

Università della Terza Età Cinisello Balsamo

Storia dell'Arte Contemporanea a.a. 2017 – 2018

Dott.ssa Francesca Andrea Mercanti

**5. Tra allegoria e
realtà sociale:
Giuseppe Pellizza da
Volpedo**

Giuseppe Pellizza, secondogenito di Pietro Pellizza e Maddalena Cantù, nasce a Volpedo, piccolo borgo del tortonese all'imbocco della Valcurone il 28 luglio 1868.

I Pellizza sono da due generazioni piccoli proprietari terrieri e viticoltori di Volpedo, piccolo borgo nel Monferrato, allora in espansione e la loro ricchezza si fonda sulla terra e sul lavoro a cui ogni membro della famiglia contribuisce.

Il padre è un uomo di campagna, ma dalla mente aperta, di convinzioni radicali, garibaldino, antipapalino, informato degli avvenimenti politici attraverso la stampa e impegnato nella Società agricola operaia di Volpedo: è un uomo di ampie vedute che asseconda la vocazione artistica dell'unico figlio maschio.

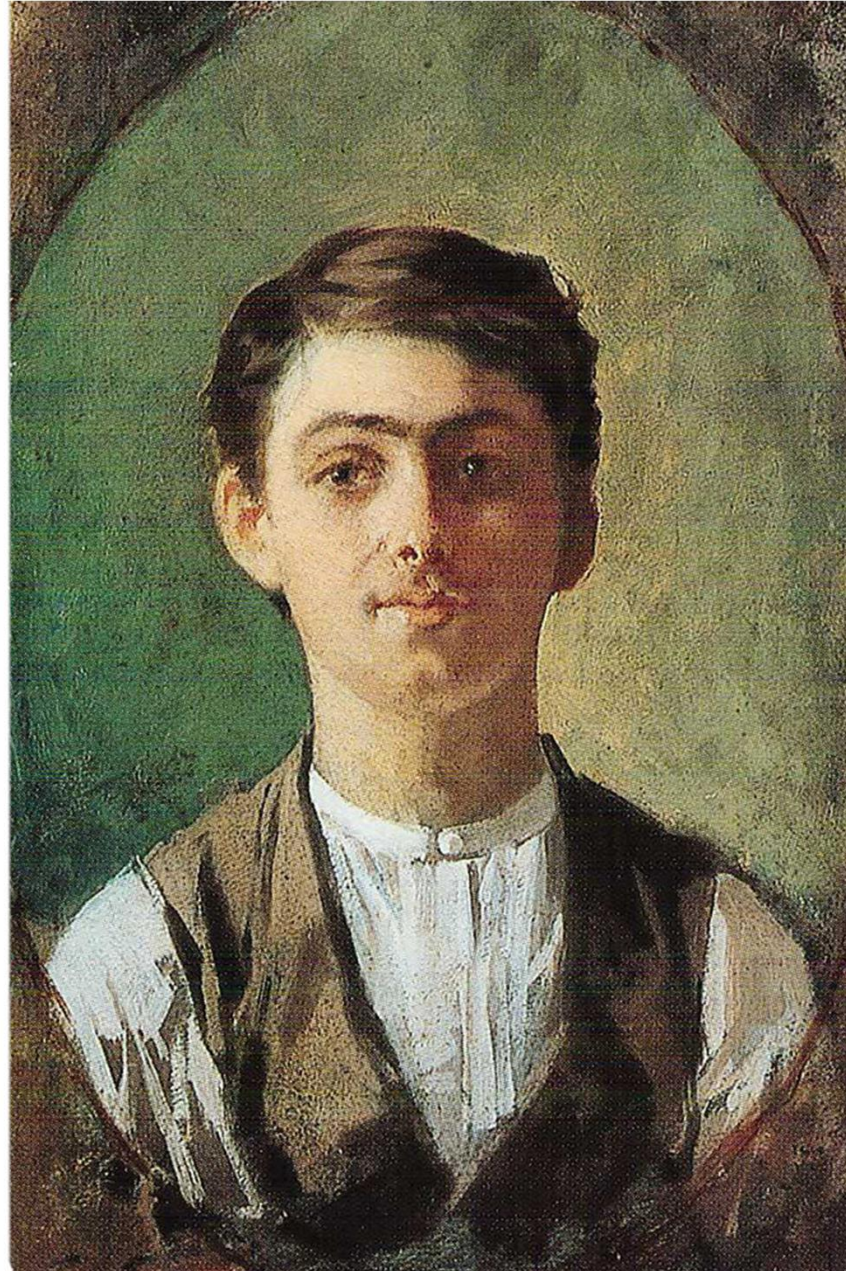
***Ritratto del padre, 1889 –
1890, olio su tela, Studio
Pellizza, Volpedo***



Questo ritratto ci restituisce l'immagine di Pietro Pellizza come un solido campagnolo, attivo, bonario ma energico, dallo sguardo vivo e attento, col giornale in mano. Giuseppe lo ritrae a figura intera, appena di tre quarti, contro un fondo vuoto animato da ariose pennellate a tratteggio.

