

PAESAGGISMO

Dal cristallino vedutismo di Migliara alla partecipazione sentimentale di Fontanesi e Pellizza, l'evoluzione di un genere che l'estetica romantica liberò dagli ultimi residui di pregiudizio

Verso le fusioni naturali lombardo-piemontesi

di **GIORGIO VILLANI**
NOVARA

Il paesaggismo costituì una fra le più grandi invenzioni dell'arte ottocentesca. Non che la pittura di paesaggio non esistesse prima di allora, ma la considerazione in cui era ritenuta la poneva al di sotto di quella d'argomento mitologico e religioso. Fu l'estetica romantica ad abolire la distinzione fra i generi e a dar dignità a tutti quei soggetti che la poetica classicista aveva considerato d'ordine inferiore, ribaltando il celebre verso virgiliano «non omnis arbusta iuvant humilesque myricae». Giunse invece il tempo delle umili tamerici! Ma quella del paesaggio fu anche una scoperta; sì, perché non bastò scuotersi di dosso le abitudini del passato, che avevano imposto alla natura le briglie d'uno schematicismo di convenzione, né rinunciare all'accanita esattezza del vedutismo: toccava adesso all'artefice deporre un po' del suo demiurgico splendore, farsi umile, docile come lo sono i giunchi alle correnti, ricevere l'impressione della luce, delle linee delle montagne e dei fiumi, sentire l'unità di tutto questo.

Nella mostra *Paesaggi. Realtà, impressione, simbolo. Da Migliara a Pellizza da Volpedo*, la curatrice Elisabetta Chiodini ha raccolto al Castello Visconteo Sforzesco di Novara, fino al 6 aprile (catalogo METS Percorsi d'Arte), un numero consistente di opere, quasi esclusivamente d'autori lombardi e piemontesi, così da rendere più facilmente leggibile di quanto non sarebbe stato in un

campionario maggiormente vasto l'evoluzione che da opere ancora debitorie del vedutismo (come *Esterno di città con ponte illuminato da chiaro di luna ed officina da maniscalco* di Giovanni Migliara, al quale l'ingegnosità della costruzione e i virtuosismi di luce conferiscono qualcosa dell'artificiosa seduzione dei presepi) portò agli *en plain air* di Pellizza da Volpedo e di Morbelli.

Un cammino durato quasi un secolo! E se nei lavori di un Migliara o di Gozzi i limpidi scorci di paesi, coi loro filari d'alberi, i fiumi e le terrazze redolenti di domestica pace, e la diligenza dell'esecuzione, unita a un non-soché d'immateriale trasparenza, fanno pensare a delicate miniature, già in Giuseppe Cannella la liquida pastosità del colore rivela un trasporto nuovo, più libero e più schietto, nei confronti del soggetto. Ne osserviamo alcuni bei lavori: *Una veduta della Piccardia* (1832) o *Veduta della laguna di Venezia presa dal Campo di Marte* (1838), opere dove, dietro alla perfetta fusione degli elementi di cui è composta la scena – acque, piante, luce e cielo –, si sente l'anelito a un'unità più profonda, che è unità di tono, prima di tutto. Un sentimento ancora più vivo della natura affiora in *Lungol'Adda* (1859) di Giovanni Carnovali detto il Piccio – le sponde diseguali del fiume come dissolte nella cremosità fioccosa della pennellata, sullo sfondo un'indefinita malia di monti e di città quasi trasognate... – e, soprattutto, nelle tele di Antonio Fontanesi (*Vespero*, 1859, *Il mattino*, 1861, *Campagna nel Delfinato*, 1863), dove, notava Emilio Cecchi, «i valori si rarefanno nel monocromo, sopra una im-

postazione di bruni che, in una trama misteriosa, ricorda le fulve ombre tizianesche, ma combu- ste e semispente».

