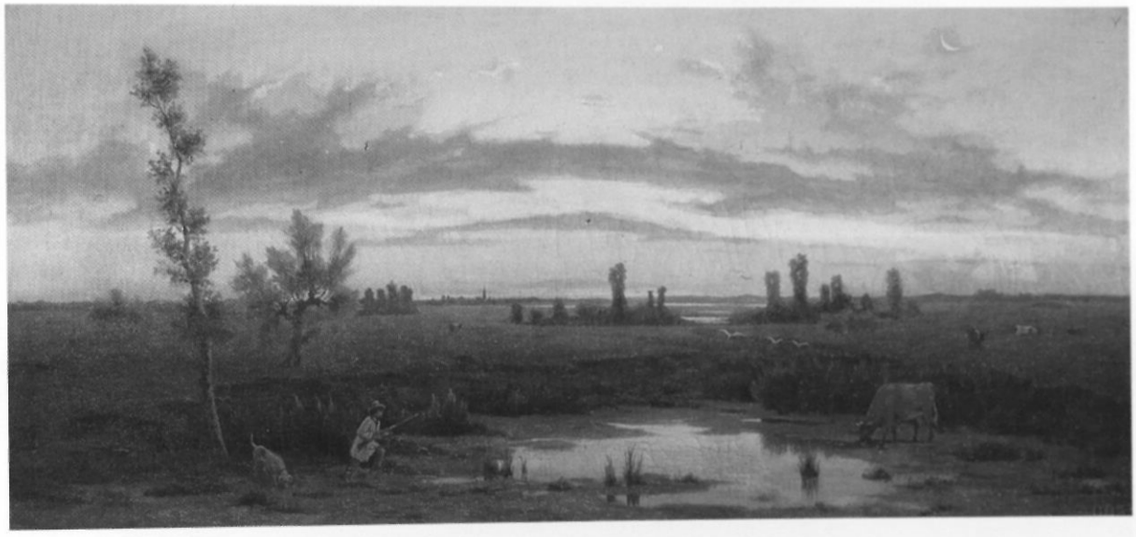
Il paesaggio tra naturalismo e simbolismo

La stagione in cui la pittura di paesaggio è oggetto di un successo davvero straordinario su tutto il territorio na-

zionale è quella che vede l'affermarsi definitivo del linguaggio naturalista. Dopo gli anni immediatamente successivi all'unità nazionale, in cui, come si è visto, la sperimentazione macchiaiola funge da stimolo attivo ai fini di uno svecchiamento formale, i soggetti paesaggistici si affermano stabilmente come l'ambito maggiormente ricercato dal collezionismo borghese, accanto ai temi di genere e alla ritrattistica.

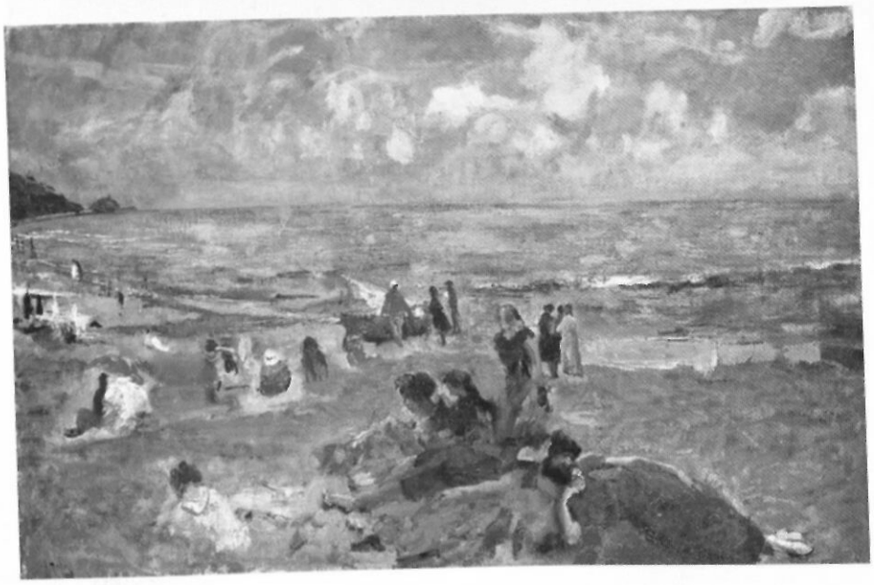
Si è accennato in apertura alle ragioni che hanno sancito tale fortuna presso il nuovo ceto; gioverà tuttavia ribadire come la facilità di accesso al tema e la sua valenza decorativa e didascalica abbiano giocato in tal senso un ruolo determinante. Nella prima metà degli anni settanta, in concomitanza con la diffusione delle istanze del positivismo internazionale, gli artisti affrontano il confronto con la natura con un occhio nuovo. Lasciato alle spalle ogni riferimento alla tradizione italiana del passato – si pensi a come i macchiaioli avevano saputo rielaborare nelle loro tavolette gli impianti prospettici e compositivi rinascimentali – il paesaggio viene restituito dalla pittura attraverso una tecnica attenta a interpretare i processi generativi della natura.

Occorre segnalare la straordinaria esperienza di Antonio Fontanesi (1818-1882), di origine emiliana ma trapiantato in Piemonte, folgorato in Svizzera dalla pittura di paesaggio della scuola ginevrina e dai maestri francesi ammirati a Parigi nel 1855 e durante il soggiorno a Crémieu nella campagna lionese, circostanza in cui stringe amicizia con Ravier. Dopo il 1860 Fontanesi s'impone sulla scena nazionale proprio grazie alle sue doti di paesaggista maturo, inventore di soluzioni spaziali e luministiche originali e in sintonia con l'orientamento della sensibilità moderna verso il naturalismo, particolarmente evidenti in *Novembre*, datato al 1864, in cui attua una



Luigi Bertelli, *Aurora nelle valli del bolognese*, 1867 circa, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Opera precoce nel catalogo del pittore, l'ampia veduta rappresenta un paesaggio emozionale, che supera i riferimenti alla "macchia" a lui suggeriti dall'amico Serafino De Tivoli. Bertelli si orienta in direzione di un paesaggismo barbizonnier, non esente dall'influsso di Fontanesi.