I ritratti di questo periodo, di amici e famigliari o fatti su commissione, presentano diverse facce di un ceto campagnolo fiducioso nelle proprie sicurezze: uomini rustici e schietti e donne in posa per l'occasione ammantate di ricercata eleganza.

***Autoritratto, 1885 –
1886, olio su
cartoncino,
Fondazione Cassa di
Risparmio di Tortona,
Tortona***



***Ricordo di un dolore
(Ritratto di Santina
Negri), 1889, olio su
tela, Accademia
Carrara, Bergamo***



Il mediatore
(Ritratto del signor
Giuseppe Giani),
1891, olio su tela,
Museo Nazionale
della Scienza e
della Tecnologia,
Milano



***Ritratto della signora
Sofia Abbiati Cocco,
1895, olio su tela,
Fondazione Cassa di
Risparmio di Tortona,
Tortona***



Tra il 1880 e il 1883 Giuseppe frequenta le scuole tecniche di Castelnuovo Scrivia, dimostrando una forte attitudine al disegno che l'orienterà verso un tirocinio artistico di livello – è probabilmente grazie all'interessamento di Alberto Grubicy (già frequentatore di casa Pellizza in quanto acquirente dei vini prodotti dal padre) che alla fine del 1883 il giovane artista si trasferisce a Milano dove inizia a frequentare privatamente l'atelier di Giuseppe Puricelli che lo avvia allo studio della pittura.

Nel biennio 1884 – 1885 frequenta le classi di ornato e di disegno di figura all'Accademia di Brera e nel 1885 esordisce in pubblico all'esposizione di Brera.

Dopo la partenza di Puricelli per la Russia, Giuseppe continua a frequentare l'Accademia e dal gennaio 1886 all'estate dell'anno seguente va a lezioni private da Pio Sanquirico (dove si esercita sulla copia dei modelli viventi). In questi anni visita Venezia e si trasferisce a Roma dove si iscrive prima all'Accademia di San Luca e poi alla scuola libera del nudo all'Accademia di Francia.

Nel gennaio 1888, insoddisfatto della didattica, si trasferisce a Firenze, dove diventa allievo di Giovanni Fattori e si iscrive all'Accademia di Belle Arti (inoltre nel capoluogo toscano stringe una importante e proficua amicizia con Plinio Nomellini). Alla fine dello stesso anno viene ammesso ai corsi dell'Accademia Carrara di Bergamo come allievo di Cesare Tallone.

Dopo una rapida visita a Parigi per l'Esposizione Universale, si trasferisce a Genova per iscriversi all'Accademia Linguistica dove spera di poter approfondire il genere del paesaggio, ma, deluso, interrompe la frequenza dopo solo un mese.

Questi anni corrispondono, artisticamente, al periodo dei ritratti di “verismo schietto”, mediato dall’apprendistato presso artisti come Fattori e Cesare Tallone (entrambi nell’alveo del tardo realismo) anche se Giuseppe mostra già a partire dal biennio 1887 – 1888 una graduale progressione dai primi tentativi scolastici e una personalità ben definita.

L’artista infatti riteneva che, per la formazione di un pittore, fossero buone non tanto le accademie in sé ma i maestri e per questo ne curò la scelta con precisione, avendo cura di essere sempre allievo assiduo e diligente.

Egli dai metodi di insegnamento impartiti ricavò non un metodo, ma precetti e regole, per costruirsi un patrimonio da utilizzare per lavori personali.

Infatti ciò che maggiormente lo interessa in principio, e il luogo dove avviene il passaggio dai primi saggi scolastici a risultati personali, è la figura umana. Il paesaggio, che inizialmente è in secondo piano, diventa il soggetto abituale per lavorare dal vero in coincidenza della frequenza alla scuola di Fattori.

Il fondamento per cui *“[...] Un tono anche giusto non par tale quando sono sbagliati quelli che l’attorniano – bisogna sempre avere un punto di partenza trovato cioè un tono se è per l’intonazione o un punto giusto se per disegno, prenderli per punto di partenza onde trovare giusti tutti gli altri”*, Giuseppe lo impara dalla lezione della “macchia” da Fattori (ma anche da altri, come Signorini e Lega).

La “macchia” era “l’idea pittorica”, ciò che insegnava a vedere la realtà sotto la luce e il colore nella sua qualità di patrimonio visivo, percezione ottica e tattile e senza filtri storici e letterari.

L’impressione del vero era resa sottoforma di macchie di colore e chiaroscuro, rendendo cioè l’effetto che s’imprime nell’occhio dell’artista.

