

BPER:
Banca

LaGalleria
Collezione e Archivio Storico

Paesi vaghissimi. Giuseppe Zola e la pittura di paesaggio.



Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, all'Articolo 131, definisce il paesaggio come “il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni.”

Natura e uomo sono i due elementi che interagiscono per formare l'ambiente in cui siamo immersi, in cui viviamo e che i nostri occhi catturano in immagini, a volte indimenticabili. Molto spesso però sottovalutiamo ciò che abbiamo intorno, non diamo importanza alle meraviglie che ci circondano e agli impatti che ogni nostra azione ha sul paesaggio.

“Paesi vaghissimi” è la prima mostra con cui “La Galleria” di BPER Banca propone la pittura di paesaggio, genere affermatosi nel Seicento e che nel secolo successivo ha avuto ampia fortuna. Sono di Giuseppe Zola le tele esposte, provenienti dal nucleo collezionistico ferrarese, che presentano al pubblico la bellezza di paesaggi arcadici e pieni di atmosfera che possono suscitare emozioni e curiosità, trasmettere tranquillità, ma anche mistero.

La valorizzazione dei capolavori della *corporate collection* di BPER Banca è uno dei principali obiettivi che “La Galleria. Collezione e Archivio Storico” si propone, unitamente alla volontà di contribuire alla diffusione di una cultura sostenibile, aperta a tutti e integrata nella vita delle persone.

“Paesi vaghissimi” trasporta il visitatore in un percorso visivo in cui il paesaggio non è solo sfondo ma stimola la riflessione su quanto l'impatto antropico ha determinato nel corso del tempo.

Questo intento risponde agli obiettivi di sostenibilità ambientale ed economica, ma anche sociale e culturale, dell'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile, programma sottoscritto nel settembre 2015 dai governi di 193 Paesi membri dell'ONU, a cui BPER Banca ha aderito, e che si impegna a perseguire, per contribuire concretamente al benessere futuro delle persone e alla qualità dei territori.



Claude Lorrain, *Paesaggio con pastori*, Pasadena, Norton Simon Museum

Per una breve storia della pittura di paesaggio in Italia

di Lucia Peruzzi

Il Seicento Il paesaggio ideale

Fin dalla classicità la storia del pensiero occidentale si è confrontata con il tema della natura nelle sue molteplici declinazioni espressive, dalla pittura alla letteratura fino all'estetica dei giardini. La pittura di paesaggio si intreccia inevitabilmente alla filosofia del vedere e interpretare il territorio, soprattutto nel momento in cui, come sottolinea Pietro Camporesi nel suo illuminante studio sull'argomento, il 'paese' diventa 'paesaggio' per la mediazione degli artisti.¹ Quando cioè il paesaggio vissuto, saturo di rimandi filosofici, di risonanze sentimentali, artistiche e letterarie, comincia a diventare strada maestra nel cammino verso "l'affermazione del posto dell'uomo nel mondo".² I pittori dunque trasfigurano la natura e la caricano della loro sensibilità determinando la separazione del mondo reale da quello dipinto.³

La storia di questo rapporto nodale, affascinante e dinamico, tra uomo e percezione della natura è densa di sfaccettature, a partire dalle *camere pictae* dell'antichità romana, quando i muri delle stanze patrizie venivano vestiti di paesaggio facendo diventare quei luoghi "giardini fatati dell'inganno" pieni di bossi, mirti, cipressi, oleandri, melograni; per arrivare al paesaggio del Medio Evo, periodo in cui la raffigurazione pittorica non dipende più dalla percezione visiva e il simbolo prevale sulla descrizione. Nel Rinascimento la storia di questo rapporto fra l'uomo e il paese passa inevitabilmente dall'investigazione sul naturale di Leonardo, la descrittiva diligenza dei fiamminghi, gli spazi ampi e sereni di Bellini, quelli poetici e

¹P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano 1992.

²F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, Milano 1955, p. 124.

³Per un'analisi approfondita di questo argomento è fondamentale il bellissimo volume *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di A. Ottani, Milano 2004.

filosofici di Giorgione, fino ai “paesi miracolosi” e pieni di luce di Tiziano, come li definiva Paolo Pino nel suo *Dialogo di Pittura* (1548).

Ma è nel Seicento che il paesaggio in Italia, con il suo carico di storia, si afferma nella sua autonomia e non più come sfondo, infrangendo quella gerarchia accademica che basava l'importanza dei generi pittorici sulla nobiltà dei soggetti e riservava il primo posto alla pittura di storia. Certo, se volessimo interrogare con puntigliosità i dipinti di quel secolo sull'aspetto di luoghi realmente esistenti o sui segni del lavoro dell'uomo e del trascorrere delle stagioni, sarebbe davvero arduo trovare delle risposdenze.⁴ Nemmeno cercando tra le opere dei tanti artisti nordici in viaggio di educazione in Italia e che a Roma continuano la tradizione del paesaggio tizianesco: secondo il Baldinucci, uno dei più acuti esegeti della poetica secentesca, “di loro poteasi lodare piuttosto una bella maniera di far paesi, che una perfetta imitazione de' veri paesi”. Tuttavia, come già sapevano cogliere i contemporanei, quei pittori rivelavano una sensibilità del tutto nuova nei confronti della percezione visiva e dei fenomeni luminosi e atmosferici, e si mostravano in grado di registrare “le varie apparenze di colorito che fanno i paesi e vedute naturali, nelle varie disposizioni dell'aria or chiara or fosca, or risplendente or scura”.⁵ Simbolo del rinnovamento della pittura di paesaggio è Annibale Carracci che nel 1602 orchestra in una delle quattro lunette della cappella del cardinale Aldobrandini una piccola fuga in Egitto “sul verde smeraldino di una natura all'improvviso dilagante, fuori scala. Il pretesto narrativo evangelico non è per il momento scalzato, ma il paesaggio fluviale è già protagonista, pronto a infrangere il sistema spaziale antropocentrico”.⁶ Le grandi lunette si squadernano sulle pareti della cappella come finestre aperte sulla campagna circostante. Le macchie di ombra e i toni di luce suggeriscono piani e distanze e si iscrivono nel rigoroso telaio prospettico di una natura eletta e solenne, adatta a ospitare i protagonisti del mito, della storia e delle Sacre Scritture.

Come spesso accade, è il Tasso che ci aiuta a penetrare nei significati più profondi del Seicento, anche per quanto riguarda l'arte figurativa; i suoi paesaggi fanno da sfondo ai personaggi e diventano la proiezione dei loro stessi sentimenti. La sua favola pastorale, *Aminta*, magicamente rappresentata per la prima volta nella Fer-

rara degli Estensi nell'isoletta di Belvedere, è ambientata tra le delizie campestri in un'ancestrale semplicità di sentimenti, idealmente contrapposti dal poeta alla vita di corte. Ancor più nei giardini di Armida e tra i pastori di Erminia della *Gerusalemme Liberata* la natura diventa il luogo felice ed edenico che ristora l'anima con la sua quiete e la sua bellezza, il giardino delle delizie dove trionfa Amore. Ma è pur vero che Tasso sa cogliere nei suoi versi l'intera complessità del paesaggio e, sulle orme della tradizione virgiliana, lo muta continuamente in consonanza alle emozioni dei personaggi, facendolo diventare espressione della loro variabilità e delle diverse sfumature, anche quelle più inquiete e drammatiche. Così “l'antica alta foresta”, tenebrosa e orrificca, può trasformarsi in “bosco lietamente ombroso” e diventare luogo di visioni dolci ed estatiche; oppure lo scorrere dell'acqua, esemplato sui giardini di corte o dal ricordo del Po, può essere ora gradevole ora impetuoso, a sottintendere l'effimera fuggevolezza della vita.

Su questa scia Annibale nel paesaggio delle lunette Aldobrandini, “di arcana scintillante bellezza” (Ottani), riesce a rendere il rapporto tra la vastità della natura e i personaggi in modo equilibratissimo ma con una sensibilità atmosferica del tutto personale che gli deriva dalla conoscenza della pittura veneta e dalla pratica dello studio dal vero testimoniata dalle fonti. E' l'inizio di un genere completamente nuovo, quello del paesaggio ideale, dove lo spazio “si struttura ritmicamente entro una griglia di risposdenze e contrappunti, che governano le dissonanze della natura, una natura per l'appunto ‘ideata’”.⁷ Questo genere sarà ampiamente diffuso nei primi due decenni del Seicento ad opera degli allievi di Annibale e verrà ripreso con grande successo nel decennio successivo dai pittori francesi attivi a Roma, per poi diventare uno dei modelli di riferimento dei paesaggisti europei tra Settecento e Ottocento.

“Caratteristica di questa pittura di paese è la rappresentazione di una natura osservata dal vero nelle variazioni di luce e di atmosfera ma tradotta nel linguaggio compositivo della pittura di storia, spesso ordinata geometricamente secondo più o meno esplicite leggi prospettiche e popolata di edifici antichizzanti, nella quale figure di piccolo formato svolgono un'azione sacra o mitologica. Come un

⁴ Sull'argomento si veda G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1991.

⁵ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno... (1681-1728)*, Firenze 1974, III, P. 22.

⁶ A. Ottani, *La pittura di paesaggio...cit.*, p. 10.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

parallelo figurativo del *topos* letterario del *locus amoenus*, questo genere letterario non funge da semplice sfondo dell'evento rappresentato, ma lo evoca, lo commenta, ne costituisce un'espressione parallela"⁸

In questo complesso mutamento della percezione del mondo naturale, il paesaggio viene dunque trasfigurato in un luogo simbolico, in un vero e proprio paradiso, nel rimpianto di un mondo libero e semplice com'era quello della primigenia 'età dell'oro'. Le fertili pianure sono protette da montagne che la cingono, il clima è perfettamente temperato, il sito armoniosamente composto, i ruscelli che la bagnano sono dolci e placidi: tutti elementi che compongono appunto il *locus amoenus*, dai contorni di fantasia, senza una dislocazione geografica precisa, ma che Virgilio associa idealmente alla regione dell'Arcadia.

Le opere di paesaggio riconducibili all'ideale classico, sia di area carraccesca che di area francese, costituiscono dunque il corrispondente pittorico della letteratura bucolica e pastorale. Nella natura rappresentata, sempre ricca di profonde implicazioni sentimentali, si respira la nostalgia di un luogo e di un tempo perduti, quell'Arcadia che Tasso ha cantato nell'*Aminta*.

Una grande pagina della poesia del classicismo fu scritta in terra italiana dagli artisti francesi attivi a Roma. I loro dipinti cercano la limpida misura di quei paesaggi senza tempo, dove quasi mai si può riconoscere un luogo e un tempo preciso né individuare le caratteristiche di alberi di diversa specie. La natura di Poussin, razionalmente ricreata nella sua verità e insieme nel suo ordine supremo, viene vista con una nitidezza prospettica cristallina che porta a un'eguale evidenza visiva i lontani e i primi piani, in un perfetto equilibrio tra sentimento e ragione.