Lorenzo Delleani, *Campagna vicino a Biella*, 1886, olio su tavola, Venezia, Galleria d'Arte Moderna.
Abbandonato lo storicismo cui si era dedicato con impegno in precedenza, Delleani elabora una pittura di paesaggio libera e in sintonia con le innovazioni introdotte dal naturalismo. Luogo d'elezione della sua ricerca sono i campi e le montagne circostanti Biella, contraddistinte da un'atmosfera cromatica intensa e intonata sui bruni e i verdi carichi.



rivalutazione della pittura di Turner. Stabilito un contatto anche con i macchiaioli nel 1867, Fontanesi sviluppa in seguito un percorso di evidente evoluzione del paesaggio, giungendo nel discusso *Nubi*, destinato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, a uno dei vertici del paesaggismo ottocentesco italiano.

È la Lombardia però a registrare i risultati maggiormente significativi e precoci in questa direzione, rispondendo a una vocazione per la rappresentazione del paesaggio che storicamente affonda le sue radici nel passato. Convinto assertore di un realismo tanto diretto e convinto da apparire agli occhi della critica coeva più tradizionale quasi sfrontato, Filippo Carcano (1840-1914) può essere considerato il protagonista della stagione naturalista. Attestatosi all'attenzione del pubblico negli anni sessanta con coraggiose scene ispirate alla quotidianità borghese contemporanea – tra cui il noto *Cortile a giardino con figure; effetto di luce* (1864), *Una lezione di ballo* (1865) e *Una partita al bigliardo* (1867) – nel decennio successivo l'artista "scopre" il paesaggio puro, dedicandosi a esso con un impegno che lo consacrerà caposcuola.

Attivo soprattutto nei luoghi topici della Lombardia moderna, come i laghi, le loro alture e le vette prealpine, Carcano definisce una tecnica basata su pennellate frante e materiche, stese a tacche e a filettature, che costruiscono con forza e convinzione le immagini e cercano di assimilarsi a ciò che devono rappresentare. Luce e colore sono al tempo stesso strumenti e obiettivi di questa ricerca sul vero, che per circa quindici anni – tra il 1875 e il 1890 – diventa rapidamente linguaggio comune: una vera e propria *koinè* che valica i confini del territorio lombardo diffondendosi come una moda su tutto il territorio italiano.

Accanto a Carcano operano, fin dal principio, numerosi giovani artisti, tra i quali si impone Eugenio Gignous (1850-1906), che, come il torinese Reycend e il milanese Gola citati in precedenza, appartiene alla generazione nata intorno al 1850. Dopo avere frequentato i corsi dell'Accademia di Brera, compresa la scuola di paesaggio insieme ad Achille Tominetti, anch'egli futuro paesaggista, Gignous si avvicina alla libera sperimentazione condotta, in seno alla Famiglia Artistica di cui si è già accennato, sotto l'influsso esercitato dal più anziano Tranquillo Cremona.

Ma a differenza dell'amico e maestro, il giovane artista individua l'ambito della sua operatività nel settore del paesaggio puro, in cui intervengono rare presenze umane, limitate per lo più a una funzione di intervento cromatico, lontano da intenti narrativi. Inizialmente la sua ricerca mostra affinità e similitudini con quella condotta – tra Piemonte e Liguria – dagli artisti aderenti alla scuola di Rivara; in seguito – siamo nella seconda metà degli anni settanta – Gignous guarda con attenzione alla pittura di Carcano. È quest'ultimo a condurlo sul lago Maggiore, a Stresa e sulle soprastanti alture dominate dal Mottarone, dove operano altri maestri lombardi tra cui Mosè Bianchi e Leonardo Bazzaro.

Il Verbano diventerà luogo d'elezione del pittore e spunto per una serie inesauribile di composizioni contraddistinte da un senso della natura spiccato e spontaneo. Gra-

◂ Ernesto Rayper, *Strada tra boscaglie*, 1868, olio su tela, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna.
Straordinariamente attento a cogliere i valori espressi dalla luce, il pennello di Rayper cesella l'immagine soffermandosi con attenzione sui dettagli. In questo momento l'artista si dimostra in particolare sintonia con gli esiti raggiunti dagli altri esponenti della scuola di Rivara.

▸ Filippo Carcano, *In alto*, 1895, olio su tela, Phillips, The International Fine Art Auctioneers.
In sintonia con la passione per l'escursionismo e l'alpinismo esplosa nell'ultimo quarto del XIX secolo si diffonde il gusto per panorami dall'orizzonte illimitato e inquadrati dall'alto. Filippo Carcano è tra i più rappresentativi esponenti di tale tendenza.

▸ Eugenio Gignous, *Veduta del monte Rosa*, 1883, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Dal suo ritiro di Stresa, Eugenio Gignous parte alla ricerca di spunti paesaggistici particolarmente idonei alla poetica del naturalismo. Tra le località che ricorrono con maggiore frequenza nella sua pittura compaiono la cima del Mottarone e, come in questo caso, quella del monte Rosa inquadrata da Macugnaga.

◂ Emilio Gola, *Spiaggia di Alassio*, 1919 circa, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna.
Giunto alla pittura di paesaggio attraverso un percorso autonomo, tangente fino a un certo punto allo sviluppo del naturalismo lombardo, Gola si avvicina all'impressionismo francese. Nelle sue visioni marine, ambientate sulla spiaggia di Alassio, natura e presenza umana si fondono in una dimensione estemporanea e oggettiva.