In un orizzonte in cui il colore non cambia, ma è la luce che ha la capacità di alterarlo, il principio di accordo dei toni, di ombre e luci permette di definire l'intera composizione con pochissime pennellate appena: la distribuzione delle luci e delle ombre, la situazione dei personaggi nell'insieme e il loro carattere, l'atmosfera e la sostanza emotiva della composizione.

Ne sono esempio *La piazza di Volpedo* (1888) e *Le zucche* (1889). Sempre legata all'esperienza dei macchiaioli – in particolare di Lega – è anche la ricerca di un carattere e di una condizione dell'animo attraverso la costruzione dell'immagine per rapporti tonali orchestrati su un tono dominante: tra questi *La ciociara* (1888) e *Le ciliegie* (1888 – 1889).

Tarde opere macchiaiole sono anche *La sposa* (1891) e *Maternità incipiente* (1892 circa).

La piazza di Volpedo, 1888, olio su tela, collezione privata, Milano



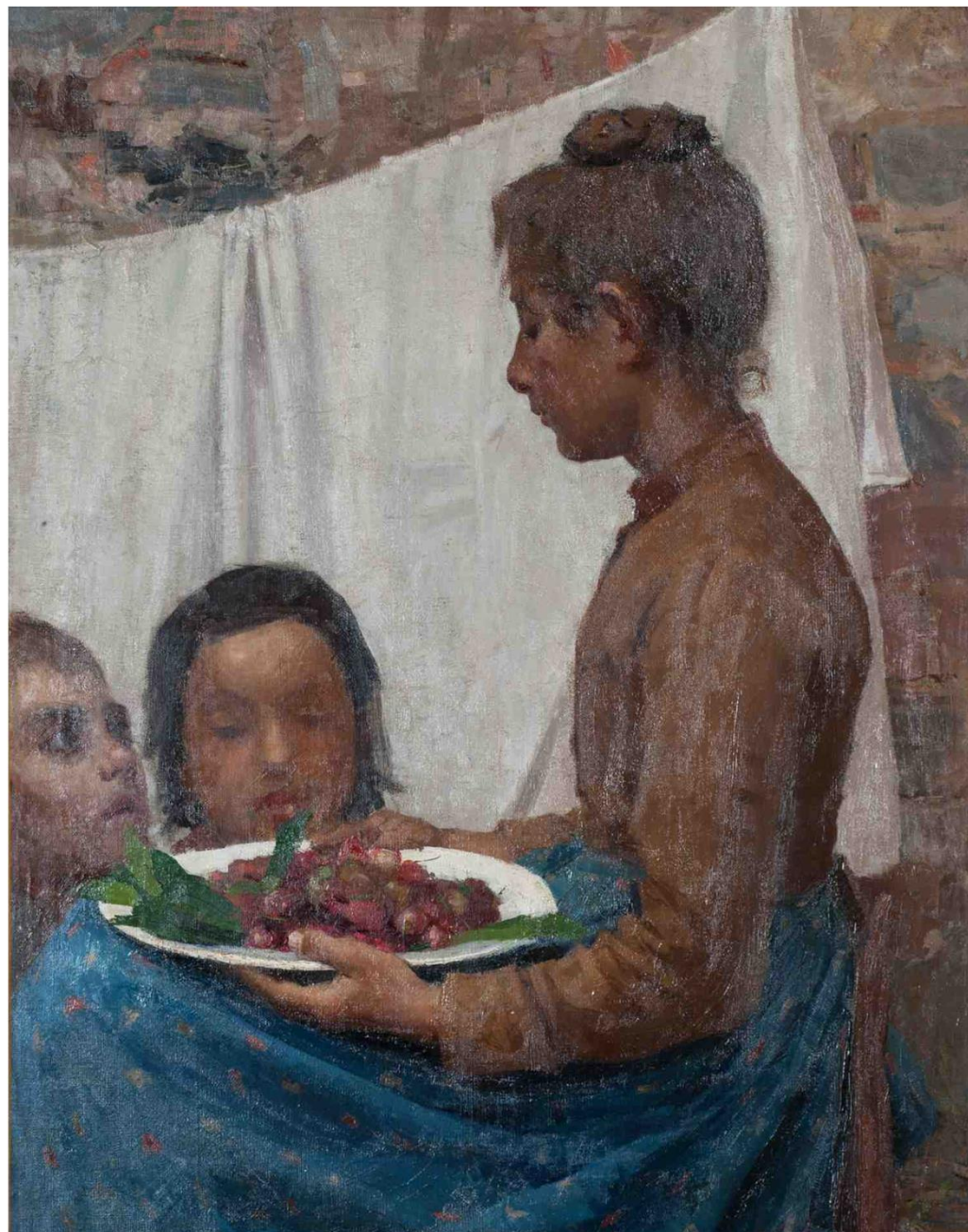
Le zucche, 1889, olio su tela, collezione privata



