

IL ROMANTICISMO

Genio e sregolatezza

Storicamente il Romanticismo si configura come un complesso movimento politico, filosofico, artistico e culturale capillarmente diffusi in Europa.

L'ideologia romantica, del resto, è il prodotto di una società in grave crisi economica sociale, travagliata sia dai problemi derivanti dal crescente fenomeno dell'industrializzazione, sia da quelli della restaurazione politica. La borghesia imprenditoriale più evoluta, preoccupata dal ristabilirsi del predominio aristocratico, e gli intellettuali progressisti, che intuivano l'impossibilità storica di un così radicale ritorno al passato, divennero i principali punti di riferimento di un'opposizione liberale e repubblicana che mirava ad abbattere le monarchie assolute sostituendole con monarchie costituzionali o, secondo quanto sperava Giuseppe Mazzini, addirittura con repubbliche federali.

Nel frattempo la sempre più accentuata sperequazione sociale andava determinando un crescente malessere negli strati più bassi della popolazione. Ciò condusse a numerosi moti di rivolta ai quali i vari governi nazionali risposero spesso con grande violenza. Operai e contadini cominciarono anche a riunirsi e a organizzarsi sindacalmente, proclamando i primi scioperi per reclamare condizioni di lavoro e trattamenti salariali più dignitosi.

I fini dichiarati del Congresso di Vienna di richiudere politicamente e culturalmente ogni Stato all'interno dei propri sicuri confini prerivoluzionari aveva fatto sì che venissero necessariamente meno anche quegli ideali di universalità propri della cultura illuminista e dell'arte neoclassica.

Il concetto di popolo che il Romanticismo esalta è quello legato all'idea di Nazione, cioè un insieme di individui legati fra loro da vincoli indissolubili di lingua, religione, cultura e tradizioni. E se ogni Nazione impara a rivendicare la propria originalità storica anche ciascun uomo può legittimamente vantare la propria storia personale che, in quanto soggettiva, è sempre unica, preziosa e irripetibile.

Da ciò deriva una nuova attenzione per tutta quella sfera di sentimenti, affetti e passioni caratteristici di ciascuna individualità. La sensibilità romantica predilige infatti le individualità singole e tutti i fattori ambientali e culturali che hanno contribuito a formarle. Se noi siamo quello che siamo lo dobbiamo soprattutto all'ambiente in cui abbiamo vissuto e nel quale siamo cresciuti. Il nostro presente è profondamente intriso nel passato. Non certo il passato remoto, al quale faceva ideale riferimento il Neoclassicismo, ma, più concretamente, il nostro passato prossimo, quello più vicino, più sentito, più sofferto e, in ultima analisi, più vero.

Negli intellettuali romantici traspare sempre una certa insoddisfazione rispetto a un presente che produce disorientamento e frustrazione e che finisce poi per risolversi nel predominio assoluto del sentimento soggettivo.

Il temperamento romantico cerca dunque rifugio nel proprio passato, al fine di alleviare la paura di un presente che spesso è percepito come ostile e degenerato. Sulla base di queste riflessioni, il Romanticismo si pone come momento di forte e totale contrapposizione con il Neoclassicismo e, più in generale, con tutta la cultura del razionalismo illuminista.

La fede, il sentimento e l'irrazionalità che il <<secolo dei lumi>> aveva condannato e bandito riaffiorano ora in mille forme.

Sul piano politico, ad esempio, si assiste a una forte compattazione nazionalistica. Fin dalla prima metà dell'Ottocento si gettano ovunque le basi per la formazione dei grandi Stati nazionali, all'interno dei quali sia possibile riconoscersi non per semplice opportunità politica ma per radicata tradizione di lingua, religione e cultura. È sulla base di tale spinta ideologica di fondo che anche in Italia, attraverso le tre sanguinose guerre d'indipendenza, si arriverà a superare la logica del frazionamento in molti staterelli

minori e si giungerà infine a quell'unità nazionale che, pur non essendo mai sussistita dal punto di vista amministrativo, era comunque già data per scontata fino dai di Dante.

Per quel che riguarda la pittura, al perfetto rigore formale di artisti quali David si preferiscono rappresentazioni di più immediata presa sul pubblico. Alle atmosfere chiare e definite del repertorio neoclassico vengono così a sovrapporsi ambientazioni volutamente fosche, ricche spesso di riferimenti simbolici, magici e misteriosi. In questo modo gli artisti cercano di toccare il tasto dell'emozione e della sensazionalità piuttosto che quello della ragione e del contenuto, promuovendo il coinvolgimento emotivo e l'adesione passionale degli spettatori.

A questo tipo di pittura è strettamente connesso il sentimento del sublime. Secondo Edmund Burke, il sublime consiste in quel misterioso e affascinante insieme di sensazioni che è possibile provare solo di fronte a certi grandiosi spettacoli naturali (un tramonto infuocato, una tempesta impetuosa, una notte di vento, una tempesta di neve), quando le sensazioni che ne derivano "tendono a colmare l'animo di un orrore dilettevole".

Fortemente legato al concetto di sublime è anche quello di genio. Genio è infatti colui che, grazie alla sua sensibilità artistica e ai mezzi tecnici con i quali sa tradurla in opera compiuta, ci consente di accedere alla vertigine del sublime. Nella visione romantica, dunque, geni si nasce e certo non si diventa.

Il genio nella sua assoluta libertà morale ed espressiva si sente simile a Dio nel momento della Creazione. E' proprio da questa visione fortemente idealizzata che discende anche una certa propensione tendente a giustificare ogni comportamento del genio che, in quanto tale, può permettersi qualsiasi intemperanza. Genio e sregolatezza, appunto.

Sul piano della scultura la nobile semplicità e la quieta grandezza delle opere di Canova cederanno progressivamente il passo a sentimenti espressi in modo più convulso e passionale, tanto che, pur acquistando talvolta in realismo, perderanno comunque in armonia ed equilibrio.