Al profilo grandioso dei panorami di Poussin Claude Lorrain, "oppone una miracolosa assoluta continuità di linea melodica che spazia tra una dolcezza forte e sostenuta ed una maestà calma e serena"⁹ Filippo Baldinucci sottolinea come il carattere della poetica di Claude stia nella "imitazione del naturale ne' diversi accidenti che cagionano le vedute del sole" e nelle "varie mutazioni dello stesso colore a seconda delle varie e bellissime osservazioni che egli aveva fatte nel vero nel mutarsi e variarsi l'aria e la luce"¹⁰. Quindi sono già i contemporanei a registra-

⁸ S. Ginsburg, *Il paesaggio 'ideale'*, in *La pittura di paesaggio...cit.*, p. 183.

⁹ C. Gnudi, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1962 p. 80.

¹⁰ Baldinucci, *Notizie...cit.*, p. 22.



Gaspard Dughet, *Paesaggio con rovine*, Columbus Museum of Art

re l'aspirazione di Claude a captare quella luce, quell'ora e quel luogo. Quando si inoltrava lungo i sentieri delle colline nei dintorni di Roma l'artista non si limitava a prendere appunti dal vero disegnando sui suoi fogli secondo una prassi ormai consueta per gli artisti di quel tempo, ma cercava anche di cogliere, direttamente *en plein air*, le variazioni luminose dell'atmosfera e di coniugare la struttura prospettica con la resa naturalistica dello spazio. Anche se poi i suoi luoghi rimangono sempre luoghi del sogno, leggendari, lontani da noi.

Ancor più Gaspar Dughet, dalla matrice del compassato classicismo franco-bolognese, fa emergere i forti e densi accenti di diretta e immediata verità, quasi preludio di un fantasticato romanticismo. Poeta grandissimo del paesaggio romano, indaga la vita profonda di una natura colma di fascino e di mistero e i suoi squarci di campagna verranno visti dai pittori dell'Ottocento, da Constable a Courbet fino ai pittori di Barbizon, come la risposta del naturalismo all'Accademia. Le bellissime pagine di Arcangeli scritte per la mostra del 1962 sull'ideale classico lo celebrano quasi come un pittore pre-impressionista.¹¹

A questa linea di eletto classicismo, che talvolta si apre anche alla percezione dei moti dell'anima, si affiancano alcuni episodi di pittori olandesi che fra il terzo decennio del Seicento e i primi anni quaranta rinoveranno in senso realistico la pittura di paesaggio con temi legati alla vita quotidiana di contadini e straccioni. In modo tutto suo si pone invece in quegli anni il pittore napoletano Salvator Rosa che apre un dialogo nuovo, segreto e appassionato, con una natura carica di miti e potentemente sublime, contrapponendo alla visione eletta e serena dell'ideale classico un universo fatto di rocce incombenti, tronchi spezzati e rami contorti, edifici in rovina, cieli tempestosi, suggestivamente in anticipo sulla inquietà sensibilità romantica.

Tutto il secolo dunque è attraversato, per citare ancora una volta Anna Ottani, dal senso della scoperta di un "nuovo rapporto con la natura che accomuna, nelle declinazioni diverse, il paesaggio naturalista, classicista, barocco". La pittura di paesaggio, che si pone tra realtà e rappresentazione, diventa "espressione culturale della nostra identità".¹²

¹¹ F. Arcangeli, in *L'ideale classico...*cit., p. 261.

¹² Ottani, *La pittura di paesaggio...*cit., p.

Il Settecento

Il paesaggio arcadico

Affonda le sue radici nel secolo precedente quella particolare tipologia di paesaggio idealizzato del Settecento, nella quale viene elaborata una nuova idea intorno alla natura, in un confronto con l'uomo che si fa sempre più stringente e variegato. Le sue fonti storiche partono da molto lontano, da una tradizione letteraria che muove dalla tarda classicità della poesia di Teocrito, passa attraverso le *Ecloghe* e le *Bucoliche* di Virgilio e ottiene nuova fortuna nel Cinquecento nell'ambiente umanistico veneziano del Rinascimento, soprattutto quello legato a Giorgione, fino alla diffusione dei temi tasseschi, sia in letteratura che in pittura, nel Seicento e oltre.

Il gruppo di intellettuali e letterati che nel 1690 istituiscono a Roma l'Accademia d'Arcadia, riallacciandosi all'antico poema di Jacopo Sannazzaro pubblicato all'inizio del Cinquecento, partono dal desiderio di restaurare nella poesia italiana il "buon gusto" e di recuperare in chiave antibarocca la più pura tradizione classica della poesia, coinvolgendo naturalmente in questo progetto anche l'arte figurativa. "Tuttavia L'Arcadia non è che la storia di un'illusione: è la storia di un gioco colto, in fondo, di un artificio letterario che altro non fa, ponendolo, che negare il concetto di natura" sottolinea Cottino nel suo bel saggio dedicato ai pittori d'Arcadia.¹³ L'Arcadia diventa una terra mitica, fonte di pace e di serenità, trasformandosi in un luogo dell'anima in cui l'uomo vive in perfetta armonia con la natura. Come canta Metastasio, nel paesaggio d'Arcadia nulla può turbare il riposo sereno del pastore.

L'orientamento in senso classico dei dipinti di paesaggio di gusto arcadico si collega idealmente al pensiero di Giovan Pietro Bellori che nell' *Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*, pubblicato nel 1672, aveva teorizzato come la creazione dell'artista superasse "in quanto a bellezza quelle della natura perché egli migliora i modelli che gli altri artisti e la natura gli forniscono". Così l'arte "unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, onde non solo emula, ma su-

¹³ A. Cottino, *Pittori in Arcadia*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano 2005, p. 27.



periore fassi alla natura”.¹⁴ Un’idea questa che durante i due secoli si dipana con una sostanziale continuità nella pittura di paesaggio e si basa su una intelaiatura compositiva semplice e armonica dove, tra scenografiche quinte teatrali, il rapporto fra il primo e il secondo piano, fra la profondità dello spazio e il cielo sopra l’orizzonte trova sempre una sua ideale proporzione. Un genere, continua Cottino riferendosi agli inizi seicenteschi della pittura di paesaggio, “il cui fondamento sono la ‘storicità’ e la ‘letterarietà’ stillante da ogni luogo della campagna romana, che prevalgono nettamente sulla visione ‘naturale’ che invece era nel bagaglio culturale dei pittori nordici”. Secondo la suggestiva interpretazione di Giuliano Briganti, i pittori attivi a Roma nel Seicento traggono dal paesaggio romano, “ricco di tante profonde risonanze”, “una concreta messe di immagini” ed elaborano una poetica dove “realtà e immaginazione corrono parallele per fondersi in una finale visione idilliaca”.¹⁵

Il Settecento adatta poi alla propria sensibilità la visione idealizzata classica per cui i paesaggi “si configurano come squisiti esempi di ‘grazia’ rococò, indissolubilmente, se vogliamo, partecipi della maggior frivolezza propria in quell’epoca di una parte almeno della società, quella dominante, che è l’ottica da cui il mondo viene visto. (...) E’ vero che s’intende ancora la campagna in senso classico come *locus amoenus*, privo di fatica, passioni e tragedie, il luogo della storia e della poesia, in cui ci si ritira lontano dai problemi e dagli affanni della città, ma si mantengono come elemento caratterizzante non tanto gli dei e gli eroi della mitologia, bensì i pastori, emblema della semplicità di uno ‘stato di natura’ felice e primigenio, in questo senso ben distinto dalla vita cittadina, ma anche utopia dell’antica innocenza trasferita nell’oggi”.¹⁶ Una frattura decisiva avverrà quando gli artisti, sostenuti dalle moderne idee illuministe, dopo la metà del secolo cominceranno a guardare il paesaggio con “gli occhi della ragione”.¹⁷

In questo senso il paesaggismo idealizzato del Settecento si intride anche dell’estetica inglese del pittoresco “in un serrato rimando tra paesaggio reale e paesaggio dipinto, tra natura primigenia e selvatica e natura ‘coltivata’, migliorata

¹⁴ Bellori, ed. 1672, p. 4.

¹⁵ G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l’origine della veduta settecentesca*, Milano 1966, p. 44.

¹⁶ Cottino, *Pittori...cit.*, p. 2.

¹⁷ Per questo argomento si rimanda a A. Ottani Carina, *I paesaggi della ragione*, Torino 1994.

cioè per coltivare il bello”.¹⁸ Diventa continuo il contrappunto tra la ‘bella natura’ teorizzata dai classicisti, che nei suoi connotati di equilibrio appaga l’intelletto, e l’irregolarità, la varietà, la mutevolezza che vanno a interferire con la sfera dei sentimenti e delle emozioni.

Il tema del ‘capriccio’ in particolare, è la quintessenza del concetto di varietà e sorpresa, capace di stringere in sé ragione e piacere. Nel ‘capriccio’ il paesaggio e le architetture, i casolari e le rovine classiche, spesso colti dal vero, sono legati insieme in composizioni di fantasia: archi cadenti coperti di vegetazione, colonnati in rovina, obelischi e piramidi, statue mutile e bassorilievi consunti che emergono dalla terra, torri e casolari immersi nella vegetazione o in riva a mari e lagune. I visitatori stranieri amarono moltissimo questi dipinti dove potevano ritrovare le esperienze e le emozioni del loro viaggio italiano, sovrapposte come l’affollarsi dei ricordi nella loro mente.¹⁹ D’altra parte il paesaggio italiano è di per sé uno scenario sempre nuovo e diverso, un continuo invito a quegli arrangiamenti con cui il gusto settecentesco per il capriccio portava verso la fantasia l’iniziale atteggiamento obiettivo.

In un’ottica più ampia, le composizioni pittoriche create dal suggestivo accostamento pittoresco dei più svariati elementi sulla base esclusiva di criteri estetici, troveranno corrispondenza nel gusto del giardino all’inglese, sapientemente costruito nel suo impianto in apparenza libero e irregolare. Questo nuovo gusto, che nasce in Inghilterra e poi si diffonde in tutta Europa, è in linea con le idee dell’architetto William Kent di una natura-giardino, o quelle di Alexander Pope che all’inizio del Settecento aveva dichiarato che tutto il giardino si può considerare una pittura di paesaggio. Non a caso i paesaggi dei pittori veneti, soprattutto quelli del bellunese Marco Ricci, fatti di rovine classiche, marine in tempesta e dense masse di alberi, naturali e scenografici, avranno grande successo proprio in Inghilterra. “Natura come teatro”, dunque, o “natura come scenografia” perché anche i giardini all’inglese, così come il paesaggio idealizzato, presentano “una natura teatrale, ‘finta’ perché ricostruita secondo schemi mentali e quindi frutto di una visione colta ed élitaria del mondo”.²⁰

¹⁸ Cottino, *Pittori...cit.*, p. 29.

¹⁹ Su questa tematica si veda il bel saggio di E. Calbi, *Il gran teatro delle rovine*, in *La pittura... cit.*, pp. 77-97.

²⁰ Cottino, *Pittori...cit.*, p. 32.