*Testa di donna (o
La ciociara)*, 1888,
olio su tela,
collezione privata



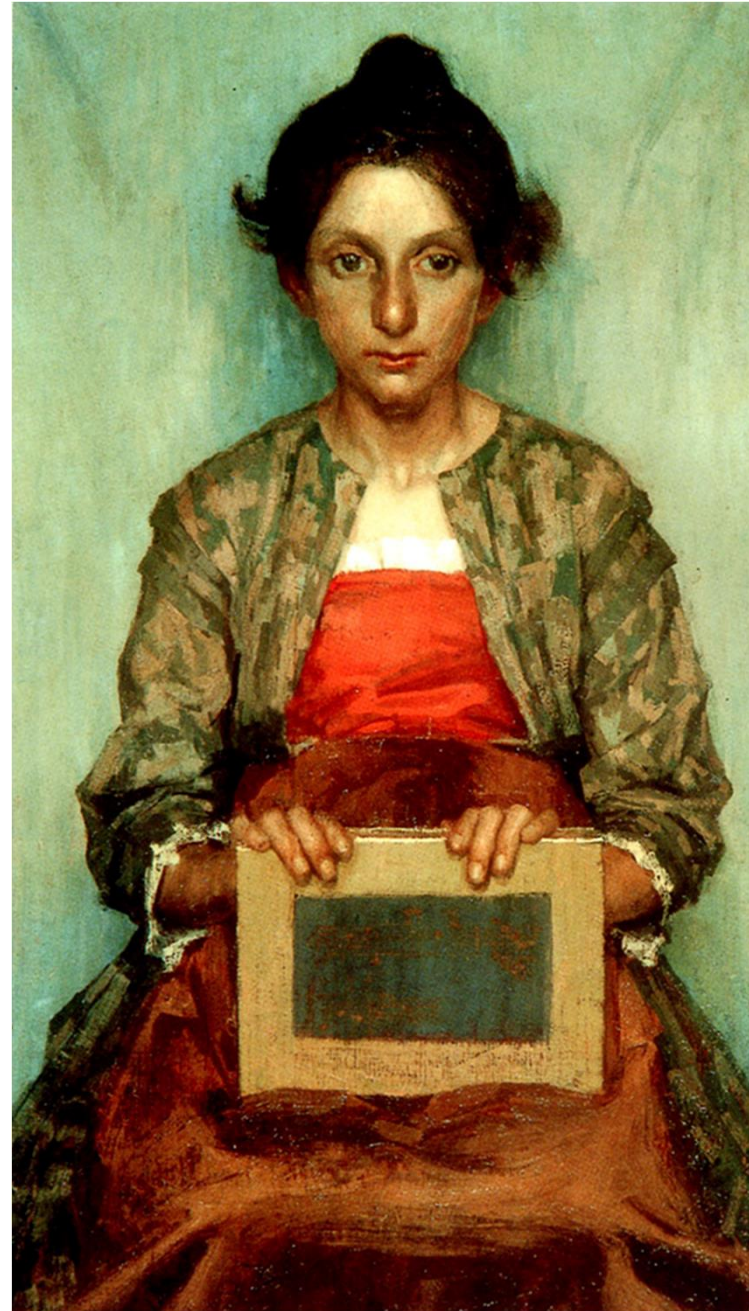
***Le ciliegie*, 1888 –
1889, olio su tela,
collezione privata,
Torino**



***Pensieri (o Teresa o La sposa)*, 1891, olio su tela, collezione privata, deposito presso Studio Pellizza, Volpedo**



***Maternità incipiente (o
Ritratto di giovane
donna), 1892, olio su
tela, collezione privata,
Bergamo***



Dal 1891 comincia per Giuseppe la svolta divisionista, soprattutto mediata dalle opere di Segantini, Morbelli e Previati. Sono anni di grandissima attività, soprattutto relativamente alla partecipazione a mostre e premi: espone al concorso per il Pensionato Artistico Nazionale di Torino, all'Esposizione Nazionale di Palermo, alla Permanente di Milano e all'Italo – Americana di Genova. Dopo un breve soggiorno fiorentino – per colmare le lacune culturali che il pittore sentiva di avere – rientra a Volpedo e, da qui, torna nuovamente a Milano dove torna a frequentare gli ambienti braidensi.

Nel gennaio 1895 viene nominato socio onorario dell'Accademia di Brera, ma nonostante il successo ottenuto presso il pubblico e la critica continua indefessamente a partecipare all'Esposizione Nazionale di Roma e all'Esposizione Promotrice fiorentina.

Nel 1896 compie un nuovo viaggio a Roma e per l'occasione si spinge fino a Napoli.