La passione e il turbamento, dunque, diventano per i Romantici una delle principali motivazioni artistiche. Per meglio comprendere lo spirito della scultura romantica analizziamo un'opera significativa come **La Marsigliese**, il celebre bassorilievo realizzato da François Rude tra il 1833 e il 1836 per decorare il basamento orientale di destra dell'Arco di Trionfo di Parigi. La scena rappresenta Bellona, la dea romana della guerra, in atto di guidare i volontari francesi che, prese le armi, si recano a combattere nella guerra franco-prussiana del 1792. L'artista, pur utilizzando la tecnica scultorea neoclassica, compone le varie figure del gruppo in modo energico e convulso, al fine di esprimere con forza i sentimenti dell'amor di patria e dell'eroismo guerresco. Il risultato che ne consegue è quello di una passione gridata a gran voce, al fine di scuotere violentemente gli animi degli spettatori e di incitarli alla gloria e alla virtù.

Sul piano architettonico, infine, il repertorio neoclassico lascerà il passo allo Storicismo e all'Eclettismo in nome dei quali, ripudiata la comune ascendenza classica, ciascun architetto si sentirà autorizzato a ispirarsi, in relazione alla propria sensibilità culturale, a qualsiasi momento artistico della storia o anche a più momenti artistici contemporaneamente.



Eugène Delacroix (1798-1863)

“La prima qualità di un quadro è di essere una gioia per l’occhio”

Nato a Charenton-Saint-Maurice nel 1798, forse figlio naturale del marchese di Talleyrand, Delacroix studiò al Lycée Impérial di Parigi e dal 1815 fu allievo di Pierre Narcisse Guérin, nello studio del quale conobbe Théodore Géricault.

L’artista si staccò molto presto dalla poetica neoclassica e arrivò a essere il maggiore dei pittori romantici francesi.

Del Romanticismo la sua arte incarna la malinconia, il desiderio di cambiamento, avversione per l’accademismo, il riferimento ai fatti della storia medioevale.

Il soggiorno in Marocco nel 1832, se da un lato appagava il suo esotismo romantico, dall’altro gli faceva scoprire la luminosità dei cieli nordafricani e i colori accesi. Dal Marocco riportò in patria un gran numero di bozzetti e impressioni a cui attinse per tutta la vita.

Da pittore che faceva uso di colori terrosi e di pigmenti scuri per modellare le figure; lentamente, con pazienza e con l’osservazione personale dei fenomeni della luce e del colore, Delacroix divenne un pittore colorista.

Esperto nel dissimulare i propri veri sentimenti, l’artista era ospite ricercatissimo nei salotti dell’alta borghesia parigina e ottenne incarichi numerosi. Si spense a Parigi nel 1863.

Il disegno di Delacroix è immediato, nervoso e fortemente espressivo, sia negli schizzi sia nei bozzetti.

Rapidi accenni paesaggistici a cui si sommano annotazioni sui colori osservati, sono in un quadernetto di schizzi di cui l'artista si servì nel 1828 durante un soggiorno a Tours. Il disegno è essenziale; la matita ora tenuta leggera, ora premuta contro il foglio, crea i forti contrasti chiaroscurali. Il tratteggio obliquo o curvilineo stabilisce, invece, i mezzi toni.

Una maggiore dolcezza e un uso di colori caldi, sovrapposti al tenue disegno a matita, si può cogliere nell'acquerello rappresentante **La moglie di Abraham Benchimol e una delle sue figlie** eseguito nel 1832 durante il soggiorno in Marocco.

Delacroix esordì giovanissimo, a soli ventiquattro anni, al *Salon* del 1822 esponendovi **La barca di Dante**.



Il soggetto, tragico e pieno di forza, è tratto dall'ottavo canto dell'**Inferno** dantesco, ove si narra del passaggio dello Stige, la palude infernale, nel cui fango sono immersi gli iracondi che si percuotono e si mordono a vicenda. La barca è pilotata da Flegias il demone nocchiero. Durante la traversata che avrebbe condotto Dante e Virgilio verso l'infuocata città di Dite – il Poeta incontra l'anima di Filippo Argenti, un iroso e arrogante fiorentino che, a un certo punto, intende rovesciare la barca.

Delacroix ha immerso tutti i personaggi Flegias, Dante, Virgilio e i dannati in un ambiente tenebroso dal cui fondo emergono fuoco e nuvole di fumo dai riflessi rossastri che si sprigionano oltre le mura possenti della città di Dite. Ogni corpo, tuttavia ha bagliori di luce che lo modellano: da Flegias visto da tergo e intento a remare a Dante che, impaurito, cerca riparo presso l'ammantato Virgilio, fino ai dannati atteggiati in varie pose.

Già in questo dipinto l'artista mostra i germi della sua ricerca coloristica, le goccioline d'acqua sul ventre della giovane donna sulla destra sono formate da pennellate di colori puri giustapposti.

Delacroix, infatti, non è ricorso a un colore ottenuto dalla fusione di più colori, operata sulla tavolozza, né ha impiegato un colore carico di riflessi di luce, ma ha posto l'uno di fianco all'altro il rosso, il giallo, il verde

e tocchi di bianco. L'unico colore, quindi, è stato diviso nei suoi componenti che, puri, sono stati posati sulla tela.

Nel 1829 il re di Francia Carlo X – successore di Luigi XVIII – insediò un governo clericalreazionario guidato dal Polignac, capo della Congregazione, una setta legata ai gesuiti. Tale governo, dopo la vittoria delle opposizioni alle elezioni, sciolse il parlamento prima ancora che fosse convocato, sospese la libertà di stampa, modificò il sistema elettorale a proprio vantaggio e indisse nuove elezioni.

Dal 27 al 29 luglio 1830 il popolo di Parigi insorse contro queste disposizioni obbligando il re ad allontanare il Polignac e a revocare le ordinanze emesse.