Marco Ricci, *Paesaggio fluviale con figure*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

E' allora che, “mentre declina il modello di una natura ideale, di una bellezza perfetta e assoluta che trascende la disorganicità della vita, prende quota il concetto di relativo che riscatta asimmetrie e dissonanze, dando spazio all’irregolare e al variabile”.²¹ Quella natura che dalla metà del Settecento sarà prepotentemente trascinata sulla ribalta, filtrata dai sensi attraverso la percezione della retina o attraverso “gli sfoghi del cuore” di Wackenroder, (*Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte* verrà pubblicato nel 1796), sull’onda di un nuovo sentimento del mondo rivelato da Schelling e da Rousseau. E anche il moderno giardino, che ha sostituito la scacchiera impeccabile del giardino all’italiana, tenderà a dissolversi nell’infinito del paesaggio, in una nuova dimensione di vastità, di solitudine, di silenzio. Soprattutto da quando gli inglesi, come suggerisce Anna Ottani citando Horace Walpole, “avevano saltato il fosso e mostrato che il giardino era la natura intera”.²²

²¹ Ottani, *La pittura di paesaggio...*cit., p.11

²² *Eadem*, *Terre senz'ombra*, Milano 2015, p. 129.



Il Giardino di Stourhead con il Ponte neopalladiano costruito nel 1752 e, sullo sfondo, il Pantheon.

Dalla pittura di paesaggio a una **nuova natura**

L'influenza della pittura sull'origine del giardino paesaggistico

di **Eraldo Antonini**

“È la natura che regge ogni cosa, ad essa sono subordinati i tre processi distinti: il corso della natura, l'aberrazione della natura, e l'arte, che è introdotta nella natura dall'uomo (...) Se gli uomini avessero voluto fare davvero scoperte utili, avrebbero dovuto osservare minutamente, sistematicamente e con attenzione le operazioni e le produzioni della natura ... perché la natura è lo specchio dell'arte” così nel 1623 il filosofo londinese Francis Bacon si esprimeva nella sua opera “Sulla dignità e l'accrescimento delle scienze”.

In Inghilterra, tra il XVII e il XVIII secolo, si sviluppò una nuovo atteggiamento filosofico e letterario nei confronti della Natura che concorse a elaborare un'estetica del paesaggio e che avvicinò la pittura di paesaggio alla progettazione dei giardini. Eloquenti, risultano ancora una volta, i versi di sir Francis Bacon, uno dei precursori e artefici del cambiamento del rapporto tra l'uomo e al natura: *fiori che non fu l'arte bella di aiuole o di intrichi curiosi a generare, ma la Natura feconda a diffondere sulle colline e le valli e la pianura, dove il primo sole del mattino feriva il campo aperto col suo calore o dove l'ombra giammai penetrata imbruniva gli anfratti meridiani (...) Così si presentava il giardino, un agreste e felice luogo di prospettive diverse dell'uomo.*¹

Nel secolo successivo Antony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury, filosofo e politico, appartenente al gruppo dei Whigs, nel 1711 diede alle stampe “Characteristics of Manners. Opinions, Times” che viene considerata la sua maggiore opera. In questa affermò che la natura è una manifestazione di una Divinità benefica e che la contemplazione della Natura è vincolante per condurre alla virtù, alla felicità e al giusto pensiero.

Anche un paesaggio naturale irregolare è riflesso di questa divinità e parte di

¹ H. Walpole, *Saggio sul giardino moderno*, 1771, rist. Firenze 1991, p.65.



un'ordinata Armonia.² In un altro scritto, pubblicato in quello stesso anno, descrive la sua avversione ai giardini formali e la sua predilezione verso giardini impostati secondo schemi riconducibili alla natura: *Non resisterò più alla passione che cresce in me per le cose di tipo naturale; dove né l'Arte, né la Presunzione o il Capriccio dell'Uomo ha guastato il loro genuino Ordine, irrompendo in quel primitivo Stato. Anche le rocce rudi, le caverne muscose, le irregolari Grotte naturali e le accidentate Cascate d'Acque, con tutte le orride Grazie della stessa natura selvaggia, in quanto rappresentano di più la NATURA, sarà più coinvolgente, e apparirà con una Magnificenza che va oltre la parodia formale dei giardini principeschi.*³

I giardini, quindi, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, assunsero una nuova forma conosciuta col nome di “giardino paesaggistico inglese” (*English landscape garden*) o, *tout court*, di “giardino all'inglese” nel quale la natura, con la sua intrinseca irregolarità, era la fonte d'ispirazione primaria.

La rielaborazione inglese del modo di realizzare i giardini, fu determinata, oltre che da un nuovo approccio alla visione della Natura, che affondava le radici nel secolo precedente con il pensiero filosofico di Francis Bacon, anche da un composito e complesso dibattito culturale che si inseriva all'interno di un quadro di riferimento della società inglese di allora dato dalle idee filosofiche, politiche e sociali del tempo. Il nuovo gusto estetico fu, inoltre, fortemente ispirato dall'idea di natura idealizzata espressa dai dipinti dei pittori di paesaggio italiani o italianizzati, in particolare Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gaspard Dughet, che si accordava pienamente col dibattito in corso in quegli anni sulla contrapposizione tra giardino formale e una nuova espressione artistica del giardino che facesse riferimento alla natura. Infine un ruolo non secondario provenne dalla “scoperta” dei giardini cinesi, sino ad allora ignoti, completamente diversi da quelli europei, le cui descrizioni giunte in Inghilterra nel corso del XVII secolo, fornendo un esempio di giardini esistenti e quindi, per certi versi, replicabili, contribuiranno alla genesi dell'idea di “irregolarità” che condurrà all'elaborazione del nuovo stile di giardino.

² P. Granziera, *The Ideology of the English Landscape Garden 1720-1750*, Tesi di Dottorato di Ricerca di Filosofia in Storia dell'Arte, Dipartimento di Storia dell'Arte, Università di Warwick, settembre 1996, p. 137.

³ A. A. Cooper, Earl of Shaftesbury, *The Moralists*, London 1711, III, sec. 2, p. 326.



Il giardino formale in Europa

Fino al XVIII secolo i giardini europei erano caratterizzati da un'organizzazione geometrica dello spazio che dava loro l'aspetto di un luogo costruito, in chiara contrapposizione con i luoghi naturali. Viali rettilinei che si intersecavano tra loro, delimitati da siepi o da "spalliere" vegetali; vasche d'acqua di forma rettangolare, circolare o mistilinea; labirinti costruiti con siepi squadrate della forbici dei giardinieri; grotte artificiali; boschetti di forma regolare; piante potate che assumevano la forma di animali, persone od oggetti; grotte appositamente costruite; giochi d'acqua; fontane geometriche zampillanti, automi mossi dalla forza idraulica; teatri vegetali per rappresentazioni all'aperto; fiori disposti in aiuole di forma geometrica; statue, scalinate, belvedere. Questi giardini, oltre ad essere una sorta di estensione architettonica del palazzo o della casa, dimostravano anche la capacità dell'uomo di trasformare un micropaesaggio più o meno esteso e di addomesticare e modellare la natura a proprio piacimento applicando diverse discipline e conoscenze tecniche (architettura, prospettiva, arti figurative, botanica, agronomia, idraulica).

Mentre i giardini formali erano una chiara espressione del controllo della natura da parte dell'uomo il quale era capace di trasformarla facendole assumere forme innaturali, l'idea di giardino "irregolare" che verrà elaborata in Inghilterra ribaltava la visuale in quanto questo doveva ispirarsi alla natura: alberi in forma libera, percorsi sinuosi, presenza dell'acqua sotto forma di ruscelli, laghetti o piccoli torrenti.

Il giardino come pittura di paesaggio

I primi e principali teorizzatori del "giardino moderno" inglese, quali Addison, Pope e Shaftesbury, posero l'attenzione sulla pittura di paesaggio come modello di riferimento per la progettazione di un giardino tanto da equiparare *l'arte del giardino alla pittura paesaggistica*, interpretando il giardino stesso come *un paesaggio che venga appeso alla parete*.⁴ Tutto il giardinaggio è pittura di paesaggio. Proprio

⁴ H. J. Dixon, "Ut pictura poesis": il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750) in M. Mosser, G. Teyssots, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990, p. 227.

come un paesaggio appeso, scriveva, infatti, Pope.⁵

Non a caso Addison, nel descrivere l'idea di tramutare il paesaggio dei campi coltivati a frumento in una sorta di giardino, affermava che con piccole *aggiunte dell'Arte* e se venissero fatti risaltare i filari di siepi, grazie ad alberi e fiori, si sarebbe ottenuto nei propri possedimenti un piacevole *Landskip* cioè una raffigurazione pittorica di un paesaggio.⁶ Quindi il giardino diventa pittura attraverso il filtro del pittore di paesaggio il quale, correggendo ad arte le imperfezioni naturali, crea una composizione che va oltre la natura naturale e diventa natura ideale.

I dipinti dei paesaggisti seicenteschi però non rappresentano solamente la natura “naturale” ma anche opere dell'uomo principalmente costituite da architetture classiche: templi, colonne, castelli in rovina. Saranno questi dipinti, oltre che i ricordi delle costruzioni romane e dei castelli medievali visti nel *Grand Tour* in Italia, l'interesse e l'attenzione per l'architettura neoclassica di Andrea Palladio e di Inigo Jones, ad ispirare la costruzione, nei giardini, di templi, obelischi, architetture neoclassiche, colonne, urne e cenotafi.

La brughiera di Francis Bacon: primi accenni al giardino irregolare

Nel 1612 Francis Bacon aveva già abbozzato un'idea di giardino parzialmente ispirato alla natura. Il filosofo prevedeva che il suo giardino ideale fosse suddiviso in tre parti: *un prato verde all'entrata, una zona lasciata a brughiera o landa all'uscita e il giardino effettivo nel mezzo.*

La parte più interessante, dal punto di vista concettuale, è rappresentata dalla brughiera che si sarebbe dovuta ispirare *il più possibile ad una naturale selvatichezza. Non ci dovrebbero essere alberi, bensì cespugli solo di rose canine e caprifogli e nel mezzo alcune viti selvatiche. il terreno dovrebbe essere piantato a violette, fragole e margheritine; (...) E siano distribuite liberamente nella brughiera (...) vorrei anche piccoli cumuli sul tipo di quelli che fanno le talpe (come quelli delle brughiere selvagge) su alcuni dei quali piantare timo selvatico (...) pervinche, violette, fragole, tassi barbassi,*

⁵ A. Pope, *Anecdotes. Observations and Characters of Books and Men*, 1734 cit. in M. R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian* Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 109.

⁶ *Works of Joseph Addison: The Spectator*, no. 315-635, Harper & Brothers, 1837, n. 414, 25 June 1712.

*margherite, rose rosse, mughetti, garofanini selvatici rossi, ellebori e simili fiori ordinari, che sono profumati e belli a vedersi. Parte di questi cumuli abbiano piccoli arbusti sulla cima e parte ne siano liberi. Questi arbusti siano di rose, di ginepro, di agrifoglio, di uva ursina (posti però qua e là per l'odore dei loro fiori). Ci siano anche ribes rossi, uva spina, rosmarino, lauri, rose canine e simili. Questi arbusti però devono essere potati di tanto in tanto perché non perdano la forma.*⁷ La brughiera è un'associazione vegetale, caratterizzata da vegetazione acidofila erbacea e arbustiva bassa, che in Inghilterra e Irlanda è molto diffusa tanto che la Gran Bretagna ha circa il 10-15% delle brughiere mondiali. La brughiera baconiana, riprodotta nei pressi della casa, prende ispirazione dall'imitazione della natura ma viene arricchita nella composizione floristica divenendo un artificio, cioè un lembo di territorio “fatto ad arte” per soddisfare un gusto estetico.