Il passaggio al divisionismo è segnato con una frase di Pellizza a Fradeletto – organizzatore nel 1887 della prima Esposizione nazionale di pittura e scultura (la futura Biennale) – nel 1895: *“Da impressionista qual ero, divenni divisionista convinto”*. È evidente che “l’impressionismo” di cui parla l’artista è più da identificare con alcuni sviluppi del realismo e con le ricerche post macchiaiole incentrate sulle luce che non con il vero impressionismo francese, anche se il movimento non era del tutto sconosciuto ai pittori macchiaioli, e dunque anche allo stesso Giuseppe (basti pensare alla conferenza sull’impressionismo voluta da Diego Martelli nel 1879, ai numerosi soggiorni a Parigi degli artisti, alla presenza di alcuni dipinti di Pissarro e Manet alle mostre della Promotrice fiorentina).

Il confronto internazionale, soprattutto con le opere viste all'Esposizione universale di Parigi del 1889, conferma e intensifica la sua predilezione per la pittura di realtà, nella direzione di Fattori e Tallone: modello per questo modo di dipingere è Jules Bastien – Lepage, interprete di un'arte poco impressionista, vicina al realismo rurale di Millet e a un naturalismo che mirava all'integrazione della figura nell'ambiente e contemporaneamente a una vena poetica e di umanità.

Documento dell'impressione ricevuta dal tardo naturalismo – sul quale poggia il definirsi “impressionista” da parte di Pellizza – è *Mammine*, del 1892.

Mammine,
1892, olio su
tela, collezione
privata



L'opera si caratterizza per un luminoso prato verde su cui si stagliano, impegnate a piegare dei panni bianchi, un gruppo di ragazzine che fanno da "mammine" ad alcuni bambini piccoli.

Della sua opera, Pellizza scriverà nel 1904: *"Nel mio primo quadro di qualche entità non mi ero attentato di mutare un tono, un colore, una linea degli elementi veri presi a modelli. Se esso non isfugge alle leggi che regolano tutti gli altri miei condotti più tardi ciò fu per intuizione non per scienza. La masse delle figure colorate con "nuance" che vanno dal rosso al cobalto, staccano di toni sul prato verde giallo e le piazze colorate si possono scomporre in tanti triangoli"*.

Il dipinto, che gli fece vincere la medaglia d'oro a Genova nel 1902, mostra un perfetto accordo tra spontaneità del vero e costruzione e un lavoro con continui riscontri sul vero.

L'uso di una gamma di toni molto schiariti ha la funzione di rendere l'impressione di un paesaggio arioso e della vita delle cose, in particolare attraverso i verdi del prato di varia intensità rialzati dal giallo, le ombre colorate e i riflessi.

***Il ponte*, 1892, olio su tela, Fondazione Cassa di
Risparmio di Tortona, Tortona**



Giunto al divisionismo diverso tempo dopo rispetto a Segantini, Paviati e Morbelli, Pellizza lo intende immediatamente per quello che era, non una scuola ma un *“mezzo tecnico per riprodurre colle materie coloranti le vibrazioni dei raggi onde si compone la luce”*.

Particolare impressione devono aver fatto su di lui i primi quadri divisionisti alla prima Triennale di Brera del 1891, il dibattito sulla stampa incentrato su *Maternità* di Paviati ma anche le novità estetiche portate da Vittore Grubicy nell'ambito del simbolismo.

Inoltre, le prime indicazioni per una base teorica avvennero su alcuni testi di colore e ottica come *Cercle chromatique* di Charles Henry (1889), *La scienza dei colori e della pittura* di Guaita (1889), *Luce e colori* di Bellotti e *Theorie scientifique des couleurs* di Rood.

Il divisionismo portava a un rapporto diverso con il “vero”, fatto di equivalenze e di modificazioni secondo il quale il reale poteva essere elaborato con il pensiero, modificato, attenuato, esagerato e persino alterato.

David Sutter, in *Les phenomenes de la vision* del 1880, spiegò in che modo l'artista avrebbe potuto correttamente relazionarsi con il vero, gettando le basi di una pratica che Pellizza avrebbe seguito pedissequamente: “ *Bisogna osservare la natura con gli occhi dello spirito e non soltanto con gli occhi del corpo. Vi sono degli occhi di pittore, [...] ma questi doni di natura devono essere alimentati dalla scienza per giungere al loro completo sviluppo.*

Le regole non ostacolano la spontaneità dell'invenzione e dell'esecuzione nonostante il loro carattere assoluto. [...] La scienza è libera da tutte le incertezze, permette di muoversi con piena libertà e in un ambito molto largo, così che commetteremmo doppia ingiuria verso l'arte e la scienza ritenendo che l'una escluda necessariamente l'altra. Essendo tutte le regole insite nelle leggi stesse della natura, niente è più semplice che individuarne i principi, e niente è più indispensabile: nell'arte tutto deve essere voluto.”

Sul fienile, 1893, olio su tela, collezione privata



***Carità cristiana (effetto sole)*, 1892, olio su tela,
Collezione Morone, Musei Civici, Pavia**



Nell'elaborazione di questo dipinto, primo grande quadro divisionista dell'artista, Pellizza lavora ancora all'interno della problematica del rapporto tra figura e aria aperta (già presente in *Mammine*), ma ha già in mente il divisionismo strutturante di Segantini.