datamente la pittura di Gignous diventa larga e veloce, orientandosi verso un approccio fenomenologico non troppo lontano dalle prove estreme degli impressionisti, come Sisley o lo stesso Monet.
Si è finora riferito soprattutto del clima lombardo, ma il naturalismo è fenomeno che interessa gli artisti operanti in tutte le situazioni regionalistiche italiane. In Piemonte spicca soprattutto l'esperienza del già ricordato Lorenzo Delleani (1840-1908), definitivamente allontanatosi dallo storicismo dopo la metà degli anni settanta. Sulla scorta della preziosa lezione di Fontanesi, l'artista elabora un paesaggismo assolutamente personale, scandito da un numero assai cospicuo di tavolette condotte dal vero nell'alto Biellese, contraddistinte da un tocco rapido e abbreviato e da una tavolozza smaltata attenta ai valori della luce.
Nel Veneto la presenza maggiormente significativa è quella di Guglielmo Ciardi (1842-1917), la cui notorietà raggiunge, dopo gli anni ottanta, una portata che valica i confini nazionali. Fin dal suo esordio, datato agli anni successivi al periodo trascorso in Accademia a Venezia, l'artista comprende l'importanza di lavorare all'aperto e

Antonio Fontanesi, *Alla fonte*, 1860 circa, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Valorizzando la tradizione del paesaggio ginevrino e francese, Fontanesi propone una visione della natura classica e insieme attuale. L'episodio narrato non s'impone all'attenzione di chi guarda, ma, al contrario, appare assorbito in una visione fenomenologica.

di studiare il vero direttamente sul posto; il suo interesse per i temi paesaggistici datano allo stesso periodo e si impongono nella sua produzione in maniera pressoché esclusiva. Nel viaggio di studio effettuato lungo la penisola nel 1868 il giovane Ciardi ha modo di conoscere la pittura dei macchiaioli a Firenze e di incontrare Nino Costa a Roma e Domenico Morelli a Napoli: tali stimoli si rivelano fondamentali per lo sviluppo della sua produzione successiva.
Ciardi si accosta al paesaggio – vedute veneziane e della laguna ma anche delle rigogliose e assolate campagne dell'entroterra veneto – con un'attenzione per il valore espresso dalla luce simile a quella manifestata da Carcano. La natura è inizialmente colta nella sua consistenza organica, con una sobrietà oggettiva esaltata dalla scelta di colori squillanti e smaltati; in seguito, soprattutto dopo il 1890, l'artista indulge invece a effetti malinconici resi mediante una stesura velata e meno contrastante tra le zone in luce e quelle in ombra. Siamo di fronte a un fenomeno certo non limitato al solo artista: allo scorcio del secolo la visione verista della natura che si era imposta sulla scena per due decenni mostra i primi segnali di crisi. Insterilitosi nella ripetizione a oltranza di moduli linguistici ormai vuoti di contenuti propositivi, il paesaggismo si spoglia della oggettività un po' fredda e asettica per dare voce a nuove inquietudini: in termini pratici ciò si attua innanzitutto mediante un rinnovamento del repertorio tematico: entrano così prepotentemente effetti atmosferici particolarmente idonei a marcate funzioni emozionali, quali crepuscoli e tramonti, notturni e albe intrise di rugiada. La tavolozza diventa in parallelo più evanescente e si arricchisce di infinite e raffinate gradazioni tonali, scelte anch'esse secondo le rispettive potenzialità espressive.
In questo senso può sembrare esemplare la parabola del romano Onorato Carlandi (1848-1939) che, interrotti gli studi artistici presso l'Accademia di San Luca per seguire Garibaldi in Trentino (1866), si trasferisce a Napoli dove frequenta lo studio di Domenico Morelli. Inizia in seguito a lavorare nell'ambito di un verismo attento ai contenuti sociali in cui il paesaggio, attentamente descritto, svolge la funzione di scenario per le vicende narrate. Il viaggio effettuato a Londra nel 1880 gli permette di conoscere l'opera di Constable e Turner, dai quali rimane intensamente suggestionato; è tuttavia la scoperta dell'acquerello che gli apre nuove possibilità espressive, applicate proprio al paesaggio, prima quello inglese e poi, al ritorno in Italia, quello della campagne romane.

Nino Costa, *Ripa grande*, 1860 circa, olio su tavola, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
L'atmosfera tersa e l'impostazione compositiva razionale che connota le tavolette macchiaiole è riproposta dall'artista in una dimensione personale, che mutua dall'esperienza inglese una spiccata sensibilità per il colore. Il paesaggio si sviluppa in senso orizzontale, come quello delle predelle dei polittici quattrocenteschi.

La natura sospesa nel *Dopo la pioggia* di Fontanesi

La modernità di questa vibrante visione di paesaggio, un angolo della campagna del Delfinato studiata dal vero, provoca sconcerto nell'immaginario dei contemporanei tradizionalisti e conservatori abituati al castigato vedutismo quando, nel 1861, Fontanesi la presenta all'Esposizione Nazionale di Firenze. Si tratta della prima rassegna di belle arti organizzata nell'Italia appena unita e da parte dell'artista la scelta di un'opera indubbiamente così provocatoria non è casuale.

Significativamente Vittorio Emanuele II acquista il dipinto destinandolo alla reggia di palazzo Pitti; anche la critica militante avverte la modernità della pittura fontanesiana, maturata negli anni precedenti a contatto con la scuola francese di Barbizon e, nella fattispecie, con l'amico Auguste Ravier.

La stesura pittorica è sottoposta ora a un processo, per così dire, di "destrutturazione", sciogliendosi in impasti ora abbreviati, ora più corposi, che lasciano intravedere e affiorare in alcune zone il supporto sottostante. Ecco allora fare la sua comparsa una pennellata franta e minuta, mirata a catturare il senso effimero del passaggio di un'ora del giorno, o di una stagione e a restituire al paesaggio ricreato la sua dimensione fenomenologica. Certo Fontanesi in quest'opera, che non a caso attirerà anche l'attenzione dei pittori simpatizzanti per la "macchia", recupera e rielabora istanze profondamente romantiche, connotando il suo concetto di natura in senso sentimentale. Nonostante l'episodio di soggetto pastorale, di lontana ascendenza arcadica, protagonista assoluta della composizione è proprio la natura, qui resa nella sua piena valenza immanente, espressa soprattutto dal procedere morbido e luminoso della grande nuvola centrale. L'effetto estemporaneo della scena è valorizzato poi anche dalla scansione incalzante di zone in ombra e zone in luce: al primo piano ancora oscurato da una nube che non si è del tutto diradata succede – e siamo al centro della scena – un avvallamento illuminato dal sole percorso dalla mandria che ritorna al pascolo.