La **Libertà che guida il popolo** è l'opera che Delacroix realizzò in quello stesso 1830, ed espose al *Salon* nell'anno successivo, per ricordare ed esaltare la lotta per la libertà dei parigini.

I riferimenti formali a **La zattera della Medusa** di Gericault, di un decennio prima, sono innegabili, specie nella composizione piramidale, nella disposizione dei due uomini in primo piano riversi, fino al particolare realistico e, allo stesso tempo, macabro del calzino sfilato del caduto di sinistra.

Alla perfezione anatomica che conferisce importanza a ciascuno dei personaggi sulla zattera, però, si è sostituita la massa indistinta del popolo, senza connotazioni fisionomiche particolari. Ciascuno poteva, in tal modo, rivedersi o immaginarsi fra la gente che aveva combattuto per il bene del proprio paese.

Delacroix ha unito, forse in maniera un po' populista – ma il messaggio è preciso e immediato – le varie classi sociali nella lotta comune: ci sono il popolano, il militare e il borghese, (l'uomo con il cilindro, probabile autoritratto dell'artista). Il fumo degli incendi e degli spari e la polvere sollevata dagli insorti lasciano immaginare l'esistenza di un qualcosa anche lì dove ci è impedito di vedere. Le torri gemelle della cattedrale di Notre Dame, sulla destra, stanno a suggerire la collocazione geografica dell'avvenimento.

Sulle barricate una donna con il berretto frigio e a seno scoperto, la Libertà, stringendo nella destra il tricolore e impugnando con la sinistra un fucile, incita il popolo a seguirla. Essa viene verso di noi seguita dalla gran massa degli insorti: è un modo per invitarci a partecipare.



la libertà che guida il popolo

E' molto probabile che la fonte iconografica a cui Delacroix si rifece per la fanciulla a seno scoperto fosse la statua ellenistica della **Venere di Milo**, scoperta nel 1820 ed esposta al Louvre nel 1821. C'è da sottolineare, in ogni caso, che questo personaggio principale del racconto pittorico costituisce il primo tentativo di

proporre un nudo femminile in abiti contemporanei (i nudi venivano solitamente accettati dal pubblico e dalla critica solo perché filtrati attraverso rappresentazioni mitologiche o della storia antica). La materia, però, era troppo delicata e Delacroix superò il problema - attribuendo alla fanciulla la funzione allegorica della libertà.

I colori scuri sono resi più vivaci da quelli brillanti della bandiera della Francia repubblicana, colori che si ripetono negli abiti della figura ai piedi della Libertà.

Proprio una lezione sull'uso del colore pare voler dare Delacroix in una delle sue ultime grandi opere, la decorazione della Cappella dei Santi Angeli nella chiesa parigina di Saint Sulpice.

Il ciclo pittorico comprende due dipinti murali (Eliodoro cacciato dal Tempio e Giacobbe lotta con l'angelo), un soffitto con una tela raffigurante **San Michele che vince il demonio** e quattro vele a monocromo raffiguranti angeli. Esamineremo il dipinto eseguito a olio e cera inerente alla vita di Giacobbe.



Il soggetto è tratto dal libro della Genesi, ove si narra della lotta notturna di Giacobbe, in viaggio per incontrare suo fratello Esau, con un angelo misterioso. La lotta, che lo vide vincitore, lo tenne occupato fino all'alba. Tale racconto, in cui l'angelo rappresenta Dio stesso che si lascia vincere, presentando la figura di un uomo in lotta addirittura con la divinità, è in sintonia con il tema romantico dell'eroe solitario e, pertanto, dovette essere molto congeniale a Delacroix.

In un ambiente dominato da alberi maestosi e contorti, a sinistra i corpi dell'angelo e di Giacobbe sono avvinghiati, al centro sono raggruppati degli abiti da viaggiatore e delle armi, mentre sulla destra sono collocati i servi e le mandrie di Giacobbe in movimento. La luce che si distribuisce sui tronchi degli alberi, assecondando le cortecce rugose, e la sapiente distribuzione dei riflessi sulle foglie delle chiome sono il frutto di laboriose ricerche e di lunghe osservazioni.

Per Delacroix ogni colore contiene i tre colori primari: azzurro, rosso e giallo.

Se per l'artista la verità del colore si trova solo in piena luce è evidente come egli tendesse a ricreare nel chiuso delle mura di una chiesa proprio quei colori e quei riflessi che il sole provoca all'aperto. Inoltre il massimo della luminosità è raggiunto da Delacroix con l'opposizione dei complementari rosso e verde colori che determinano la struttura cromatica dell'intero dipinto.

C'è ancora, nell'opera che stiamo osservando, un'armonia e un'unità fatta di linee, colori, posizioni dei personaggi e tocchi di colore arbitrario. Infatti, come scriveva l'artista, l'unità è l'arte "di legare le parti dei quadri con l'effetto chiaroscurale, il colore, la linea, i riflessi, ecc".

Il fenomeno dei macchiaioli

Nella caotica situazione politica e istituzionale dell'Italia preunitaria, sussistono ancora le tre grandi aree d'influenza politica previste nel 1815 dal Congresso di Vienna. A nord il Regno Lombardo Veneto e infatti sotto controllo austriaco, così come il Granducato di Toscana; al centro vige il potere temporale dei papi e al sud il Regno delle Due Sicilie è sempre saldamente in mano ai Borboni.

In questo quadro di generale sottomissione solo il Granducato di Toscana vive una propria, se pur limitata, autonomia politica e culturale. Nonostante il granduca Leopoldo II sia di nasticamente legato agli Asburgo d'Austria, egli garantisce ai suoi sudditi un governo moderato e non eccessivamente repressivo.

Fin dagli anni Quaranta dell'Ottocento Firenze è dunque una delle capitali culturali più libere e attive d'Italia, sicuro quanto stimolante punto di riferimento per tutti quei giovani artisti e quei perseguitati politici di fede liberale che la repressione austriaca, papale e borbonica aveva costretto al silenzio o alla fuga.