Il soggetto nasce dall'impressione di un intenso contrasto di luce e ombra tra l'interno oscuro e la campagna piena di sole: è l'ambiente del fienile, definito da una larga apertura regolare rettangolare, a suggerirgli un tema di compassione umana che aveva già in mente – il vecchio contadino, lavoratore stagionale, che muore in un luogo estraneo assistito da giovani compassionevoli e da un sacerdote.

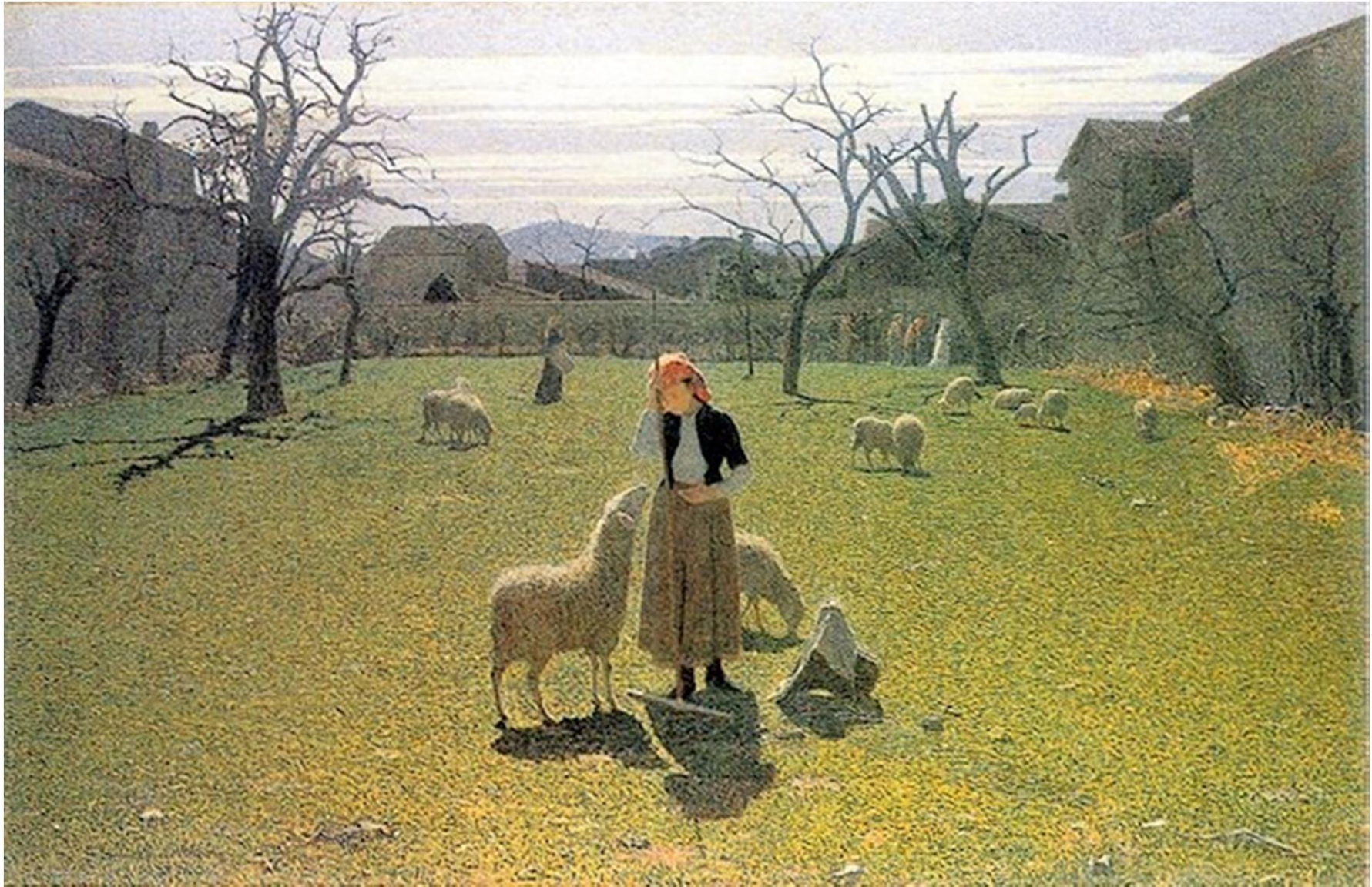
Moltissimi sono i titoli pensati, prima di arrivare a quello definitivo *Sul fienile: da Carità cristiana a Triste fine*.

Il piccolo bozzetto preparatorio (*Carità cristiana – Effetto sole*), è una registrazione di valori cromatici, ma con una rilevanza dei colori luminosi (verde, azzurro e giallo) nella zona del sole accordati ai marroni e mostra una pennellata, a piccoli tocchi allungati, che seguono le forme e gli oggetti.