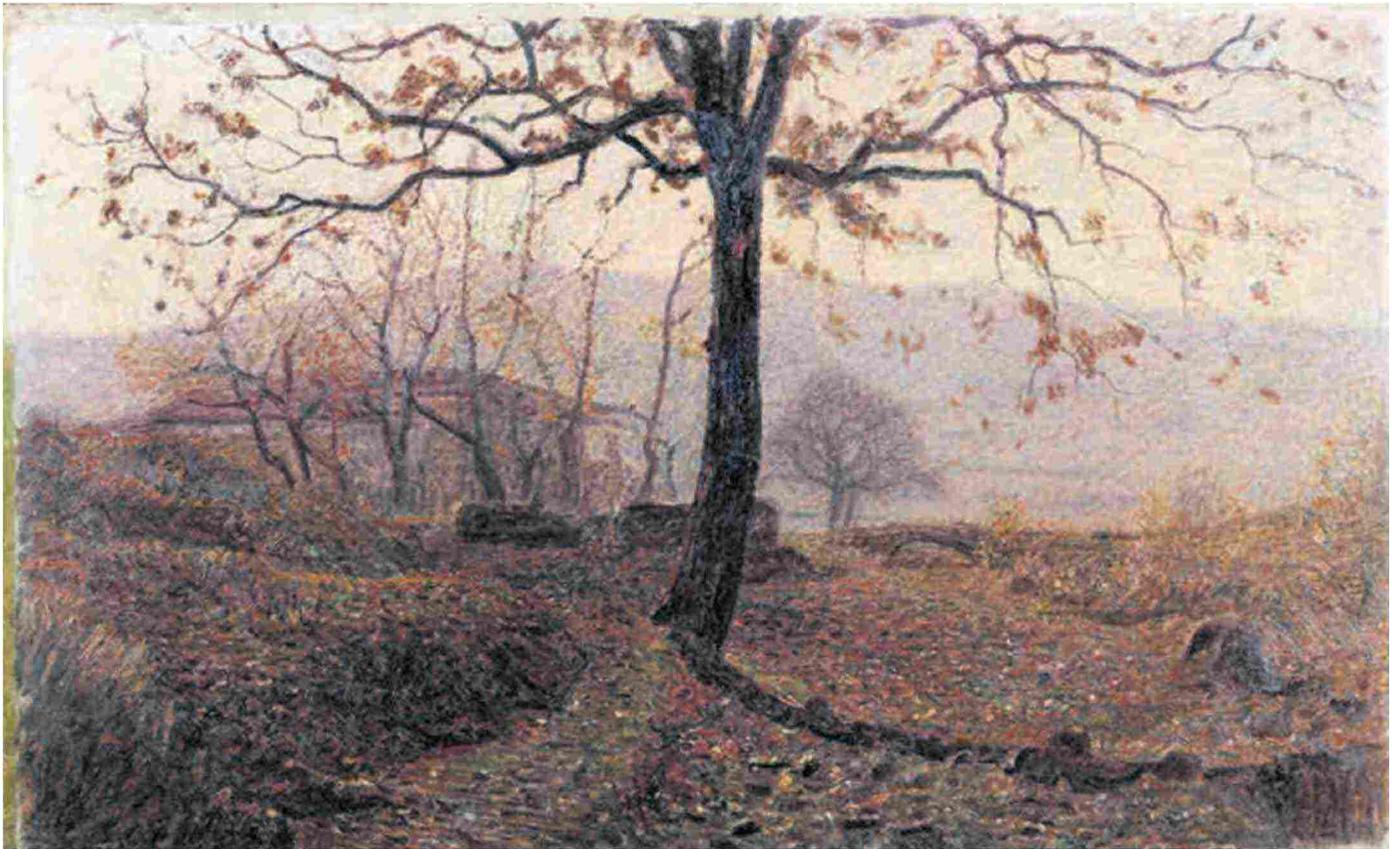
Varietà di moduli espressivi, ancora più evidente in un Carcano o in un Gignous, che spingono alle volte la loro ricerca fino a certe bruschezze di stesura tali da mettere quasi a nudo la tela del fondo. Carcano, in particolare, amò porre in contrasto porzioni di quadro dalla tessitura più fitta e altre di tocco più soffice e leggero, ottenendo alle volte (*Arses*, 1895; *Il ghiacciaio di Cambrena*, 1897) esiti di forte suggestione espressiva. La precisione di alcuni raffronti (come quello, in Angelo Morbelli, fra *Nebbia domenicale* del 1890, e il rifacimento, *Alba domenicale*, da lui realizzato venticinque anni più tardi, con principi divisionisti) e la limitazione geografica (si tratta, come si diceva, d'autori formati negli stessi ambienti) consentono di osservare scarti minimi e progressivi, di decennio in decennio. L'evoluzione, tuttavia, fu principalmente tecnica e riguardò la capacità di rendere più concretamente certi effetti di materia e di luce. Ché, se badiamo ai presupposti, questi pittori non si scostarono mai del tutto, nemmeno quando presero a studiare scientificamente il colore, da quella idea romantica di una temperata partecipazione dell'artista alla scena rappresentata: tanto Fontanesi quanto Segantini aspirarono, come fu rilevato da Cecchi, «a sollevarsi e confondersi negli aspetti delle cose naturali, quasi in una adorazione della loro maestà velata e indifferente»; e così fece Pellizza da Volpedo, che in alcuni casi arrivò a trasfondervi anche la sua nobile idealità sociale: *Sul fienile*, 1894.

Nel frammento, riportato nel catalogo, di una lettera inviata da Migliara a Pietro Baldassarre Ferrero, leggiamo come pure a questo pittore, che tutto era fuorché un rivoluzionario, i luoghi parlassero «vivamente all'immaginazione e al cuore», gli artisti, diceva, dovevano «vederli per ricevere la scintilla elettrica onde destare quelle sublimi ispirazioni che l'esame dei disegni e delle stampe che li rappresentano non arriveranno mai a produrre»; e il D'Azeglio gli faceva eco: «voi conoscete la tenerezza che i paesaggisti provano verso i loro studi *d'après nature*... non vi nascondo che mai un quadro potrà avere l'accento di verità che hanno sempre gli studi». Il dato visivo «col suo portato d'emozioni», spiega Elena Lissoni, «finiva poi necessariamente per essere filtrato dal pittore nella concentrata solitudine del proprio studio».

Certo, Segantini in *L'amore alla fonte della vita* (1896) si spinse ben oltre, aggiungendo la figura dell'angelo e dei due amanti, ma non per questo trascurò di rendere con esattezza l'ambientazione alpina del suo sogno allegorico. Carlo Fornara pervenne a esiti quasi astratti in *L'aquillone* (1902), permeato di *pietas* universale, e perfino Morbelli conferì un che di incantato alla scena di una fanciulla colta dal sonno in una villa in riva al lago (*Per sempre*, 1906).

L'emozione innanzi tutto. Giacché un quadro è quel che una poesia era per William Wordsworth: «emotion recollected in tranquillity».

Per Emilio Cecchi
«quasi un'adorazione della maestà velata e indifferente» delle «cose naturali»



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Clementina*. Dell'opera, che era nello Studio dell'artista, si erano perse le tracce: è riemersa in un'asta Cambi del marzo 2024