Questa vivace schiera di intellettuali amava ritrovarsi nel centralissimo Caffè Michelangelo di via Larga (l'attuale via Cavour), un locale allora assai noto e frequentato.

L'anima intellettuale del gruppo del Caffè Michelangelo è senza dubbio rappresentata da Diego Martelli (Firenze 1838-1896), scrittore e critico d'arte fiorentino. Egli fu forse il primo a teorizzare "la macchina in opposizione alla forma". Altro importante ideologo del gruppo del Michelangelo fu il pittore Telemaco Signorini (Firenze, 1835-1901) il quale propose di adottare l'appellativo di <<Macchiaioli>> accettando con provocatoria ironia un aggettivo che la stampa del tempo aveva invece coniato a fini esclusivamente denigratori.

Il movimento macchiaiolo nasce in questo ambiente e da queste premesse. Il suo arco di sviluppo si può collocare tra il 1855 e il 1867, ma i suoi influssi sulla pittura italiana continueranno a essere vivi fino al nostro secolo.

Le premesse culturali che hanno consentito la nascita e lo sviluppo della macchia sono da ricercarsi nella rivolta all'accademismo e nella volontà di ripristinare il senso del vero. Dato che, secondo i giovani artisti del gruppo, tutte le nostre percezioni visive avvengono grazie alla luce, ogni nuova pittura che miri al realismo doveva necessariamente riprodurre la sensazione stessa della luce. Poiché la luce non viene percepita in sé ma solo attraverso le modulazioni dei colori e delle ombre, ecco che per restituire pittoricamente l'effetto – luce occorre impiegare colori e ombre variamente graduati. E, visto che nella

realtà non esiste né il disegno né la linea di contorno, il nostro occhio è colpito solo da colori, organizzati in masse contrapposte. I limiti di un oggetto sono infatti dati dal brusco passaggio da un colore all'altro ed è proprio questa differenza di colori che ce ne determina l'esatto contorno. La pittura deve pertanto cercare di ricostruire la realtà per masse di colore e il modo più semplice e utile per riuscirci è quello di impiegare le macchie. Queste, diversamente dalle virgolettature impressioniste, sono campiture più o meno estese di colori elementari. Il disegno scompare e la sensazione complessiva che ne deriva è quella di una grande solidità. Le macchie posseggono una loro corposità, cosicché i dipinti macchiaioli, diversamente da quelli impressionisti, appaiono sempre massicci e strutturali.

L'innovazione della tecnica pittorica coinvolge, fin dall'inizio, anche la scelta dei temi da dipingere. Abbandonati immediatamente i soggetti di carattere storico e mitologico cari alla tradizione accademica, i giovani pittori del gruppo rivolgono la loro attenzione al vero, così come appariva loro dall'osservazione del quotidiano. Al gruppo dei macchiaioli aderiscono artisti provenienti da quasi ogni parte d'Italia.

Ai già citati Martelli e Signorini occorre aggiungere, tra gli altri, **Giovanni Fattori**.

Giovanni Fattori (1825-1908)

Il solitario cantore della Maremma

Giovanni Fattori fu, senza dubbio, il maggior pittore italiano dell'Ottocento.

Uomo semplice e schiavo, partecipa ai moti rivoluzionari del '48 quasi per gioco, con lo stesso candore fanciullesco con il quale aveva invano tentato di avvicinarsi al chiuso ambiente artistico fiorentino.

Gli esordi pittorici di Fattori sono nel solco della tradizione romantico celebrativa cara agli accademici. Ma già dai primi anni Cinquanta egli frequenta il Caffè Michelangelo, dove entra in contatto con "una classe di giovani artisti, i quali erano divenuti nemici dei professori accademici: guerra all'arte classica!".

L'adesione di Fattori alla macchia è spontanea e quasi fisiologica. Quel qualcosa che, fin dagli anni dell'Accademia, lo aveva reso insofferente nei confronti della pittura storico – celebrativa, riusciva finalmente ad avere un nome. Si trattava, in pratica, della di indagare la realtà secondo il "puro verismo", obbedendo allo "stimolo acuto di fare studi di animali e paesaggio" nel tentativo "di mettere sulla tela tutte le sofferenze fisiche e morali di tutto quello che disgraziatamente accade".

"Quando all'arte si leva il verismo che resta? Il verismo porta lo studio accurato della Società presente, il verismo mostra le piaghe da cui è afflitta, il verismo manderà alla posterità i nostri costumi e le nostre abitudini". Dunque la macchia rappresenta per l'artista livornese lo strumento per mezzo del quale è possibile conseguire quei risultati di verismo pittorico che, secondo lui, sono alla base di ogni tipo di manifestazione artistica. Dati questi presupposti non meraviglia che i temi preferiti dal Fattori macchiaiolo siano quelli che rappresentano la vita militare e il lavoro dell'uomo.

Fattori indaga le situazioni più quotidiane, meno appariscenti e, proprio per questo, spesso più dolorose e reali. I suoi soldati, infatti, non hanno nulla degli eroi di David. In loro l'artista riconosce contadini e operai strappati al loro lavoro, alle loro case e ai loro affetti e costretti a morire spesso senza sapere neanche perché.

L'altro soggetto fondamentale dell'arte fattorina è quello del lavoro dell'uomo. E poiché la società toscana della seconda metà del XIX secolo è una società ancora quasi completamente agricola, l'attenzione dell'artista va soprattutto ai contadini, e alla loro fatica. Fattori è il cantore della terra inaridita dal sole, del contadino che arandola la irrorà del suo sudore, dei buoi bianchi che trascinano enormi carri di legno, faticando e soffrendo insieme al contadino. Uomini e animali, uniti da un unico destino di miseria, di sofferenza, spesso anche di fame.