La presenza dell'uomo nella pittura paesaggistica di Fontanesi è spesso accennata, ma con discrezione e senza compiacimenti descrittivi. Anzi, sforzo dell'artista – come si può osservare nel nostro dipinto – è quello di conferire unitarietà e armonia tra i personaggi e l'ambientazione nella natura.

Antonio Fontanesi
Dopo la pioggia
(*Campagna con mandrie, un'ora dopo la pioggia*)
1861
Olio su tela
Firenze, Galleria d'Arte Moderna

▸ Onorato Carlandi, *Il Tevere a Castel Giubileo*, 1906, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Da una fase più strettamente naturalista, Carlandi evolve in direzione di una moderata adesione al simbolo. Come si può osservare in questa veduta panoramica, la stesura tenue e il tratteggio delineato con delicatezza, la trasparenza dei colori e l'orizzonte lontano alludono a una liricizzazione del paesaggio in chiave interiore.

Insieme a Nino Costa e agli altri artisti critici nei confronti della cultura figurativa accademica gravitanti intorno al caffè Greco, Carlandi fonda la società "In Arte Libertas", che programma esposizioni collettive annuali. Grazie all'acquerello egli raggiunge effetti espressivi che oltrevalicano i limiti della mera registrazione naturalistica e sfiorano il simbolismo.

L'esperienza divisionista in Italia

Gli studi più recenti hanno rilevato la fisionomia davvero internazionale dell'esperienza del divisionismo italiano, valutandone la portata innovativa alla stregua di una vera e propria avanguardia diffusa su tutto il territorio nazionale, passaggio obbligato di quegli artisti che, alla fine del primo decennio del Novecento, avrebbero attraversato l'avventura futurista, come Giacomo Balla, Umberto Boccioni e Carlo Carrà.

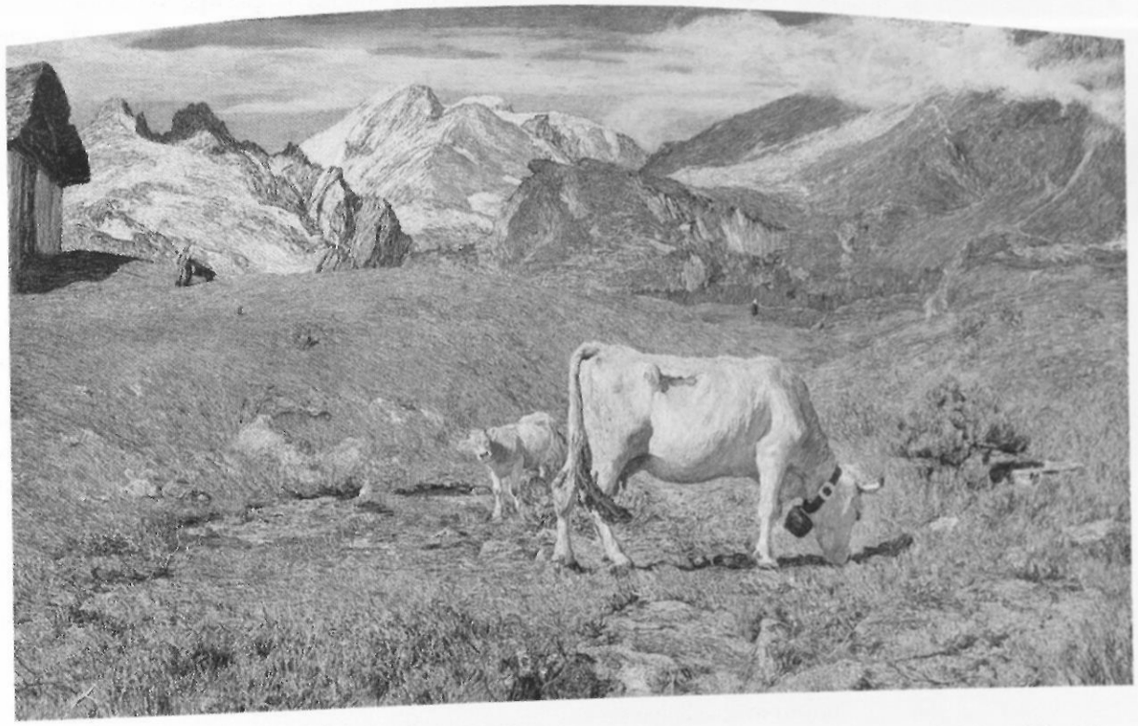
Nell'ultimo quarto del XIX secolo si manifesta, come si è accennato in merito alle implicazioni positiviste della sperimentazione naturalista, un vivo interesse per la scienza. L'orientamento della ricerca artistica s'indirizza verso il tentativo di rendere con la maggiore verosimiglianza ed espressività possibile gli effetti prodotti dalla luce. Ritenendo che la tradizionale pittura a impasto sia insufficiente a rendere con efficacia tale dimensione, alcuni artisti si dedicano a un'appassionata sperimentazione, valendosi degli ausili teorici che appunto la scienza, nella fattispecie l'ottica, mette loro a disposizione.

I pittori scoprono che accostando il colore sulla tela puro, senza effettuare miscele e mediazioni preliminari sulla tavolozza per ottenere le mezze tinte, si ottiene una visione estremamente più luminosa, una luce vibrante e intensa, che in alcuni casi può agevolare e accentuare le potenzialità espressive dell'immagine. Alla sensibilità individuale di ogni artista è inoltre affidata la tipologia della pennellata e la conduzione d'insieme della stesura: i tocchi di colore possono infatti presentarsi sotto forma di punteggiatura fitta e insistente, di materia pulviscolare ovattata, di lunghi filamenti striati, di consistente intreccio quasi inestricabile. Spesso il candore della tela di supporto è lasciato affiorare tra le pennellate, a valorizzare a sua volta l'effetto luminoso della composizione.