Verso una nuova idea di giardino

Gli scritti di Francis Bacon e del conte di Shaftesbury, le vivide immagini dei paesaggi realizzate dai pittori “italiani” del XVII secolo, oltre ai resoconti sulla Cina stavano preparando il substrato di cultura per l'elaborazione di una nuova idea di giardino che dapprima venne elaborata concettualmente per poi materializzarsi nelle campagne inglesi.

Il giardino diventa, nei primi anni del '700, un luogo privilegiato del dibattito estetico. Infatti nel 1712, l'anno dopo la pubblicazione di Shaftesbury “Characteristics of Manners. Opinions, Times”, Joseph Addison espresse la sua più sincera predilezione per i giardini irregolari che si ispiravano alla spontaneità della natura: *È una confusione di orto e parterre, frutteto e giardino fiorito che giacciono così mescolati e intrecciati l'uno con l'altro, che se uno straniero che non avesse visto nulla del nostro paese, fosse condotto nel mio giardino al primo sbarco, lo considererebbe come natura selvaggia e una delle parti incolte del nostro paese.*

Oltre alla preferenza per i giardini che ricordano la natura selvaggia, Joseph Addison sottolineava la predilezione per le piante spontanee del luogo disdegnando qualsiasi interesse per specie esotiche o cultivar ottenute da selezione, quindi,

⁷ F. Bacone, *Saggi*, traduzione di A. M. Ancarani, Palermo 1996, pp.180-181.

rare o di nuova introduzione che invece facevano sfoggio nei giardini formali dell'epoca, preconizzando, in ciò, l'idea di un “giardino naturale” (*wild garden*) che venne ripresa, elaborata e attuata dal giardiniere e giornalista irlandese William Robinson sul finire dell'Ottocento.⁸

Alexander Pope nella ricordata “Epistola a Lord Burlington” accennava a questa nuova visione ponendo l'attenzione sul sito in cui dovrà sorgere il nuovo giardino, in particolare sul suo *genius loci*, lo “spirito del luogo” costituito dalla vegetazione, dal terreno, dalle acque, dal cielo, cioè dai fattori naturali presenti e caratterizzanti. In sostanza, la realizzazione di un giardino deve adattarsi al contesto in cui si colloca al fine di “assecondarlo” e non, invece, di “forzarlo” come avveniva per i giardini “regolari” che, con la loro costruzione, artificializzavano profondamente il paesaggio naturale o il già umanizzato paesaggio agrario.

Stephen Switzer nella sua *Iconographia rustica*, pubblicata nel 1718, riaffermava la necessità di collegare il giardino alla campagna circostante poiché scriveva, *i piaceri della vita in campagna non possono essere assolutamente contenuti negli angusti limiti del più grande giardino (...) imprigionato da muri perimetrali (peraltro costosi nella loro costruzione)* e all'epoca molto diffusi. Ovunque, ove possibile, con l'eliminazione degli staccati o dei muri di cinta *la libertà permetterà al mio giardino di aprire a tutti la vista alla illimitata gaiezza della prospettiva e agli ampi volumi della natura stessa*.⁹

Il rapporto tra giardino e natura, tra giardino e paesaggio circostante, ribadito da Switzer, quale elemento essenziale della nuova idea di giardino, ebbe una svolta decisiva con l'introduzione, in Inghilterra, dei *fosses* cioè dei fossati a delimitazione dell'area occupata dal giardino, mutuati dalla Francia.¹⁰ Si trattava, sostanzialmente, dell'eliminazione delle mura di cinta sostituite, nella loro funzione di costituire un ostacolo per il bestiame al pascolo, da un fossato sufficientemente grande e profondo. Secondo Horace Walpole, Kent fu tra i primi e il più risoluto

ad eliminare la cesura tra giardino e paesaggio circostante: *ha saltato il recinto e ha visto che tutta la natura era un giardino*.¹¹

Una nuova natura si svela: il giardino “all’Inglese” in Italia nel trattato di Ercole Silva

In Italia la prima e più completa opera sul giardino paesaggistico sarà quella di Ercole Silva che ha per titolo “Dell'arte dei giardini inglesi”, pubblicata a Milano nel 1801. Silva, nell'affrontare la progettazione del giardino secondo il nuovo gusto, riafferma la centralità della natura nella composizione paesaggistica già espressa dagli scrittori e trattatisti inglesi: *La natura è il solo modello dell'arte de' giardini (...) Essa non impiega*, a differenza dei giardini formali, *né uguaglianza simmetrica, né misure artisticamente compassate, né uniformità di contorni, creando e componendo monti, colli, pianure, piante, fiori, boschi, ruscelli, fiumi, laghi. (...) Ella è regola e modello al tempo stesso e l'artista non potrà riuscire che imitandola fedelmente. E' un bel giardino quello che con discernimento e gusto è copiato dalla bella natura*. Il giardino ben progettato si ispira alla natura per sublimarla, come il pittore di paesaggi *spoglia gli oggetti, di cui si occupa, di tutto ciò che la natura può avervi lasciato di triviale e di superfluo all'effetto pittorico (...) e forma un nuovo insieme, che senza cessare d'essere naturale, è però al di sopra della natura ordinaria (...). Compiuta l'opera, una nuova natura si svela, il tutto è vero, e non ostante l'originale non appare*.¹²

⁸ W. Robinson, *The wild garden*, 1870.

⁹ S. Switzer, *Iconographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation*, vol. II, 1718 riportato in M. T. Mucaro, cit., p. 16.

¹⁰ A. J. Dezalliers d'Argenville, *The Theory and Practice of Gardening*, London 1712 (la prima edizione fu pubblicata a Parigi nel 1709).

¹¹ H. Walpole, cit., p.84.

¹² E. Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, (a cura di G. Venturi) Milano 1976, pp. 55, 57, 58, 59.



Paesi vaghissimi

Giuseppe Zola e la pittura di paesaggio

di Lucia Peruzzi

La fortuna critica

“Innalzava monti, collinette e fabbriche, unendo a meraviglia gli uni con gli altri piani, che nel discendere spontaneo uscivano fuori del pennello nella loro novità e naturalezza. Inzuppava quindi il solito suo pennello in una tinta di terra verde ordinaria mescolata con carbone, e la spremeva sulla non coperta tela. Apparivano i tronchi d’un tratto, le cascate d’acqua spumeggianti sopra sassi, qui un gruppo d’alberi dal vento scossi, di sotto un opaco e oscuro terreno ed alberi, altri verdi e frondosi, altri secchi; ed eccovi un paese. Era così mirabile vederlo con quel pennello monco e con altri fiacchi battere di punta quelle frasche, e formar piccole macchiette e figure”¹ Così il prelado Stefano Fenaroli descrive la pittura di paesaggio di Giuseppe Zola nel suo *Dizionario degli artisti bresciani* dato alle stampe nel 1877: con questo tono di romantica infatuazione riesce bene a esprimere il sentimento del pittore per una natura venata di un lirismo semplice e pacato, che solo talvolta viene interrotto da improvvise e pittoresche irregolarità.

E’ lo stesso tono che pochi anni prima aveva acceso di ammirazione anche le pagine di Ferdinando Ughi, pittore, restauratore e copista, quando nel suo opuscolo di poche pagine del 1874 ha descritto l’immaginario pittorico e i modi di Zola. Le sue opere sono “benissimo immaginate ed artisticamente disposte. Tutto tentò, variò effetti di cielo e di luce, e diede alle ombre della notte pittoresco mistero, affrontando felicemente le difficoltà dell’arte. Pennelleggiò marine con molta evidenza, pennelleggiò il turbine e la procella, spiegando combinazioni e partiti di linee grandiose nelle lucentissime nubi. Lanciò verso il cielo alberi improntati di maestosa verità, e fece frasche or verdi, or secche disposte in masse graziose e leggere scosse dal vento con maestria e speditezza incantevole. Pronto e ardito

¹ S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 259.

ebbe il tagliar dei sassi, parandoti innanzi specchi limpidissimi di acque placide, o cadenti fra dirupi in nembi di fumo, o di argentea schiuma, che ti sembra di udirne il rumore, e di goder la frescura”.²

L’accento quasi poetico di queste parole rivela la passione di Ughi per un artista del Settecento considerato maestro in un genere che anche in quegli anni dell’Ottocento era molto in auge, di certo non inferiore a quello di “comporre istorie”. Ughi entra in sintonia con la poetica dei paesaggi di Zola e descrive l’emozione che prova “direttamente al cuore” di fronte alla natura e ai paesi rappresentati, dai quali forse trae ispirazione per la sua stessa attività. Si tratta certamente di una romantica infatuazione per una pittura talvolta disimpegnata e decorativa, ma comunque sempre d’effetto nella sua fantasiosa e variegata piacevolezza, diligentissima e studiata da una parte, veloce e abbozzata dall’altra, testimonianza di un gusto e di una moda che in quel tempo era dilagata con grande facilità.

Giuseppe Zola è un pittore di origine bresciana largamente attivo a Ferrara nella prima metà del Settecento. In un momento di ripresa economica e di fervore edilizio l’artista fu abile a ritagliarsi una posizione rilevante presso la borghesia e la nobiltà estense per le quali produsse una considerevole quantità di paesaggi destinati a impreziosire saloni e gallerie. Gli studi moderni hanno poco alla volta restituito il ruolo che gli compete nel panorama della contemporanea pittura di paesaggio. La prima segnalazione critica è venuta da Eugenio Riccomini che, all’interno di un’approfondita rilettura, densa di nuove scoperte, della vicenda della pittura settecentesca a Ferrara, poi sfociata in una mostra, ha acceso l’attenzione sul pittore.³ Zola ha figurato poi in alcune importanti manifestazioni espositive, come la mostra dedicata all’*Arte del Settecento emiliano* del 1979⁴ e quella monografica di Ferrara del 2001, curata da Berenice Giovannucci Vigi e incentrata sulla ricca raccolta di tele pervenute alla ex Cassa di Risparmio di Ferrara dal Monte di Pietà, alcune delle quali sono esposte in questa occasione.⁵ Alla fine del

² F. Ughi, *Del pittore Giuseppe Zola e delle sue opere*, Ferrara 1874, pp. 6, 8.

³ E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, pp. 23, 24, 45-49; E. Riccomini, *Il Settecento a Ferrara*, catalogo della mostra, Bologna 1971.

⁴ B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Zola*, in *L’arte del Settecento Emiliano. La pittura*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 185-187.

⁵ *Eadem*, *Giuseppe Zola 1672-1743. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, catalogo della mostra di Ferrara, Firenze 2001.