La stessa attenzione che l'artista pone all'osservazione e allo studio della figura umana viene riservata anche alla natura e agli animali: soprattutto buoi e cavalli, dei quali la – Toscana era allora ricchissima.

Verso questo meticoloso studio dal vero, del quale ci restano centinaia di schizzi, appunti e foglietti. Fattori fu inizialmente indirizzato dal pittore romano Nino Costa che, trasferitosi a Firenze nel 1859, s'accorse immediatamente delle straordinarie doti pittoriche dell'artista livornese.

E' proprio Costa che incoraggia Fattori a partecipare al concorso che Bettino Ricasoli "allora reggente il governo della Toscana", bandì nel settembre del 1859 per la realizzazione di quattro grandi tele celebrative delle principali battaglie risorgimentali: Curtatone, Palestro, San Martino e Magenta. Nel 1861-1862 il maestro livornese risulta vincitore del concorso con un proprio dipinto dal titolo **Campo italiano alla battaglia di Magenta**, nel quale rappresenta, come sua consuetudine, non un momento di battaglia ma il mesto e pur dignitoso ritorno dei feriti. Alcuni procedono a piedi, barcollando, mentre i più gravi sono adagiati su un carro e accanto a loro si prodigano due monache infermiere. L'opera non può ancora definirsi macchiaiola, in quanto disegno e chiaroscuro continuano ad essere usati secondo le regole della tradizione accademica. Il soggetto, però, già prefigura i temi della grande pittura fattorina.

Nel 1867 Diego Martelli invita l'artista nella sua casa di Castiglioncello, sulla riviera tirrenica.

La natura selvaggia dei luoghi e la gente di quella terra, dignitosa anche nella miseria, piacquero molto a Fattori che vi ritornò spesso, anche negli anni successivi, soggiornando a lungo in Marémma e diventandone senza dubbio il cantore più sensibile e ispirato.

Nel 1869 anche il mondo accademico ufficiale incomincia ad accorgersi del valore di Fattori: in quell'anno viene nominato "professore dell'insegnamento superiore di pittura" nell'Istituto di Belle Arti di Firenze, nel 1880 è nominato professore onorario presso il medesimo Istituto, mentre dal 1886 diviene anche docente di disegno e di perfezionamento di pittura all'Accademia di Belle Arti.

A fronte di un'attività pittorica sempre crescente iniziano anche ad arrivare i primi riconoscimenti a carattere internazionale. Nel 1875 un suo dipinto è addirittura ammesso al prestigioso *Salon* di Parigi che, proprio in quell'anno, rifiuterà invece le opere di Pierre – Auguste Renoir, uno dei maggiori pittori impressionisti del tempo.

Il 30 agosto 1908, semplicemente come era vissuto, Giovanni Fattori si spegne a Firenze.

I tratti distintivi della grande pittura macchiaiola sono già perfettamente riconoscibili nella tavoletta raffigurante i **Soldati francesi del '59**, un olio di piccole dimensioni oggi appartenente ad una collezione privata milanese.



Come si deduce anche dal titolo il dipinto risale al 1859, quando l'artista ebbe modo di osservare le truppe di Napoleone III che, sbarcate a Livorno in maggio, si acquartierarono al Pratone delle Cascine di Firenze fino alla metà di giugno. In quell'occasione l'artista poté studiare dal vivo i soldati francesi sia durante le attività di addestramento sia nei momenti di riposo o di libera uscita, riempiendo molti dei suoi famosi album di schizzi e bozzetti. In quest'opera, rappresentante un drappello di otto soldati in attesa, la banale quotidianità del soggetto contraddice tutte le regole accademiche. Anche dal punto di vista tecnico Fattori abbandona senza rimpianti il tradizionale chiaroscuro preferendo accostare pure e semplici macchie di colore di tonalità diversa.

Il dipinto, insolitamente sviluppato in larghezza, secondo una prassi assai diffusa tra i macchiaioli, è organizzato per semplici fasce di colore sovrapposte. La prima e più larga, di tonalità ocre, è costituita dal terreno. La seconda, grigiastra, rappresenta un muro, contro il quale, come in una quinta teatrale, sembra spezzarsi l'immensità dell'orizzonte. La terza, infine, di un azzurro pallido; pur essendo sottilissima prelude al cielo che vi è al di là del muro, contribuendo in modo fondamentale al senso di profondità dell'intera scena.

I personaggi sono individuati in modo estremamente sintetico, con veloci pennellate di colori quasi puri che la predominante neutra degli sfondi contribuisce a mettere volumetricamente in risalto.

Gli stessi concetti appaiono ripresi e sviluppati nella celeberrima **La rotonda di Palmieri**, altra tavoletta di piccolissime dimensioni realizzata nel 1866.



In essa sono rappresentate alcune signore che, secondo la moda del tempo, fanno i bagni di aria di mare standosene sedute al fresco, sotto il tendone di uno stabilimento balneare allora fra i più rinomati di Livorno. Lo sviluppo del dipinto è sempre di tipo orizzontale, quasi per meglio suggerire il senso d'immensità dell'orizzonte. Ritorna anche una meticolosa ripartizione in fasce di colori sovrapposti, tra loro perfettamente accordati o per assonanza (colore caldo con colore caldo) o per dissonanza (colore caldo con colore freddo).