Il primo a intuire in Italia le molteplici possibilità espressive offerte dal divisionismo è Vittore Grubicy De Dragon (1851-1920). Grazie alla sua attività di mercante d'arte, dal 1870 il critico e intellettuale milanese possiede una conoscenza completa e diretta della pittura moderna, attuata mediante visite periodiche alle esposizioni di belle arti in tutta Europa, in particolare in Olanda, Belgio, Francia e Inghilterra. Intorno alla metà degli anni ottanta Grubicy convince alcuni tra i giovani artisti che lavorano per la galleria d'arte condotta da lui e dal fratello Alberto a sperimentare la tecnica divisionista, in maniera libera e autonoma rispetto all'esperienza similare condotta in Francia da Seurat.

Tra questi giovani artisti spiccano Giovanni Segantini, Emilio Longoni, Angelo Morbelli, ai quali si affiancano Giuseppe Pellizza da Volpedo e Gaetano Previati, senza contare che Grubicy stesso, allentato l'impegno nel commercio, si dedica alla pittura. Il 1891 è una data fondamentale per l'evoluzione del divisionismo italiano: alla prima esposizione Triennale di Brera svoltasi proprio in quell'anno compaiono infatti opere simbolo della nuova tecnica, tra cui *Le due madri* di Segantini, *L'oratore dello sciopero* di Longoni, *Alba* di Morbelli, *Maternità* di Previati, *Piazza Caricamento* di Plinio Nomellini. I dipinti citati raffigurano scene con personaggi ispirate, in alcuni casi, alle tematiche sociali progressivamente urgenti e sentite; occorre tuttavia segnalare come proprio il paesaggio diventerà, soprattutto negli ultimi anni del secolo

Guglielmo Ciardi, *Mattino di maggio*, 1870, olio su tela, Venezia, Galleria d'Arte Moderna.
Nella bella veduta che illustra la vita contadina nelle campagne dell'entroterra veneto, Guglielmo Ciardi non manca di esaltare la luminosità di una giornata di primavera. La luce, nitida e cristallina, evidenza una gamma cromatica intensa e smaltata.



Giovanni Segantini, *Pascoli di primavera*, 1896, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.
Dopo avere soggiornato nell'alta Brianza dove studia e riproduce sulla tela la quotidianità del contado, Segantini si sposta in località d'alta montagna, prima nei Grigioni e poi in Engadina. Nel dipinto l'accenno alla vita pastorale è ricondotta a una più ampia e solenne visione paesaggistica, in cui la tecnica divisionista esalta la luminosità di un cromatismo smaltato.

e nel primo quarto del Novecento, uno dei cavalli di battaglia del divisionismo.
Grubicy elabora una pittura di paesaggio con un impegno quasi esclusivo, identificando di volta in volta luoghi topici esemplari e definitivi: prima il lago di Lecco nei pressi di Varenna e poi le alture del lago Maggiore, soggetto privilegiato di un ciclo alla cui realizzazione l'artista dedica otto anni. A Miazzina trascorre infatti tutti gli inverni a partire dal 1892, osservando la natura in un isolamento favorevole alla meditazione e alla rielaborazione del vero; tramite i numerosi disegni e gli abbozzi a olio il paesaggio alpestre e lacustre è rivissuto a livello emozionale successivamente, una volta che l'artista torna nell'atelier milanese. Ritornando sulle stesse tele, poche e di contenute dimensioni, a distanza di anni Grubicy attua un recupero delle sensazioni psicologiche e sensoriali vissute a suo tempo *en plein air*, consumando la sua esperienza pittorica in una dimensione decadente.

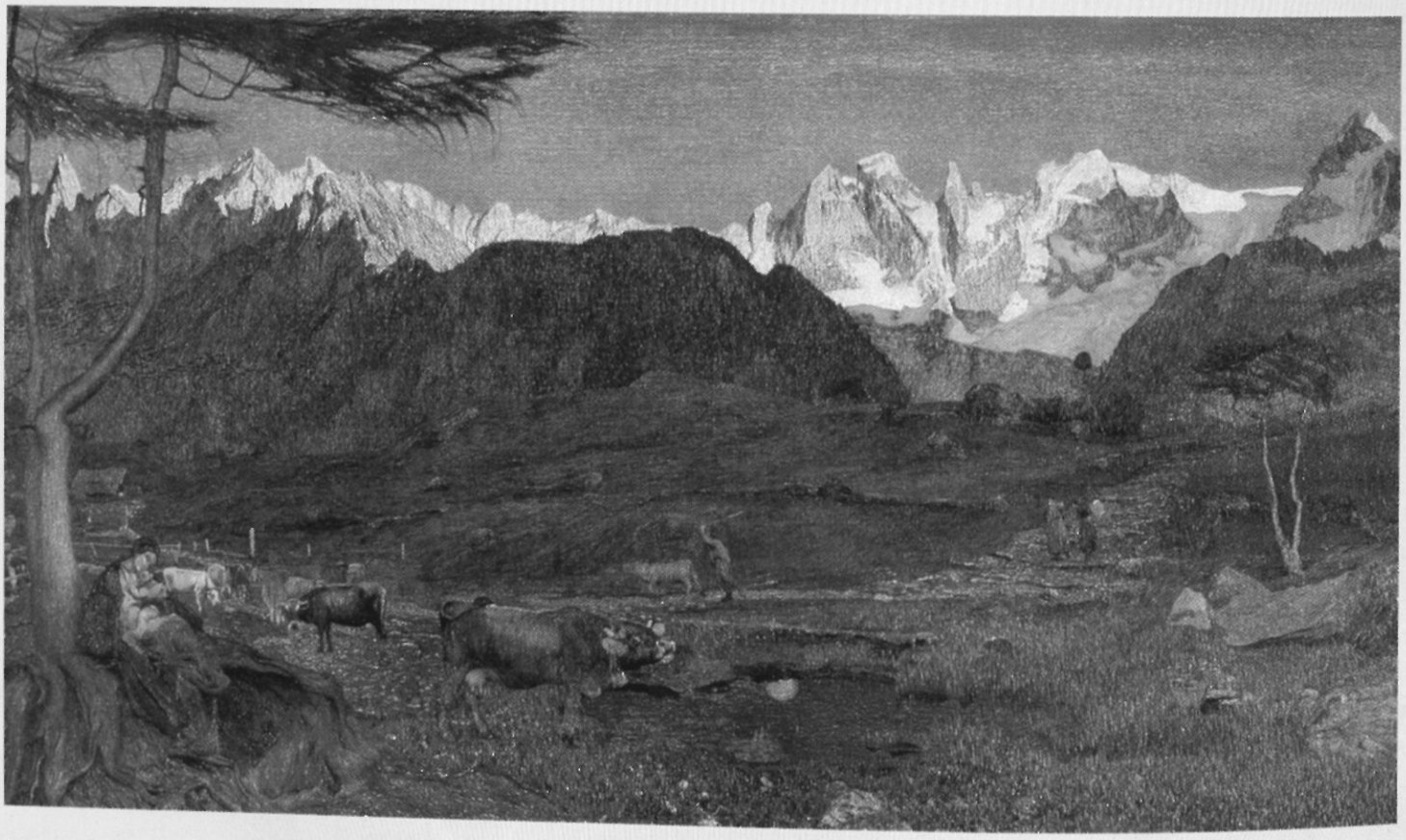
Giovanni Segantini e la tela de *La vita* nel *Trittico della natura*