Settecento, dopo citazioni di ambito locale, frammentarie e ripetitive nonostante avesse “riempito de’ suoi quadri il paese intero”, si era espresso nei suoi confronti con un primo velato accenno critico il prelado Cesare Cittadella. Nel quarto tomo del suo *Catalogo Istorico de’ pittori e scultori ferraresi* pubblicato nel 1783, nel fornire i nomi e le notizie degli artisti morti in quegli anni, puntualizza che costoro erano “rimasti vivi nelle belle opere lasciate, ove si può veder dell’arte pittorica, se non il progresso, almeno la costanza nel mantenersi degni discepoli del passato Secolo, da cui trassero il latte; godendosi in questi professori più raffinamento nell’armonia, nella delicatezza del dipinto, nella degradazione, nell’accordo”.⁶

Con la stessa compiaciuta e pacata ammirazione parla ai primi dell’Ottocento lo storico Luigi Ughi quando definisce il pittore “pregevole per la fertilità delle invenzioni, per la nobiltà de’ suoi pensieri, e per la estrema facilità di eseguire: perlocché si rese autore di un numero portentoso di quadri, tutti travagliati, e che ebbero grande incontro...le sue frasche, i suoi siti, le sue acque, le sue nuvole, ed il tutto insieme piacquero generalmente”.⁷ Il letterato Stefano Ticozzi in un altro *Dizionario* ottocentesco aggiunge all’ammirazione per il pittore un’ulteriore precisazione: era “incerta la scuola dove attinse lo squisito gusto del paesaggio, ed è probabile che lo formasse studiando le opere di diversi maestri”.⁸ Sicuramente però, possiamo aggiungere noi, non i maestri della tradizione locale, visto lo stato di abbandono in cui versava in quegli anni l’arte della città estense.

Il gesuita marchigiano Luigi Lanzi nella sua celebre *Storia pittorica dell’Italia* mette in evidenza come, dopo la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio nel 1598, la grande scuola pittorica ferrarese del Rinascimento si era “quasi estinta”, anche se rimaneva “sua gloria l’essersi retta, come pur fece, in circostanze men favorevoli, e l’aver continuato gran tempo a emulare i migliori prototipi”. In particolare, parlando dei vari generi in voga nel Settecento, sottolinea come “l’arte di far paesi, che dopo l’età di Dossi era divenuta quasi estranea in Ferrara, vi fu ricondotta da alcuni esteri”: oltre al messinese Giulio Avellino, nel panorama artistico della città descritto dal Lanzi si distingue Giuseppe Zola, che ebbe il compito di soddisfare

⁶ C. Cittadella, *Catalogo Istorico de’ pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1782-1783, IV, p. 169.

⁷ L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze*, Ferrara 1804, p. 227.

⁸ S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1833, IV, p. 109.



la crescente richiesta di opere d'arredamento per i luoghi pubblici e, più spesso, per le case private ferraresi. Secondo la sua testimonianza, Zola fu “feracissimo d'invenzioni e di partiti; i suoi casamenti son rusticani, i ruderi san di moderno e vanno sparsi bizzarramente di sterpi e di ellere; fondi assai azzurri, molta varietà di oggetti e di figure, nelle quali valse meno che ne' paesi”.⁹

Per ridare vita alla cultura artistica di Ferrara dunque, in una situazione del tutto nuova e, a suo modo stimolante, si richiamano i pochi artisti ferraresi di nascita che se ne erano andati, come Parolini o Braccioli; si commissionano opere in altre città o si invitano artisti di fuori: oltre a Zola che viene da Brescia, pittori come Cozza che viene da Milano o Bigari da Bologna. Ferrara comincia di nuovo a riempirsi di quadri, anche se di provenienza disparata, così che non si potrà più parlare di ‘scuola ferrarese’. Eugenio Riccomini, nella sua fondamentale indagine sul Settecento, riconosce “segni sicuri che la cultura ferrarese s’era abbastanza facilmente scrollata di dosso l’opacità e il torpore che l’aveva afflitta per tanto tempo”, grazie ad artisti considerati ‘minori’ ma, comunque, interessanti e significativi in quel contesto generale.¹⁰ Tra questi emerge, appunto, la figura del paesaggista bresciano che a Ferrara incontra grande fortuna.

La formazione

Dalla storiografia locale non possiamo sapere quando e per quale ragione Zola sia giunto a Ferrara, se direttamente da Brescia o se dopo aver soggiornato a Venezia, ma è indubbio, come già rileva Riccomini, che vi giunse già in possesso di una solida formazione. Di certo i maestri della tradizione locale non potevano soccorrerlo in alcun modo ad ispirargli le sue cascate, i guadi, gli anfratti, gli alberi frondosi che riesce a squadernare un po’ dovunque nei palazzi della città. E risulta comunque insufficiente l’ipotesi di un suo alunnato presso il messinese Giulio Cesare Avellino, cresciuto a Roma con Salvator Rosa, maestro in un tipo di pittura carica di umori bizzarri e selvatici. Un suo soggiorno a Venezia, ancor giovanissimo, può giustificare la sua “tastiera culturale ben altrimenti avvertita e moderna”, consapevolmente accordata su quella sensibilità nei confronti della natura che,

⁹ L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1785, ed. Firenze 1834, V, pp. 218, 231.

¹⁰ Riccomini, *Settecento...*cit., p. 23.

partita da Giorgione e da Tiziano, si era andata poi diffusamente affermando per il vivo interesse dei collezionisti della città lagunare.

Nel corso dell'ultimo decennio del Seicento il giovane artista, che era nato nel 1672, ha dunque con ogni probabilità trascorso qualche tempo a Venezia: “in tempo per conoscere anche di persona un paesista della taglia di Pietro Mulier, il Tempesta, che vi aveva fissato la propria residenza nel 1678, trasferendosi poi a Milano; o l'ancor più misterioso padovano Antonio Marini, autore di non pochi paesi che spesso passano impunemente per cose di Marco Ricci; o l'altro padovano Bartolomeo Pedon, i cui rapporti col giovane Marco (...) paiono indiscutibili. Ma, a mio avviso, di assai maggior peso poté essere, per lo Zola, un incontro col paesista salisburghese Johann Eismann, autore di paesi, marine e battaglie di notevole estro, sul gusto pittoresco di Salvator Rosa”.¹¹

Quelli che cita lo studioso sono nomi chiave della cultura artistica veneziana sul finire del Seicento, fondamentali anche per la crescita del nostro Zola. La pittura di paesaggio infatti si era largamente affermata a Venezia, soprattutto grazie alle vivaci richieste di nuovi collezionisti appartenenti ai ceti mercantili e borghesi. Con le loro scelte anticonformiste e alternative al gusto ufficiale della pittura di “istorie”, determinarono una grande produzione di paesaggi, capricci con rovine, burrasche, che si andarono ad affiancare alle battaglie, alle nature morte e ai fiori. Una figura di notevole rilievo, che tanta influenza sembra avere sulla formazione di Zola, fu appunto quella di Eismann, che si stabilì nella città lagunare dopo il 1663, portando con sé tutto il suo repertorio di porti, monumenti architettonici trasposti sulla riva del mare e di cieli grigi e rosati. Furono altrettanto importanti i paesaggi di gusto arcadico di Pieter Mulier detto il cavalier Tempesta, connotati da un'intensa ricerca di effetti atmosferici e di soluzioni spettacolari, o quelli intessuti di elementi fantastici di Pedon, aperti prospetticamente su ampie visioni panoramiche cosparse di tutti quegli ingredienti intercambiabili di un repertorio di sicuro effetto scenografico: vallate, dirupi, porti di mare, torri antiche. Per non parlare poi del giovane Marco Ricci e delle sue fantasie capricciose, qualche volta già intinte di umori preromantici.

La diffusione della grafica fu d'altro canto fondamentale per il repertorio messo a punto da Zola, frutto di un variegato amalgama culturale in cui si mescolano

suggerzioni tratte dalla paesaggistica veneziana e dal classicismo seicentesco bolognese e romano, con qualche venatura di naturalismo nordico. In particolare, nel 1730 veniva pubblicato a Venezia, a cura di Carlo Orsolini, il celebre volume di incisioni del Ricci, che racchiude una serie di stampe incise tra il 1723 e il 1729: quasi certamente Zola le ha avute tra le mani e se le è studiate accuratamente per ricavarne citazioni puntuali.

Ma possiamo anche pensare che l'immaginazione del provincialissimo Zola si sia in qualche modo illuminata di fronte agli splendidi dipinti che il cardinale Tommaso Ruffo aveva esposto nella celebrata *Galleria* costruita per lui dall'architetto romano Tommaso Mattei e che comprendeva tele di famosi paesaggisti, tra cui Salvator Rosa e Paul Brill. Ruffo ospitò una collezione di dipinti che, come ricorda Francis Haskell, suscitò entusiasmo nei contemporanei per la sua varietà e imponenza.¹² Di certo Zola dalla frequentazione di questa importante raccolta aperta al pubblico avrà riportato profonde emozioni, che poi, di volta in volta, avrà manifestato con fervida immaginazione nei suoi dipinti.

La natura immaginata

Nella sua produzione Zola alterna i paesaggi alpestri, con rocce e cascate, a più serene vedute di campagna sulle rive di fiumi placidissimi. Sono i temi dominanti del paesaggio settecentesco: dalla natura aggiustata e abitabile di stampo classico alla natura come “luogo salvatico” e pittoresco. Il suo stile facile e accattivante, moderatamente *rocaille*, luminoso nei colori ed elegante nella fattura, piace molto ai contemporanei. In questa “pittura di villeggiatura”, come la definisce Riccomini, le doti dell'artista si affinano in un esercizio cromatico svagato e veloce, ma di sicuro effetto: “sulle orme del Ricci, naturalmente, ma con uno sdilinquinamento, nell'accarezzare quelle rocce che paiono di meringa o di marron glacé, da presentire lo Zuccarelli o lo Zais”¹³: una piacevole Arcadia che impronta tutta la sua produzione e incontra il favore del mercato.

La diversità dei modi e la veloce disinvoltura con cui affronta il paesaggio e interpreta la ‘grande natura’ ha indotto la storiografia locale a dividere il percorso

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

¹² F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze 1966, p. 345.

¹³ E. Riccomini, *Il Settecento...*cit., p. 53



artistico di Zola in due periodi distinti. La prima maniera è contrassegnata, come dice Cittadella, da “un dipingere molto studiato e di un sodo gusto appreso dal guardar molti bravi maestri”; nella seconda fase invece, “per soddisfare alle parecchie incombenze che venivangli addossate, non curò più tanta diligenza e fatica, sicuro nel tratto del suo pennello accelerò la maniera, usando nei suoi quadri maggior vaghezza di tinte”.¹⁴

Questo modello interpretativo viene ricalcato esattamente pochi anni dopo dallo storico Ughi che riprende l’idea di una netta demarcazione tra un ‘prima’ e un ‘dopo’: “diligentissimo nei primi tempi, ebbe un ordine e un fare studiato, atteggiandosi a mo’ de’ più famosi pittori paesisti del seicento (...). Avanzando nell’età, forte nel tratto del suo pennello invaghì più le tinte, atteggiandosi alla portata di evadere alle moltissime commissioni che venivangli addossate. Nella freddezza poi degli ultimi anni allargò maggiormente la disposizione del comporre, impallidi e rese più monotona la tavolozza, conservando sempre la grazia e la nobiltà dei concetti, la dotta macchia, e il bel disegno nelle sue figure, che al posto ed intonatissime sempre disponeva”. Per poi lasciar trapelare dal suo giudizio anche una critica, nemmeno troppo velata, per i modi un po’ disimpegnati e svagati di operare che si avvertono in certe tele: “e perciò non fece subito con improntitudine e vanità mostra di piccoli quadretti lavorati senza coscienza, e riflessiva ponderazione d’artistico fondamento”.¹⁵

Anche Emma Calabi, in occasione di una mostra sul Sei-Settecento bresciano, ribadisce schematicamente la suddivisione della sua produzione in due maniere distinte: “Vicino, a volta a volta, a Salvator Rosa, al Poussin, al Tempesta e al Lorenese, ci lasciò piccole macchiette schizzate alla brava in vasti paesaggi, con alberi frondosi, colli, rupi fantastiche, castelli, laghi, cascate d’acqua impostando la propria tecnica su di una pennellata minuta e nervosa e mutando poi, per l’incalzare delle commissioni la primitiva, composta, fiammingheggiante maniera in altra più libera e veloce (...)”.¹⁶

Indubbiamente, la maggior parte dei paesaggi dell’ex Monte di Pietà, confluiti

¹⁴ C. Cittadella, *Catalogo...cit.*, IV, pp. 169-170.