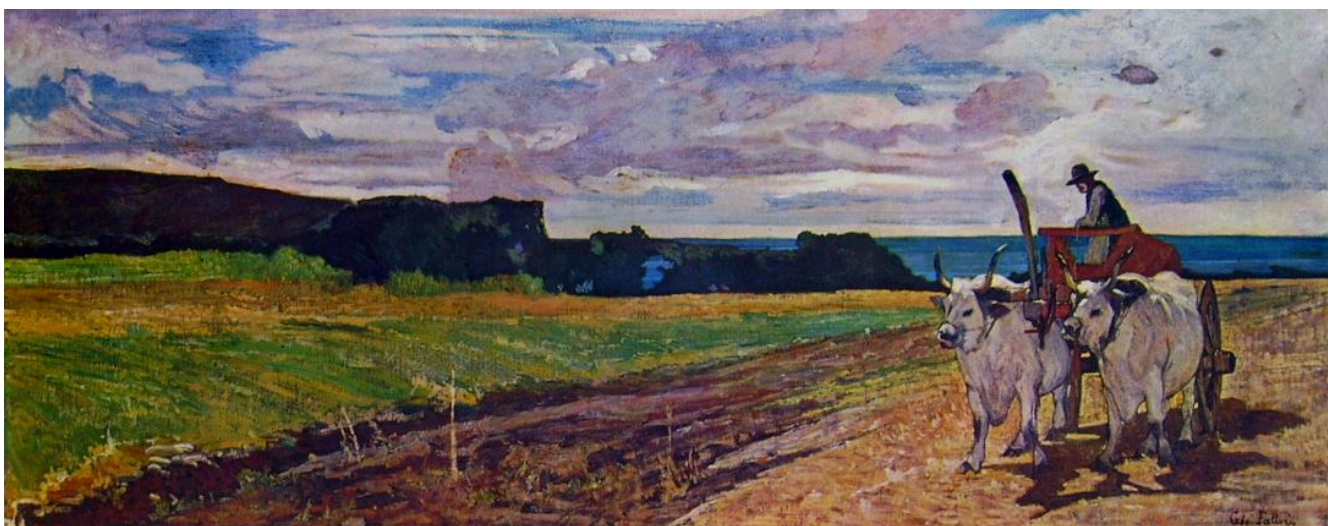
Le macchie corrispondenti alle figure si addensano al centro, stagliandosi contro il cielo bianchiccio e l'immagine che ne risulta, pur nella sommarietà della definizione, appare comunque solidamente costruita. Tale robusta concretezza di forme si riallaccia in modo diretto alla grande tradizione pittorica toscana, sempre più incline alla suggestione dei volumi piuttosto che alla rappresentazione dei fugaci stati d'animo, come avverrà invece con gli Impressionisti.

Un altro esempio magistrale di tecnica macchiaiola lo abbiamo nella tavoletta del 1872 indifferentemente nota come *In vedetta* o, più significativamente – *Il muro bianco*.



In essa il senso della prospettiva è dato dalla parete sulla destra, la cui perfetta geometria interrompe con un taglio netto la linea dell'orizzonte, dove l'ocra della brulla pianura si confonde con l'azzurro violaceo del cielo. Le figure del soldato e del cavallo in primo piano si stagliano con forza sullo sfondo bianco-giallastro del muro calcinato dal sole. Gli altri due cavalieri in lontananza equilibrano compositivamente il dipinto, quasi proseguendo idealmente la prospettiva della parete. La scena è giocata sui forti contrasti delle macchie e la sensazione che ne deriva è quella immobile e sonnolenta, di un'afosa giornata d'estate.

La stessa immobile quietà estiva pervade anche lo straordinario *Bovi al carro*, realizzato intorno al 1867, durante il soggiorno presso la casa di Diego Martelli a Castiglioncello.



Il dipinto, che anche per dimensioni è, fra i paesaggi, uno dei più importanti di Fattori, rappresenta un carro trainato da una coppia di buoi sullo sfondo di un'assoluta campagna maremmana. Il tema del paesaggio e del duro lavoro dei campi è, come si è accennato, uno fra i più cari al maestro livornese. L'orizzonte, amplissimo, è realizzato ancora una volta per campiture di colore sovrapposte in fasce: dal giallo brunastro delle stoppie al grigio-azzurro del cielo, passando attraverso il verde brunastro delle colline

che digradano verso una lingua di mare turchese. La straordinaria profondità prospettica, enfatizzata dall'esagerata preponderanza della larghezza rispetto all'altezza, è ulteriormente sottolineata dal viottolo che solca diagonalmente la campagna, dall'angolo sinistro in basso fino all'orizzonte marino. All'interno di questa natura selvaggia e incontaminata, il massiccio gruppo dei buoi con il carro e il contadino, assume un significato quasi monumentale. La composizione, squilibrata tutta verso destra, rende in modo impeccabile il senso della vastità degli spazi, tipico della Maremma, e contribuisce a mettere in risalto la macchia delle figure. Queste, immobili sotto il sole implacabile delle primissime ore di un pomeriggio estivo, sembrano far parte esse stesse di quella natura aspra e ingenerosa che fa loro da sfondo. La grande invenzione fattoriana sta tutta qui. Se il carro di buoi fosse stato al centro o la tela fosse stata più stretta, l'insieme non avrebbe assunto quel perfetto equilibrio compositivo nel quale paesaggio e figure si controbilanciano in modo perfetto, quasi classico, senza che nessuno dei due prevalga sull'altro.

Fattori, comunque, non è un contemplativo e ne **Lo staffato**, dipinto intorno al 1880, se ne ha una delle più formidabili riprove.



La tela, oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze rappresenta con crudo realismo una scena di gran movimento. In essa si osserva infatti un cavallo il quale, forse spaventato da uno sparo, si lancia in un galoppo forsennato trascinandosi dietro il suo povero cavaliere che, disarcionato e ferito, è rimasto con un piede mortalmente impigliato nella staffa della sella.

Il dipinto è diviso orizzontalmente in due fasce distinte che tendono quasi a fondersi lungo la linea del lontano orizzonte. In basso la terra, giallognola e polverosa di una strada deserta di campagna; in alto il cielo bianchiccio d'una livida giornata senza sole.