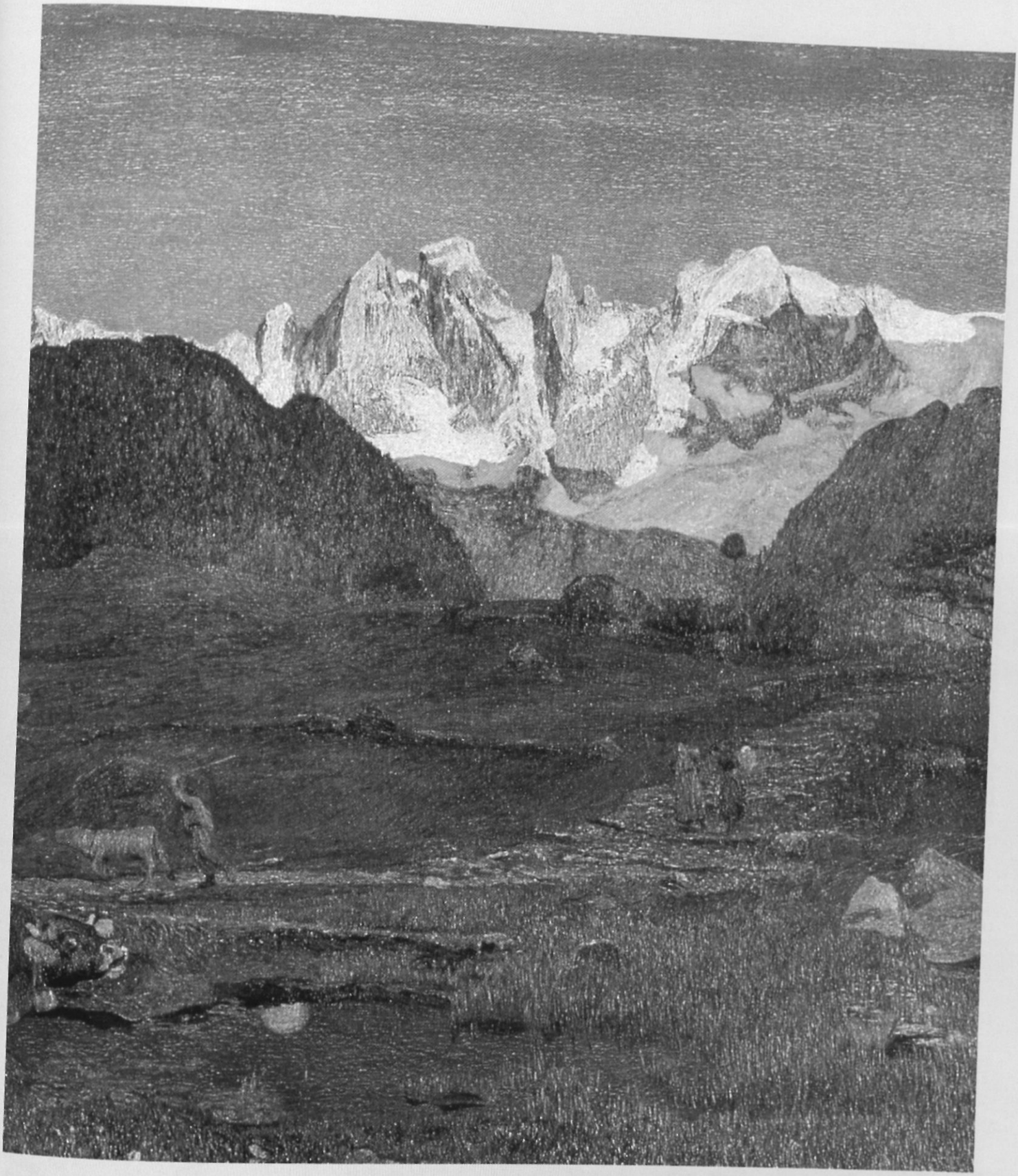
All'apice della sua carriera, conclusasi tragicamente con una morte prematura e inattesa sui ghiacci alpini amati e raffigurati nella sua pittura, Giovanni Segantini realizza un ciclo composto da tre grandi dipinti a olio, intitolato *Trittico della natura* e scandito in pannelli dedicati alla vita, alla natura, alla morte. In precedenza l'artista aveva accarezzato l'idea, poi abbandonata, di un maestoso *Panorama dell'Engadina*, che avrebbe dovuto celebrare le seduzioni paesaggistiche di quel territorio. L'individuazione di una stretta e cruciale connessione simbolica tra uomo e natura è dunque espressa quasi programmaticamente in quest'ambiziosa impresa, purtroppo non del tutto ultimata.

Come si apprende da tre noti disegni a carboncino e matita dura, che restituiscono la mancata completezza dell'opera, ai tre panorami paesaggistici avrebbero dovuto sovrapporsi altrettante allegorie. Per la lunetta sovrastante il nostro dipinto, per esempio, Segantini prevede un'immagine del vento, incarnato da un demone che sparge fuoco e acqua, interrotto dalla morte, tradizionalmente rappresentata da uno scheletro.