Al contrario, la versione definitiva mostra una dominante nota di blu e una fattura a minute pennellate e a fili sottili che consente di evidenziare il rigore e l'essenzialità della composizione, delle figure e del brano di natura.

Il “vero” è perfettamente inquadrato all'interno del rettangolo, con una gravità trasmessa dallo stesso soggetto , ma ci ricorda che l'ambiente e le figure, studiate separatamente, si componevano in un insieme contemporaneamente vero e ideale.

***Speranze deluse*, 1894, olio su tela, collezione privata**



Prato Cassanini, 1891 – 1892, olio su tela, collezione privata, Tortona



L'opera *Speranze deluse* nasce da un effetto di prato verde illuminato con una figura (studiata attraverso numerosi disegni) centrata su un sentimento di compassione: la pastorella consolata dalla sua pecora nella sofferenza per le "speranze deluse", a cui allude il titolo e che prendono vita sulla tela nel matrimonio dell'amato con un'altra donna nel corteo in lontananza.

Lo studio - *Prato Cassanini* – a larghe macchie di colore ne fornisce la situazione spaziale e il posizionamento delle figure mentre la tecnica, a minutissime pennellate divise per punti e tratti accostati e intrecciati, elimina il sentimentalismo e rende l'opera un brano di pura natura luminosa.

L'intera scena è costruita su continue rispondenze e contrasti di forme e linee: il triangolo che include la protagonista, linee orizzontali e il disegno lineare degli alberi.

Processione, 1892 – 1894, olio su tela, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo Da Vinci”, Milano



In *Processione*, il procedimento già messo in atto in *Sul fienile*, ossia quello di associare a un brano di natura (con una determinata condizione luminosa) una congrua realtà umana, risulta libero da implicazioni di sentimento e scevro da infiltrazioni sociali.

La processione avanzante di bambine biancovestite è veritiera e coerente, ma mostra ancora indicazioni di estetica scientifica nell'equivalenza tra linee, forme e sfera psicologica.

La forma dominante è il triangolo (nella strada che si restringe sul fondo, nelle figure che nella croce hanno il vertice, nella posizione del cielo).

Nel portare avanti gli elementi della composizione, Pellizza ha eliminato ogni elemento accessorio e distraente, per concentrare l'attenzione nelle figure allineate avanzanti e nello spazio largo e vuoto della strada.

In questo modo lo sguardo dell'osservatore si sofferma nell'attesa del passaggio delle figure dall'ombra – o semiombra – alla luce piena.

Le pennellate minute e regolari e l'orchestrazione della composizione su una vasta scala di bianchi danno l'effetto di luminosità diffusa e radiante come si trattasse di un pulviscolo.

***L'annegato (Il ritorno dei naufraghi al paese), 1894,
olio su tela, Pinacoteca Civica, Alessandria***



***Panni al sole*, 1894 – 1895 circa, olio su tela, collezione privata, Milano**



La data apocrifa (1905) iscritta da terzi, come anche la firma dell'artista, aggiunta dopo la sua morte, ha fatto intendere l'opera come un radicale punto di arrivo di astrazione del colore e di composizione.

In realtà la data di *Panni al sole* dovrebbe essere, più verosimilmente, tra il 1894 e il 1895: alla luce di questo, il dipinto si configura come una delle prime prove di divisionismo di Pellizza, applicato al motivo della biancheria al sole – di cui l'artista aveva già realizzato alcuni bozzetti dal vero. La tela, che fu lasciata incompiuta, non risulta mai esposta né ricordata negli scritti dell'artista.