Contro questo cielo opaco la criniera e la coda del cavallo imbizzarrito si stagliano con inconsueta violenza. Nonostante esse siano rese con macchie sfumate, per dare il senso concitato del movimento e della polvere, la scena assume una compostezza profonda quasi solenne. Il dramma del quale Fattori ci rende testimoni si consuma nel silenzio d'una natura solitaria e indifferente. Quando il cavallo sarà scomparso all'orizzonte con il suo macabro fardello, l'unica traccia della tragedia avvenuta rimarranno le macchie di sangue miste ai sassi e alla polvere della vita.

Tra la sterminata produzione del Fattori paesaggista, infine, particolare rilievo assume ***La libeccciata***, databile tra il 1880 e il 1885, nella quale la tecnica della macchia raggiunge una delle vette più alte.



In Versilia e lungo tutta la costiera maremmana per *libeccciata* si intende ancor oggi la violenta mareggiata che il *libeccio* un forte vento africano di sud-ovest, provoca ricorrentemente soprattutto nella stagione invernale.

Nel dipinto in esame ricorre, come di consueto, la tripartizione in fasce orizzontali di colore. Tra il cielo grigio-azzurrognolo e la terra verde-brunastra si incunea l'impetuoso spumeggiare delle onde marine, reso ancora più vibrante grazie alle veloci tocchature di bianco puro. La composizione, volutamente squilibrata verso destra, è interrotta da due unici elementi verticali: la gran macchia vaporosa delle tamerici flesse dal vento e il piccolo tronco di un alberello spelacchiato. Questi due elementi sono essenziali per farci comprendere non solo la direzione dalla quale spira il vento, ma anche il fatto che esso proviene quasi sempre dalla medesima parte.

Nella scena, scarna nella sua semplicità, vi è tuttavia qualcosa di grandioso. In essa si scatenano le forze di una natura che non ha nulla di romantico e che flagella la terra e gli uomini con assoluta casualità e indifferenza. Dal punto di vista tecnico ogni elemento è realizzato con un linguaggio pittorico specifico. L'azzurro slavato del cielo è ottenuto con pennellate liquide e veloci, quasi a sottolineare la ventosità tanto che attraverso il sottilissimo strato di colore affiora qua e là la trama della tela. La terra, le tamerici e l'alberello, invece, hanno la concretezza di macchie che non sono solo colore, ma diventano quasi materia, nella quale l'olio si fa denso e prende rilievo, increspandosi.

Le tamerici squassate dalla tempesta sono lo specchio dell'animo dell'artista che, nonostante tutto, si piega ma riesce ancora a non spezzarsi.

La nuova architettura del ferro in Europa

La forte industrializzazione che, pur con tempi e ritmi diversi, aveva interessato tutti i principali paesi europei fin dagli ultimi decenni del Settecento, era giunta, intorno alla metà del XIX secolo, ad essere nel contempo la causa e l'effetto del momento di maggior sviluppo tecnologico che l'umanità avesse mai conosciuto.

Ne era la causa, in quanto la prospettiva di ingenti ed immediati profitti induceva gli industriali a sperimentare tecnologie e prodotti sempre più raffinati e concorrenziali; ne era però anche l'effetto, nel senso che la ricerca scientifica e il progredire delle conoscenze tecniche esigevano un'industria sempre pronta a tradurre i progetti teorici in prodotti finiti da immettere sul mercato.

Anche la produzione dei mercati da costruzione conobbe un nuovo, straordinario impulso. Grazie ai nuovi processi di fusione ad altissime temperature, resi possibili dalla sostituzione del carbone vegetale con il più calorico coke, gli impianti siderurgici ottocenteschi sono in grado di produrre travi e altri elementi in ferro di dimensioni e resistenza tali da poter già essere economicamente impiegati anche in campo edilizio.

L'entrata in produzione delle ghise, dell'acciaio e del vetro rivoluziona non solo il modo di costruire, ma anche – e forse soprattutto – le tipologie degli edifici. Elementi strutturali impiegati da secoli, quali archi e volte, diventano immediatamente obsoleti e ciò mette seriamente in crisi anche la figura dell'architetto che, abituato a progettare secondo le regole della tradizione, si trova quasi all'improvviso a dover fare i conti con materiali dei quali non conosce ancora a fondo né le caratteristiche né, tanto meno, le potenzialità.

E' intorno alla metà del secolo, infatti, che inizia ad emergere una nuova figura professionale apparentemente vincente: quella dell'ingegnere. La preparazione di quest'ultimo è più tecnica che artistica e alle scarse conoscenze storiche e umanistiche di cui dispone fa da contrappeso una robusta competenza nel campo della matematica, della fisica e della neonata scienza delle costruzioni. Questa disciplina studia i meccanismi di azione delle forze all'interno dei materiali continui quali la ghisa e l'acciaio, consentendo il dimensionamento degli elementi costruttivi in base a precisi calcoli matematici.

L'identità professionale di architetti e ingegneri si precisa pertanto a favore di questi ultimi che, in breve, finiscono per assumere ruoli anche superiori alle loro stesse capacità.

Uno dei campi nei quali l'architettura del ferro trovò agio di esprimersi nel mondo più libero e consono alle sue caratteristiche fu quello delle cosiddette grandi strutture (ponti, viadotti stazioni ferroviarie e padiglioni espositivi). Quest'ultima tipologia in particolare, fu quella che consentì gli esiti più straordinari. In occasione delle Esposizioni Universali, che a partire dal 1851 si succedettero a cadenza regolare nelle varie capitali d'Europa e anche negli Stati Uniti, era necessario allestire in tempi relativamente brevi padiglioni tanto ampi da poter contenere agevolmente i materiali in mostra. Nulla come le strutture in ferro e vetro poteva rispondere a tali esigenze.

La prima Esposizione Universale si tenne nel 1851 a Londra. Per celebrare quest'evento, il comitato organizzatore bandì un concorso internazionale per la costruzione di un padiglione da collocare al centro di una delle zone più verdi della capitale, tra Hyde Park e Kennington Garden. Tra i 145 progetti presentati venne prescelto quello di **Joseph Paxton**, un costruttore di serre che prevedeva la realizzazione di una faraonica struttura in ghisa e vetro che, con i suoi oltre 77 000 metri quadrati di superficie, sarebbe stato lo spazio più vasto mai coperto da una costruzione.