Ma il dipinto si presenta a noi in una veste sontuosamente tardonaturalista, in cui il ricorso alla tecnica divisionista appare estremamente controllato e finalizzato a conferire preziosismo cromatico e luministico. Anche l'elezione cromatica si dimostra orchestrata con sapienza in accostamenti spericolati di bianchi, rosa e azzurri nella resa delle vette innevate e del cielo; non meno ricercata è peraltro la stesura che dà vita al prato e ai dossi erbosi placidamente vissuti da uomini e animali.

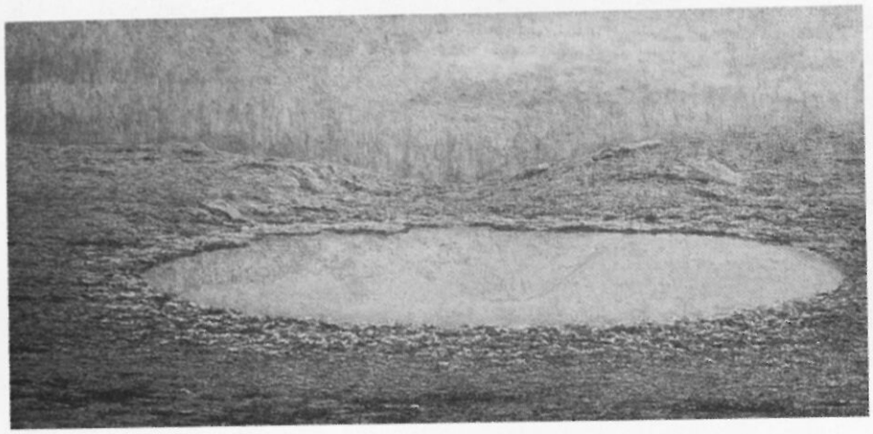
Con una naturalezza altrove non così spontanea, la scena di maternità, pur confinata all'estrema sinistra della composizione, domina la scena e s'impone anche alla nostra attenzione, come protetta dall'albero elegantemente stilizzato che la sovrasta. Grazie alla sua





Giovanni Segantini
Trittico della natura. La vita
1898
Olio su tela
Saint Moritz, Musée Segantini

tecnica giunta a un grado ormai raffinatissimo, Segantini ottiene un effetto di straordinaria profondità prospettica, ulteriormente sottolineata dal susseguirsi di molteplici piani paralleli.
Fin dagli esordi tardoscapigliati la pittura di Segantini si misura con il tema della maternità: tale interesse, che non conosce soluzione di continuità nel tempo, è forse spiegato considerando la perdita della madre subita dall'artista nella sua infelice infanzia. In questa visione panica e coinvolgente assistiamo a una totale simbiosi tra l'evento della maternità e il ciclo immutabile e perenne della natura.



▲ Emilio Longoni, *Trasparenze alpine*, 1910, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna. Appartenente alla produzione matura dell'artista, il dipinto esemplifica pienamente la progressiva rarefazione del divisionismo di Longoni. Acquistando una spiccata connotazione stilizzata, i riferimenti naturalistici esprimono sottili istanze simboliche.

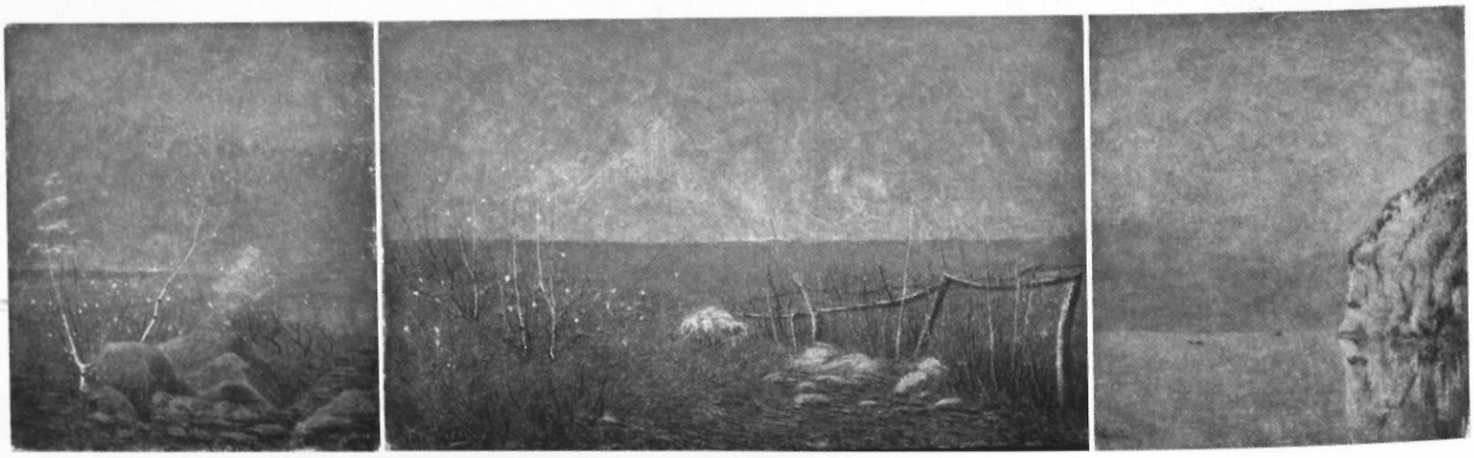
Un'accezione marcatamente simbolica è anche quella che contraddistingue la pittura di paesaggio di Longoni (1859-1932). Già nel momento in cui attraversa con maggiore intensità le tematiche sociali di cui si è accennato, l'artista realizza alcuni paesaggi estremamente significativi utilizzando la tecnica divisionista, come *L'isola di San Giulio*, databile al 1894. È tuttavia dopo il 1898 che, scosso per i mutamenti politici e il clima seguito alle repressioni attuate in quell'anno dal governo a Milano, Longoni fa dei temi paesaggistici l'oggetto principale della sua ricerca. Il pittore focalizza il suo interesse in prevalenza sull'alta montagna, osservando dal vero i ghiacciai del Bernina e del Disgrazia e di altre vette lombarde.