¹⁵ L. Ughi, *Dizionario...cit.*, p. 227.

¹⁶ E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, catalogo della mostra, Brescia 1935, p. 85.

nella Collezione BPER Banca, mostra un singolare amalgama culturale, dove sono evidenti gli echi della tradizione classica bolognese, da Annibale Carracci al Domenichino, accordati talvolta col gusto descrittivo dei pittori fiamminghi attivi in Italia, il Tempesta o lo Swanevelt. E' una natura limpida e chiara, fantastica eppure quotidiana, dove l'occhio scorre sui particolari descritti accuratamente nel diffondersi pacato della luce: un'Arcadia piacevole per la "varietà dei siti" di cui l'artista ci sottopone sapientemente tutto il suo repertorio. Le citazioni tratte da Ricci, da Rosa, da Lorrain sono sempre elaborate in uno stile personale e lirico, nel silenzio di paesaggi immersi nell'atmosfera un po' velata del meriggio, con l'azzurro del cielo e i riflessi violacei delle montagne in lontananza. Questo modo sereno in cui la natura non si disvela improvvisa e eccezionale, ma si scopre, piano dopo piano, nei suoi aspetti più rasserenanti, modulandosi con gli stati d'animo, appartiene a quella che viene definita la "prima maniera".

Di ben altro piglio è invece il respiro, largo e inquieto, dello splendido paesaggio con *l'Andata in Emmaus*, sempre appartenente al nucleo dell'ex Monte di Pietà, dove i colori terrosi riempiono lo spazio e si illuminano di improvvisi bagliori che poi trascolorano nell'azzurro del lontano orizzonte. Il discrimine fra i due gruppi di opere è segnato, come giustamente sottolinea Riccomini, da una ripresa di contatto con le affascinanti suggestioni di Marco Ricci, che nel 1717 era ritornato a Venezia dopo il suo lungo soggiorno londinese. Del Ricci lo Zola accoglie solamente l'aspetto iconograficamente più arcaico e scenografico, "quello ancora memore di certo "salvaticume" del Rosa; male accomodandosi al gusto più colto e letterario di cui il bellunese fa sfoggio nelle sue scenografie di rovine e di templi classici".¹⁷ Gli improvvisi chiarori d'acqua delle cascatelle e le fronde piegate dal vento creano infatti quell'atmosfera inquieta e vibrante di sentimento che si respira nelle tele di Salvator Rosa, anche se quel tanto di umore fantastico, alla napoletana, che si ritrova qui come in altri dipinti della seconda maniera, appare filtrato attraverso l'esperienza veneziana di Marco Ricci. E' chiaro che lo lega al Ricci non solo la consonanza poetica, ma anche i richiami precisi alle sue invenzioni divulgate dalle stampe, come ad esempio la figuretta che corre nel bosco: tutti elementi che rimandano alla cosiddetta "seconda maniera".

¹⁷ E. Riccomini, *Settecento...cit.*, p. 24.



Giuseppe Zola, *Andata in Emmaus* (particolare)

Come ogni buon pittore alla moda, anche Zola affronta più volte temi legati alla poesia, soprattutto la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Le due tele in pendant che si trovavano nel palazzo dell'ex Monte di Pietà, *Riposo di Erminia* e *Erminia scrive il nome di Tancredi sull'albero*, nella rappresentazione ordinata e serenamente dilettevole del vero naturale, vanno ricollegate alla linea che parte dal paesaggio carraccesco e va verso una graduale trasformazione in senso arcadico. In particolare, nella calma e serena visione di una natura placidamente spettatrice della favola, piena di luce e di profondità scalate nello spazio in modo piano e sapientemente calcolato, questi dipinti si pongono sulla lunga via che all'inizio del Seicento aveva tracciato Giovan Battista Agucchi quando inviava a Ludovico Carracci le sue dettagliate indicazioni per la realizzazione del tema *Erminia tra i pastori*.

Dunque in gran parte della produzione dello Zola prevale l'intento decorativo, secondo modi che rinviano a Marco Ricci e al vedutismo veneziano, rielaborati sul ricordo dell'ideale classico seicentesco. Un ripetersi di paesaggi e scenari naturali in tutte le loro variazioni, inventati, copiati, reinterpretati nei mutamenti dell'atmosfera, della luce, dell'ombra, declinati in calcolate modulazioni prospettiche. Messo da parte l'aulico repertorio storico biblico di cui si serve per le poche opere di "istoria" che esegue, ricorre a spunti sottilmente narrativi che lasciano emergere la vita degli umili, colti nelle loro quotidiane occupazioni, o utilizzano, in chiave di svago e di divertimento, anche motivi dai risvolti pittoreschi, come le antichità classiche davanti a scogli marini, i capanni nei paesaggi lacustri o lungo le rive del fiume, i cacciatori intenti a puntare la selvaggina nascosti dietro ai cespugli.

In questa "ininterrotta successione di paesi di volta in volta adattati, aggiustati, riutilizzati nelle componenti essenziali per l'inserimento di semplici macchiette, in esclusiva funzione decorativa ad ornare soprapporte, salotti, scaloni o atri d'ingresso (...), l'intonazione ora classica ora pittoresca, ora arcadica ora romantica sembrano seguire solo l'estro momentaneo e lo stato d'animo, senza un prima e senza un dopo: un percorso tutto sommato vissuto 'naturalmente' in provincia, da un bravo pittore 'discretissimo nei prezzi', sempre pronto a servire e accontentare tutti".¹⁸

¹⁸ B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe...cit.*, p. 31.



Giuseppe Zola, *Paesaggio con cacciatori e viandanti* (particolare)

Nella pagina successiva
Giuseppe Zola, *Paesaggio con donna a cavallo e viandanti* (particolare)



Opere



Riposo nella fuga in Egitto

Olio su tela, cm 162 x 198

L'opera è citata dal Barotti e poi specificamente dal Cittadella come “un altro paese grande con la Sacra Famiglia”. Fa parte del gruppo di dipinti dello Zola posti negli uffici della computisteria del Monte di Pietà da dove non sono più stati rimossi, anche dopo la soppressione dell'istituto e il passaggio dei locali in proprietà alla ex Cassa di Risparmio di Ferrara. La loro collocazione, certamente antica, non sembra tuttavia essere originaria.

La sede del Monte di Pietà, infatti, fu costruita parecchi anni dopo la morte del pittore, fra il 1756 e il 1761 ed il suo arredo pittorico fu probabilmente messo assieme con materiale di diversa provenienza. In questo nucleo, oltre a questa bellissima tela, si annoverano quattro paesaggi sostanzialmente omogenei dal punto di vista stilistico, una coppia di tele con *Il riposo di Erminia* e *Erminia scrive sull'albero* il nome di Tancredi e due diverse versioni di *Erminia fra i pastori*. Le opere sono confluite nella Collezione BPER Banca.

Il soggetto di questa tela è tratto dal *Vangelo apocrifo* di Matteo, il testo medievale *Liber de Infantia*, dove si narra nei particolari la fuga in Egitto e dove vengono riportati i miracoli fatti da Gesù per dare da mangiare e bere ai genitori. Qui viene descritto il momento in cui, durante una sosta nel viaggio di ritorno, la Sacra Famiglia viene rifocillata dall'acqua che sgorga dalla sorgente. La Vergine, avvolta in uno smagliante manto azzurro, è scesa dall'asinello e aspetta trepidante di essere ristorata da san Giuseppe che, con gesto semplice e affettuoso, abbandonato il bastone da pellegrino, si è chinato per prendere l'acqua dalla cascattella. In disparte i due angioletti sfamano l'asino. Domina la scena sulla sinistra il brano suggestivo di una grande quinta arborea in posizione ravvicinata, con le alte chiome verdi traforate di luci, i rami spezzati, i tronchi scortecciati. Ma sono poi le figure di Maria e Giuseppe ad assumere il ruolo di protagoniste della “istoria” in una complementarità, insolita per Zola, con il bellissimo paese che serve da commento. La natura in questo dipinto “non si disvela improvvisa ed eccezionale, ma si va scoprendo nei suoi aspetti più vari, pittoreschi e piacevoli” (Riccomini). È un'Arcadia “ricomposta” nella quale momenti di vita quotidiana si accostano in modo fantasioso ma verisimile a frammenti di natura reale. Il sentiero si inerpica sinuoso tra gli alberi e si perde in lontananza verso rustici fabbricati che si intravedono appena, il ponticello di legno attraversato da viandanti porta a un paese fortificato, il celestino delle montagne si confonde con l'azzurro del cielo. Nella materia pittorica, densa e ricca, impreziosita da velature e morbidi trapassi di tono, emergono ricordi della pittura di Tiziano. Ferma restando la difficoltà di collocazione cronologica dell'attività di Zola, è forse a opere come questa, alla quale penso possa attagliarsi benissimo la definizione del Cittadella, che parla di un fare “molto studiato e di un sodo gusto appreso a guardar molti bravi maestri”, che le fonti si riferiscono come a quelle della “prima maniera” dell'artista.

Bibliografia: C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle Chiese, luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770, p. 184; C. Cittadella, *Catalogo Istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1782-1783, IV, p. 171; E. Calabi, *Un paesista del Settecento: Giuseppe Zola*, in “Rivista d'Arte”, 1934, p. 86, fig. 2; R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 384; E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, Brescia 1935, p. 87, tav. XXXI; E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 46, fig. 23b; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, p. 14, n. 240; B. Giovannucci Vigi, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 141, n. 240; *Eadem*, in “Ferrara - Voci di una città”, 2000, p. 14; *Eadem*, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, n. 5, p. 42.