La costruzione, subito battezzata **Palazzo di Cristallo**, si compone di una navata centrale gradonata lunga oltre mezzo kilometro, nella quale si innesta un transetto coperto con una gran volta a botte in ghisa e vetro, appositamente costruita al fine di non dovere abbattere alcuni alberi secolari del parco.

Dopo l'Esposizione l'edificio viene smontato e rimontato a Sydenham, una località agricola alla periferia meridionale di Londra, dove potremmo forse ammirarlo ancora oggi se nel 1937 non fosse stato distrutto da uno spaventoso incendio. Il fatto, comunque, che nel giro di un anno sia stato rimontato due volte è indicativo di quel requisito di maneggevolezza e riutilizzabilità che, dal quel momento in avanti, avrebbe costituito il punto di forza di ogni successiva struttura in ferro.

Le Esposizioni Universali si susseguono a ritmo incalzante e arrivano addirittura ad essere tre in un solo anno. Dopo quella di Londra tocca a New York (1853), a Parigi (1855), ancora a Parigi (1867), a Vienna

(1873), a Philadelphia (1876), ancora a Parigi (1878), a Sydney (1879), a Melbourne (1880), ad Amsterdam (1883), ad Anversa e New Orleans (1885), a Barcellona e Copenaghen (1888).

E' comunque nel 1889 che, in occasione del primo centenario della Rivoluzione, Parigi organizza la sua terza Esposizione Universale. Allestita nei vasti spazi erbosi del Campo di Marte, essa consta di tre diverse strutture: il **Palazzo**, una massiccia costruzione con pianta a <<U>>, la grandiosa **Galleria delle Macchine** e la gigantesca **Torre**, realizzata da **Gustave Eiffel** e destinata, come si sa, a diventare il simbolo stesso di Parigi.



Il progetto si deve all'ingegnere Gustave-Alexandre Eiffel (Digione, 1832 – Parigi, 1923). La sagoma della grandiosa realizzazione (che con i suoi 300 metri di altezza diventava di fatto il più alto edificio della Terra) dipende dalla necessità di dover adeguatamente contrastare l'azione del vento che, stante l'altezza, avrebbe altrimenti compromesso l'equilibrio di tutta la struttura.

Per la prima volta nella storia dell'architettura, dunque, non è l'uomo a imporre la propria idea ma sono le leggi della natura, interpretate attraverso la scienza delle costruzioni, a determinare le forme più idonee.

La Torre Eiffel si regge pertanto su quattro enormi piloni reticolari disposti in modo arcuato, al fine di scaricare meglio sulle fondazioni l'enorme peso della costruzione. A 57 metri dal suolo, in corrispondenza del primo ripiano, altri quattro piloni inclinati e sagomati si raccordano verso l'alto interrotti, a 115 metri d'altezza, dalla seconda e più piccola piattaforma. Nella parte terminale della costruzione, fino al terzo ripiano praticabile, posto a ben 274 metri d'altezza, i tre piloni si fondono in un unico traliccio verticale a struttura reticolare.

L'essenzialità della struttura e la precisa motivazione funzionale d'ogni suo elemento rendono superfluo qualsiasi intervento decorativo, in quanto sono esse stesse ad assumere precise e ben individuali caratteristiche estetiche.

Chiusasi l'Esposizione la Torre non fu smontata perché – pur tra mille polemiche – ci si accorse che, senza di essa, il panorama di Parigi sarebbe inevitabilmente mutato.

In Italia, dove la rivoluzione industriale non arriva che assai tardivamente, anche la rivoluzione tecnologica attecchisce con conseguente ritardo.

Nonostante questo, l'architettura del ferro conosce anche nel nostro paese un periodo di relativa fioritura. Ciò avviene in realtà non per precise scelte di tipo economico o progettuale, ma, più che altro, per volontà di uniformarsi a una linea di tendenza che ormai sta andando per la maggiore in quasi tutte le altre capitali europee.

Tra le architetture in ferro di casa nostra menzione a parte merita la **Galleria di Vittorio Emanuele II** di Milano, realizzata dall'architetto imolese **Giuseppe Mengoni** (1829-1877). Nel 1861, in realtà vinse il concorso internazionale per il totale rifacimento di Piazza del Duomo, il salotto buono della borghesia milanese del tempo. Del faranoico progetto iniziale, però, non venne realizzato che un minimo stralcio al cui interno era comunque compresa anche la galleria monumentale di unione tra piazza del Duomo e la contigua piazza della Scala.

La Galleria, costruita tra il 1865 e il 1878, fu pensata dal Mengoni come un'unica navata leggermente obliqua che veniva intersecata al centro da un transetto più corto, ma della medesima ampiezza. I quattro bracci così creati erano coperti con volte in ghisa e vetro concorrenti in un ottagono centrale che, similmente a un moderno tiburio vetrato, costituiva il perno ideale di tutto il sistema.

La formazione eclettica dell'architetto emiliano, però, gli impedì di effettuare scelte linguistiche rigorose, per cui accanto alla raffinata snellezza delle coperture vetrate ritroviamo la massiccia ridondanza delle parti in muratura, appesantite da elaborate decorazioni in stucco di gusto neo – rinascimentale.

Con la Galleria di Milano, l'Italia post-unitaria tenta orgogliosamente di essere al passo con l'Europa almeno sul piano formale, visto che, su quello economico, non può ancora ragionevolmente permetterselo.

L'impossibilità di realizzare interamente il proprio progetto e l'asprezza delle critiche ricevute amareggiarono non poco l'artista. Così, quando nel 1877 il Mengoni cadde dall'impalcatura più alta della sua Galleria, a pochi giorni dalla solenne inaugurazione, quasi nessuno credette all'incidente.