Come nella pittura di Grubicy, la natura assume una connotazione simbolica, facendosi portavoce delle istanze psicologiche e spirituali dell'artista e, di conseguenza, di ogni individuo. Nelle composizioni estreme il divisionismo di Longoni diventa rarefatto e impostato su tonalità evanescenti e madreperlacee proponendosi sostanzialmente come semplice spunto per raffinatissimi studi di luce.

Mentre Longoni e Grubicy – emulati da un folto gruppo di artisti più giovani e, occorre dirlo, meno incisivi – operano nell'ambito di un paesaggismo puro, gli altri maestri del divisionismo italiano indagano e sperimentano in questo settore inteso, almeno nella prima fase della loro attività, come sfondo in cui ambientare più articolate composizioni con figure. Orientato in direzione di una visione paesaggistica fenomenologica durante il soggiorno in Brianza, insieme a Longoni, all'inizio degli anni ottanta, prima di imboccare la via della nuova tecnica, Segantini (1858-1899) elabora una visione della natura complessa e decadente. Trasferitosi in alta montagna, prima nei Grigioni e poi in Engadina, l'artista si dedica alla rappresentazione in chiave simbolica della vita contadina alpestre e dei suoi cicli cadenzati con solennità.

Se i personaggi e gli animali dominano la scena con evidenza spesso plastica e scultorea, esibendo una gestualità archetipica esemplare, è impossibile non rilevare come vera protagonista dei suoi dipinti sia la natura, apparente palcoscenico utile a identificare la scena. Eterna e immutabile, essa è immanente alle piccole vicende degli uomini, sostituendosi nell'ottica panteista e spiritualista del pittore e della sua critica a una metafisica trascendentale e divina. La catena alpestre che s'increspa in vette aguzze e scoscese, spesso scintillanti di ghiaccio e nevi illuminate dal sole, sembra così animarsi di una vita propria; le nuvole descrivono parabole voluttuose e avvolgenti, come un commento amaro, la vegetazione ad alta quota si riduce, come nell'iconografia di Longoni, ad arbusti contorti e precari, certo anch'essi ispirati alla stilizzazione grafica di derivazione giapponese.

Segantini adotta inoltre una tecnica divisionista al servizio della sua ricerca espressiva: gli impasti diventano enfatici e congestionati, costruiti da un intreccio di ma-



‹ Angelo Morbelli, *Angolo di giardino*, 1912, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Nella maturità, l'artista realizza un piccolo nucleo di vedute paesaggistiche ambientate nel giardino della sua residenza di campagna situata alla Colma di Rosignano, sui colli del Monferrato. Da qui, dove Morbelli aveva edificato un moderno studio di pittura, lo sguardo può spaziare in lontananza fino ad abbracciare panorami dal vasto orizzonte.

› Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il sole*, 1904, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Emblema della scomposizione cromatica e dell'importanza della luce nella pittura divisionista, il dipinto nasconde una lenta preparazione preceduta da studi condotti dal vero, ambientati nella campagna di Volpedo, piccolo centro agricolo nelle vicinanze di Tortona. È evidente come un tema naturalistico acquisti una intensa valenza simbolica attraverso l'uso del divisionismo.

teria cromatica in rilievo accentuato, speso nello sforzo di restituire la consistenza effettiva dell'oggetto di volta in volta rappresentato. Accanto a Segantini, Carlo Fornara elabora una pittura espressa su temi affini secondo una accezione linguistica personale, ma certo influenzata dal maestro.

Più fredda e meditata la stesura che contraddistingue il divisionismo di Morbelli (1853-1919): le superfici scintillanti delle risaie che fanno da sfondo alle mondine intente al loro duro lavoro, sono frutto di una tecnica rarefatta, una pennellata franta e minuta, accostata con meticolosa attenzione al fine di esaltare il valore della luce nell'economia generale della composizione. L'artista giunge al paesaggio puro dopo il 1900, in una piccola serie di vedute alpestri e marittime; gli esiti tuttavia più convincenti in tal senso sono raggiunti nel ciclo dedicato al giardino della casa di campagna di Morbelli, affacciato sulle colline del Monferrato.

Anche Pellizza (1868-1907) intende inizialmente la natura, nello specifico quella delle campagne del Tortonese, come ambientazione di episodi della quotidianità contadina e paesana. Gradatamente e in consonanza con la maggiore sensibilità dell'artista nel fare esprimere contenuti simbolici alle sue scene, il paesaggio assume un'importanza sempre maggiore, come nel ciclo dedicato agli affetti. In fondo anche *Il Sole* (1904) della Galleria d'Arte Moderna di Roma rappresenta una visione della natura studiata dal vero ma sottesa a una concezione panteista. Paesaggi autonomi e più liberi nell'uso della tecnica e delle necessità espressive sono inoltre quelli realizzati da Pellizza nel suo soggiorno romano, datato al 1906.

Anche Previati (1852-1920) raggiunge il paesaggio a una data avanzata rispetto al suo itinerario artistico. Dopo il 1901, in relazione ai soggiorni periodicamente effettuati nella Riviera ligure, l'artista si dimostra suggestionato dalla forte luminosità atmosferica e dai colori smaltati del cielo, del mare e della vegetazione, trasponendo l'esperienza sensoriale di essi in vere e proprie "visioni" impregnate di un lirismo che trova un riscontro effettivo nella poesia decadente. Come Segantini e Grubicy, Previati ricorre al modulo a scansione del polittico per concentrare le sue immagini della natura nelle tradizionali sequenze delle stagioni e delle ore del giorno, rivitalizzate dalle istanze del simbolismo internazionale.

‹ Vittore Grubicy De Dragon, *Terzetto tenue*, 1896, 1896-1914, 1889, olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
Come altri artisti del suo tempo, orientati verso una visione interiorizzata della natura, Grubicy struttura frequentemente le sue immagini nella sequenza di un trittico. Nel caso del *Terzetto tenue*, il cui titolo evoca la delicatezza dell'intonazione cromatica prescelta, egli assimila paesaggi diversi, ispirati cioè alle alture del Verbano e alle sponde del Lario.