Paesaggio fluviale con lavandaie e un bambino

Olio su tela, cm 163 x 203

Il dipinto fa parte del gruppo di opere provenienti dall'ex Monte di Pietà dove è ricordato dalla storiografia locale a partire da Barotti. Un grande albero, lievemente spostato rispetto al centro, domina una veduta di ampio respiro, gradatamente scandita in profondità dagli alberi posti ai lati che fanno da quinta teatrale e ci guidano dentro la natura. Davanti ai nostri occhi la composizione si sviluppa in un ritmo largo, lento e profondo che segue il taglio obliquo delle sponde variamente digradanti lungo il corso del fiume. Nella vastità scenografica di questo luminoso paesaggio l'immaginario pittorico di Zola si dipana in spunti narrativi di gusto piacevolmente arcadico dai quali emerge la vita quotidiana che trascorre, come il brano delle donne in primo piano che tornano a casa con il fagotto dei panni freschi di bucato accompagnate da un fanciullo contento per la bella giornata trascorsa, o quello dei viandanti sulla strada sterrata tra i quali incede elegante una deliziosa figurina femminile a cavallo. Ma poi la vita si precisa anche nelle attività lungo il fiume dove le lavandaie sono affaccendate sulla riva mentre gli uomini in barca sono intenti alla pesca. Questi tocchi vivaci si inseriscono nella trama del variegato brano paesistico. L'occhio dell'artista si sofferma infatti su particolari che rimandano al suo repertorio, quello che già alla fine del Settecento descriveva con precisione il Cittadella: strade "interrotte da sassi", prati e "fabbriche rustiche", torrenti e fiumi, alberi "ora verdi or secchi" che si stagliano contro il cielo turchino percorso da nuvole. Predomina su tutto il timbro dell'armonia e della serenità dello spettacolo naturale, in perfetta sintonia con i sentimenti semplici ed elementari che caratterizzano lo scorrere del tempo in campagna. Anche l'antico borgo rurale sulla sinistra, con la sua familiare e rassicurante solidità, sembra offrire protezione e rifugio a un'esistenza condotta lontano dagli affanni e dai ritmi artificiosi della vita di società. Il suggestivo motivo del ponte poi torna spesso nella sua pittura. A volte è fatto di tavole, rustico e instabile come potevano essere alcuni ponti precari sul Po vicino a Ferrara, altre volte, come in questo caso, si presenta con ampie e potenti arcate. È un concreto punto di riferimento architettonico che unisce due sponde e scandisce lo spazio in profondità prima che l'occhio si perda nell'atmosfera celeste delle lontananze, ma anche un richiamo evocativo all'antichità, quasi un metaforico tramite sospeso con la nostra storia classica. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una commistione di diversi modi espressivi dove l'attenta definizione realistica dei dettagli di derivazione fiamminga e la sapiente resa dell'atmosfera vibrante di ombre e luci che rimanda alla pittura veneta, soprattutto a Sebastiano Ricci, "si uniscono alla classica visione carraccesca di una natura ideale spettatrice dell'umana semplicità quotidiana, immersa in una calma bucolica e atemporale" (Giovannucci Vigi).

Bibliografia: C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle Chiese, luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770, p. 184; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1830-33, IV, p. 110; E. Calabi, *Un paesista del Settecento: Giuseppe Zola*, in "Rivista d'Arte", 1934, p. 87; R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 384; E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, Brescia 1935, p. 92; E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 46, fig. 20; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, p. 14, n. 57; E. Riccomini, *Il Settecento a Ferrara*, catalogo della mostra, Bologna 1971, n. 38, fig. 38; B. Giovannucci Vigi, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 140, n. 239; *Eadem*, *Cento diversi paesi...*, in "Ferrara – Voci di una città", 2000, p. 10; *Eadem*, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, n. 1, p. 40.



Paesaggio con cascata e rovine

Olio su tela, cm 163 x 203

Citato dal Barotti e dalla successiva letteratura locale, questo paesaggio fa parte del gruppo di dipinti dello Zola provenienti dall'ex Monte di Pietà. La composizione ordinata e la descrizione limpida ed accurata dei particolari rivelano un atteggiamento contemplativo e sereno nei confronti di una natura arcadicamente piacevole nella “varietà dei siti”. In primo piano una tipica veduta di campagna, scandita classicamente in due parti quasi simmetriche da un gigantesco albero, viene animata dalla presenza delle piccole figure, gli umili ripresi nelle loro occupazioni quotidiane o i viandanti in riposo, quasi sovrastati dall’ampiezza del paesaggio ripreso a volo d’uccello. All’interno si riconoscono tutti gli elementi del repertorio dell’artista, gli stessi che puntualmente, già alla fine del Settecento, elencava Cittadella: “ora strade interrotte da sassi, ora torrenti e fiumi, ed acque cadenti, ora prati e fabbriche rustiche, spezzami d’architettura coperti di mucchi di edere, rupi, tronchi ed alberi ora verdi, or secchi contrapponendoli a un cielo torchino stracciato da lucidissime nuvole”. Nella serena piacevolezza di questa rappresentazione, con effetto di scenografica fantasia, le architetture antiche sulla sommità di un’altura si contrappongono ad un villaggio turrato in lontananza, raggiungibile da un sentiero che partendo da un ponte di legno si snoda a lunghe anse fin sotto le sue mura. Il rustico ponte fatto di tavole è un motivo pittoresco che ritorna di frequente nella fantasia dell’artista, anche nel nesso che si instaura con l’albero antistante, e funge da elemento di scansione dei vari piani dell’intero dipinto. In questa intelaiatura anche gli aspetti più mutevoli del paesaggio acquistano una ferma certezza spaziale.

E’ evidente il ricordo di certi maestri fiamminghi italianizzanti che stanno “come a mezza via tra il paesaggio mentale del classicismo di Poussin e quello, ugualmente immaginato ma di segno opposto, del Rosa e del Magnasco. Si pensi per esempio allo Swanewelt o al Both, abbastanza comuni nelle quadrerie del tempo, e noti anche attraverso le loro diffusissime incisioni” (Riccomini). E su questi modelli nasce dal pennello di Zola la sua pittura, parca nella gamma cromatica e realizzata in modo rapido e svagato, per la quale valgono ancora una volta le osservazioni del Cittadella: “adoperava imprimiture di creta semplice, e pennelli logori, con i quali eccellentemente batteva la frasca e formati in prima sulle tele pochi segni, spesse volte, o con la creta medesima, o col pennello imbrattava, onde prescriversi i luoghi che si immaginava di figurare, con una estrema prontezza scorreva col pennello medesimo sopra tutto il quadro”.

Bibliografia: C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle Chiese, luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770, p. 184; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1830-33, IV, p. 110; E. Calabi, *Un paesista del Settecento: Giuseppe Zola*, in “Rivista d’Arte”, 1934, p. 92; R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 384; E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, Brescia 1935, p. 87; E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 46, fig. 21; E. Riccomini, *Il Settecento a Ferrara*, catalogo della mostra, Bologna 1971, n. 39, fig. 39; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, p. 14, n. 58; B. Giovannucci Vigi, in *Le collezioni d’arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 140, n. 238; B. Giovannucci Vigi, *Cento diversi paesi...*, in “Ferrara – Voci di una città”, 2000, p. 10; *Eadem*, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, n. 2, p. 36.



Scena portuale con rovine

Olio su tela, cm 163 x 203

Il dipinto fa parte del gruppo di tele ricordate da Cesare Barotti, poste nel 1756 ad arredare gli uffici del Monte di Pietà di Ferrara. Considerato uno dei più belli di Giuseppe Zola, venne esposto alla biennale bolognese su *L'arte del Settecento emiliano*. Questo ‘capriccio’ con architetture classiche che fanno da sfondo ad un incontro galante è da considerarsi un *unicum* nella produzione del pittore bresciano.

In primo piano a sinistra la quinta arborea è sovrastata da un’alta rupe che domina lo spazio. Ma è poi l’elemento rovinistico a fare da protagonista della scena, in una composizione che sembra allestita in modo teatrale per l’accostamento in senso ‘pittoresco’ di particolari tratti dal vero con ruderi classici, come accade appunto nei ‘capricci’ praticati su larga scala dai veneziani. L’architettura imponente e diruta, i resti di archi, trabeazioni e colonne in abbandono su cui sono cresciuti rigogliosi arbusti diventano reperti di un passato lontano ormai velato dal tempo. In secondo piano la vita si precisa nell’attività dei marinai che si affaccendano sulle barche ancorate a riva mentre il vento, che sferza anche le cime degli alberi, agita la superficie del mare. In questa veduta, dove realtà e fantasia sembrano mescolarsi in un intreccio di piccoli episodi, l’occhio scopre poi la bellezza del cielo e si perde progressivamente nel fondo cercando di distinguere il paese arroccato sullo scoglio, fino all’orizzonte dove si intravedono, lontanissime, piccole vele bianche. Un’atmosfera perlacea che trascolora in tutte le sfumature dei verdi e dei grigiazzurri avvolge una natura arcadica e piacevole. A questo spazio dilatato in profondità si contrappone la grazia delle figurine in primo piano elegantemente atteggiare come attori che recitano sul palcoscenico.

La trasposizione a capriccio di monumenti architettonici sulla riva del mare e la poetica del rovinismo sono ricordi desunti da Marco Ricci, ma il modo sapiente di orchestrare la natura nello spazio e di avvolgerla in una calma atmosfera perlacea che trascolora nelle sfumature dei verdi e dei grigiazzurri appartiene alla prima maniera dell’artista, non lontana dalla tradizione del paesaggio classico di Annibale Carracci e dei suoi allievi.

Bibliografia: C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle Chiese, luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770, p. 184; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1830-33, IV, p. 110; E. Calabi, *Un paesista del Settecento: Giuseppe Zola*, in “Rivista d’Arte”, 1934, p. 92, fig. 3; R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 384; E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, Brescia 1935, p. 87, tav. XXXII; E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 46, fig. 19b; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, p. 14, n. 56; B. Giovannucci Vigi, in *L’arte del settecento emiliano. La pittura*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 186, n. 382; *Eadem, Pittori ferraresi alla mostra del Settecento Emiliano a Bologna*, in “La Pianura”, 3, 1979, p. 51; *Eadem*, in *Le collezioni d’arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 140, n. 236; *Eadem, Cento diversi paesi...*, in “Ferrara – Voci di una città”, 2000, p. 10; *Eadem, Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, n. 1, p. 34.



Riposo di Erminia e Erminia scrive il nome di Tancredi sull'albero

Olio su tela, cm 160 x 92 ciascuno

I due dipinti sono nati probabilmente all'interno di una serie con episodi tratti dalla *Gerusalemme Liberata*. Fra le opere provenienti dall'ex Monte di Pietà esistono altre tele, di qualità inferiore, che trattano soggetti a carattere tassesco. Questi temi sono prediletti dai pittori di paese, sempre alla ricerca di pretesti per nobilitare e far salire di grado il proprio lavoro: il paesaggio serve da sfondo e da commento alla "istoria" e viene declinato ad accompagnare, come in questo caso, ora la solitudine silenziosa del riposo dell'eroina, ora la concentrazione del suo gesto. La calma e serena visione della natura, piena di luce e di profondità, è resa con una morbida tavolozza cromatica schiarita da cangiantismi che si vanno sciogliendo nell'azzurro perlato dell'orizzonte: una qualità pittorica molto accurata, modulata in una materia dolce e levitante.

Nella prima tela Erminia giace abbandonata al sonno sulla riva ombrosa del fiume. L'amorino le tira con delicatezza la veste per risvegliarla nella luce dell'alba incipiente. "Non si destò sin che garrir gli augelli/non senti lieti e salutar gli albori,/e mormorar il fiume e gli arboscelli,/e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori. Apre i languidi lumi e guarda quelli/alberghi solitari de' pastori,/e parle voce tra l'acqua e i rami/ch'a i sospiri ed al pianto la richiami" (VII, 33-40). L'albero a sinistra ci introduce come una quinta teatrale in un vasto paesaggio. La profondità è suggerita dal taglio obliquo della prospettiva delle chiome degli alberi variamente digradanti lungo la sponda del corso d'acqua che si inoltra nel verde. La successione di piani è enfaticizzata dal taglio verticale del paesaggio dove l'occhio viene condotto dall'azzurro riflesso nell'acqua, attraverso una materia perlacea levitante, fino all'azzurro delle montagne all'orizzonte. In questo modo l'ispirazione commossa del poeta sembra tradursi nell'atmosfera lirica del paesaggio.

Nella tela in *pendant* il primo piano sulla destra è occupato da Erminia che scrive il nome di Tancredi sul tronco dell'albero: "Sovente allor che sugli estivi ardori / giacean le pecorelle all'ombra assise / ne la scorza de faggi e de gli allori /segnò l'amato nome in mille guise, /e de' suoi strani ed infelici amori /gli aspri successi in mille piante incise /e in rileggendo poi le proprie note /rigò di belle lacrime le gote" (VII, 145-152). Il calmo spalancarsi della veduta sulla sinistra dietro la quinta arborea sembra tingersi di calde tonalità autunnali che ci introducono in una malinconica e immobile atmosfera pastorale. In lontananza si intravedono rustiche cascine e silenti casolari contadini verso i quali pascola il gregge. Questa campagna è il *locus amoenus*, privo di fatica e tensioni, il luogo della poesia lontano dai problemi della vita cittadina, abitato dai pastori emblema della semplicità. Un luogo di quiete, ordinato e sereno che si pone sulla lunga via tracciata sin dall'inizio del Seicento da Annibale Carracci.

La tradizione di "genere" cui questi dipinti paiono ricollegarsi infatti è altra da quella di paesaggio selvatico alla Salvator Rosa e va ricollegata alla linea che partendo dal paesaggio carraccesco va verso una graduale trasformazione in senso arcadico. L'armonia dello scenario naturale in cui le figure si immergono per placare gli affanni, rimanda alla ispirazione colta che caratterizza la "prima maniera" di Zola.

Bibliografia: G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844-46, II, p. 573; C. Cittadella, *Catalogo Istorico de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1782-1783, IV, p. 168; F. Ughi, *Del pittore Giuseppe Zola e delle sue opere*, Ferrara 1874, p. 13; E. Calabi, *Un paesista del Settecento: Giuseppe Zola*, in "Rivista d'Arte", 1934, p. 90; E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, Brescia 1935, p. 87; E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 46; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971 p. 14, nn. 60, 61; B. Giovannucci Vigi, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 142, nn. 241, 243; *Eadem*, *Cento diversi paesi...*, in "Ferrara - Voci di una città", 2000, p. 16; *Eadem*, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, pp. 44, 45, nn. 6, 7.



Andata ad Emmaus

Olio su tela, cm 161 x 201

Gesù, dopo la resurrezione, appare ai discepoli in diverse occasioni per confermare agli uomini che ha trionfato sulla morte. La scena raffigurata dal pittore è tratta dal Vangelo di Luca (24, 18) che descrive con dovizia di particolari il momento in cui Gesù, vestito da pellegrino con il bastone e la bisaccia, si affianca ai due discepoli mentre si stanno recando da Gerusalemme al vicino villaggio di Emmaus. Questo soggetto, nell'iconografia artistica meno frequente della *Cena in Emmaus* di cui è una sorta di preludio, diventa per il pittore un poetico pretesto per mettere in scena una visione di grande respiro, dove l'occhio può vagare in una prospettiva "a volo d'uccello, in una natura diventata protagonista assieme all'uomo della storia ideale e della storia quotidiana. E'un luogo senza nome e senza tempo, astratto ma dall'aria familiare. L'ombroso gruppo di alberi sulla sinistra fa da quinta ad uno spazio che si sviluppa in modo ampio digradando lungo l'ansa di un sentiero sterrato: un impianto compositivo di derivazione classica, con una prospettiva regolata da un calcolato succedersi di piani e con un orizzonte basso. Il racconto della vita si svolge in sintonia con la natura: in primo piano si vedono i protagonisti, in lontananza i viandanti in cammino lungo la strada e quelli fermi in riposo sotto l'ombra di un boschetto. Le torri dell'antica borgata sulle alture si illuminano di tersi riflessi contro le evanescenti emergenze delle montagne e di una città che si intravede appena nel fondo. Il brillio vibrante dell'acqua del torrente, che frange vigorosa contro i massi delle sponde, si accorda suggestivamente al balenio della luce e al trascolorare dell'atmosfera sotto la sferza di un vento autunnale. Anche il tipico motivo del ponte di assi si inserisce in questa studiata retorica di luci e di piani.

Questa tela è tra le cose più sottili e felici della vasta produzione dell'artista, dove l'accostamento a Marco Ricci è più evidente e dichiarato. Appartiene certamente a quella che il Barotti e il Cittadella chiamano la sua "seconda maniera". Come al solito, manca un appiglio per suggerire una datazione ma si può ricordare che nel 1730 veniva pubblicato a Venezia, a cura di Carlo Orsolini, il celebre volume di incisioni del Ricci, che racchiude una serie di stampe incise fra il 23 e il 29. Di certo Zola le ha avute fra le mani e se le è studiate accuratamente. Oltre alla perfetta coincidenza di intenzioni poetiche, vi son in questo dipinto riconoscibili richiami, quasi letterali, a invenzioni del Ricci divulgate dalle stampe. In particolare, la figuretta femminile in corsa nel bosco compare con poche varianti in almeno tre delle incisioni del Ricci raccolte nel volume.

Bibliografia: E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 47, tavv. 9-10; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, p. 14, n. 64; B. Giovannucci Vigi, in *L'arte del settecento emiliano. La pittura*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 186, n. 380, fig. 209; *Eadem*, *Pittori ferraresi alla mostra del Settecento Emiliano a Bologna*, in "La Pianura", 3, 1979, p. 51; *Eadem*, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 140, n. 235; *Eadem*, *Cento diversi paesi...*, in "Ferrara – Voci di una città", 2000, p. 17; *Eadem*, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, n. 19, p. 64.



Paesaggio con cacciatori e viandanti

Olio su tela, cm 97 x 129

Gli alberi si ergono come armoniche quinte teatrali ai lati della composizione a scandire lo spazio. Lo sguardo si perde in una tranquilla veduta di campagna animata dal racconto degli episodi di vita quotidiana che si svolgono all'interno. In primo piano due cacciatori sono intenti a stanare la preda: uno ha appena avvistato la selvaggina in volo e la indica al compagno, l'altro, che imbraccia il fucile, è colto nel momento di massima concentrazione in cui prende la mira prima di far partire il colpo. Sul fondo, due cavalieri che sopraggiungono lungo il sentiero terroso che porta a una piccola cascata, si sono fermati a soccorrere un viandante.

Il dipinto fa parte di un gruppo di tre tele provenienti alla ex Cassa di Risparmio di Ferrara dalla collezione Calzolari, attribuite da Eugenio Riccomini al pittore ferrarese Giuseppe Avanzi (1645-1718) sulla base di un confronto con il fondale di paese dipinto dall'artista in due opere tarde nella chiesa di San Domenico. Beatrice Giovannucci Vigi, dopo aver riferito le tre tele prima a Zola e poi a Giuseppe Avanzi, ha in seguito operato una distinzione all'interno del gruppo sempre considerato omogeneo e ha restituito a Zola solo questo paesaggio. Nella caccia agli uccelli si respira infatti un'atmosfera tipica degli altri paesaggi di Zola, a partire da "quell'aria placida di serenità lacustre" nella quale è immersa la scena con le case e le rustiche cascine dove si svolge la vita umile della campagna e il paese turrito in lontananza. Il realismo dei particolari boschivi e delle figurine in primo piano rinviano a Marco Ricci. Ma questi risvolti pittoreschi si stemperano poi nelle sfumature trasparenti e cangianti dell'acqua e vengono assorbite dalla luminescenza celestina dell'orizzonte. Sono tutti elementi tipici dell'immaginario pittorico di Zola, di cui Stefano Fenaroli, un secolo dopo, offre una suggestiva descrizione: "Innalzava monti, collinette e fabbriche, unendo a meraviglia gli uni cogli altri piani (...). Inzuppava quindi il solito suo pennello in una tinta di terra verde ordinaria mescolata con carbone, e la spremeva sulla non coperta tela. Apparivano i tronchi d'un tratto, le cascate d'acqua sopra sassi, qui un gruppo d'alberi dal vento scossi, di sotto un opaco e oscuro terreno ed alberi, altri verdi e frondosi, altri secchi; ed eccovi un paese. Era cosa mirabile vederlo con quel pennello monco e con altri fiacchi battere di punta quelle frasche, e formar piccole macchiette e figure" (*Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 259).

Bibliografia: E. Riccomini, *Seicento ferrarese minore. Dipinti restaurati*, Bologna 1969, p. 35, fig. 15; A. Cerini, *La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese*, Ferrara 1971, pp. 7, 13; B. Giovannucci Vigi, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Ferrara 1984, p. 142, n. 244; A. P. Torresi, *Nuovi dati su Giuseppe e Margherita Zola, pittori del Settecento ferrarese*, in "Bollettino della Ferrariae Decus", 7, 1995, p. 71; B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Zola. Natura e paesi nei dipinti della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Firenze 2001, p. 68, n. 21.

Per una breve storia della pittura di paesaggio in Italia	5
Dalla pittura di paesaggio a una <i>nuova natura</i> L'influenza della pittura sull'origine del giardino paesaggistico	19
Paesi vaghissimi Giuseppe Zola e la pittura di paesaggio	29
Opere	43

BPER:

Banca

Paesi vaghissimi.

Giuseppe Zola
e la pittura di paesaggio.

A cura di **Lucia Peruzzi**

Testi di **Eraldo Antonini** e **Lucia Peruzzi**

Responsabile “La Galleria” di BPER Banca
Sabrina Bianchi

Coordinatrice “La Galleria” di BPER Banca
Greta Rossi

Curatrice Collezione BPER Banca
Lucia Peruzzi

Grafica del sistema visivo
Avenida

Media
CSArt
External Relations BPER Banca

Allestimento e movimentazione
Alberto Rodella e **Franco Oddi**
Traslochi Ronchetti

Si ringrazia **Anna Scattolin**

Orari di apertura della mostra

dal 10 dicembre 2021 al 13 marzo 2022

tutti i venerdì, sabato e domenica
dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18

Chiusure natalizie

24, 25, 26 dicembre 2021

31 dicembre 2021 e 1, 2 gennaio 2022

Modena, via Scudari 9
Ingresso libero

Prenotazioni e informazioni per visite guidate,
gruppi e aperture straordinarie
telefono 059 2021598
lagalleria@bper.it
www.lagalleriabper.it
@lagalleriabper

LaGalleria

Collezione e Archivio Storico

“La Galleria. Collezione e Archivio Storico”

di BPER Banca è il programma di valorizzazione
del patrimonio culturale raccolto dalla banca
nel corso del tempo.

La collezione d’arte rappresenta una delle
maggiori corporate collection a livello nazionale.

L’Archivio Storico raccoglie la documentazione
storica della Banca a partire dalla sua fondazione
nel 1867, è notificato, catalogato e inventariato.