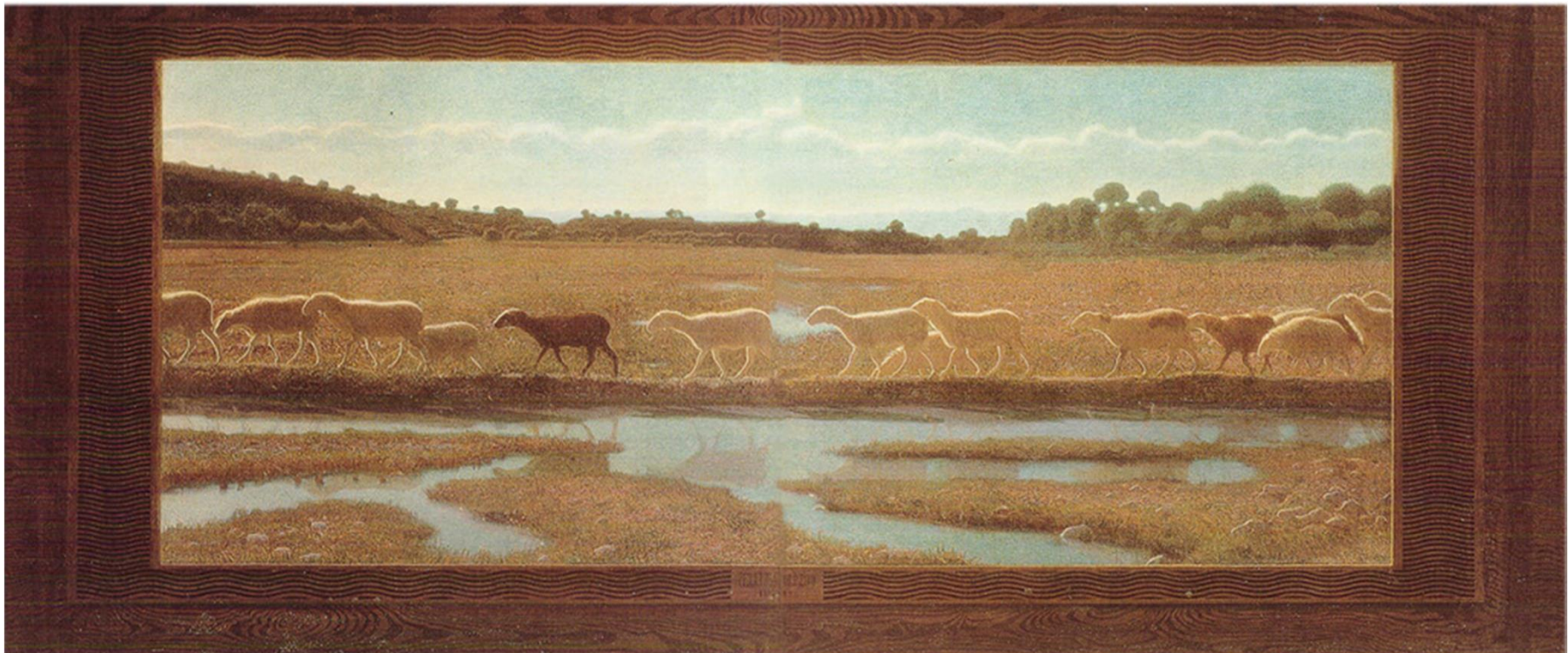
Nel triennio 1897 – 1899 partecipa all'Esposizione di Belle Arti della Carrara di Bergamo, all'Internazionale di Bruxelles, all'Esposizione Nazionale di Torino, all'Esposizione italiana di pittura e scultura di Pietroburgo, alla terza Internazionale di Venezia.

A inizio secolo si moltiplicano il successo di critica e le recensioni positive della stampa verso le sue opere e allo stesso modo l'artista presenza a sempre più numerose manifestazioni sia nazionali (Triennale di Milano nel 1900, Quadriennale di Torino nel 1902, alla Biennale di Venezia nel 1903 e nel 1905) sia internazionali (XXVIII Esposizione d'arte di Vienna nel 1901, Monaco, Berlino, Londra e Hannover).

Nell'estate del 1906 Pellizza compie un viaggio – pellegrinaggio in Engadina, nei luoghi segantini (dove si era già recato una prima volta nel 1904).

La svolta “sociale” nell’arte di Pellizza avviene alla fine del secolo, ed è mediata da una serie di riflessioni su Ogetti: sostenitore della necessità di un’arte “pensosa”, egli riteneva che alla formula “l’arte per l’umanità” si dovesse sostituire “l’arte per l’idea”, volgendo in un messaggio positivo innestato alla vita.

***Lo specchio della vita, 1895 – 1898, olio su tela,
Galleria d'Arte Moderna, Torino***



Un'idea positiva è presentata da Pellizza nello *Specchio della vita*, presentato all'Esposizione nazionale di Torino del 1898. Il soggetto risale a un bozzetto a olio – *Pecore con pastorello* del 1894 – che aveva lo scopo di anticipare un quadro a “divisione ottica” con una fila di pecore inframmezzata da un pastorello e che avrebbe dovuto intitolarsi con il verso del terzo canto del *Purgatorio* dantesco “*e come la prima e l'altre fanno*”.

Abolita ogni inutile presenza umana, nel quadro finale del 1897 l'artista si concentra nello studio delle pecore – realizzate nei loro movimenti di vita, nella naturalezza e nei diversi atteggiamenti di marcia su consiglio di Segantini – per riuscire a rendere una “*rappresentazione oggettiva della natura avente un valore in sé*” e un quadro “*suggestivo per l'armonia delle forme e dei colori*”.

La fila di pecore è l'elemento dominante della lineare ondulata e il profilo dei loro dorsi è il luogo in cui si concentra il sublime momento di spiritualizzazione della materia attraverso la luce: tutto ciò si ripete nella linea delle nubi e nel profilo dello sfondo alberato e delle zolle erbose nel corso d'acqua.

Il divisionismo a trattini e punti di colore puro, accostati a formare un tessuto omogeneo, esalta la luminosità e la vibrazione luminosa e contemporaneamente restituisce una visione immobile e estranea agli attacchi del tempo.

L'opera è notevolmente impreziosita dalla presenza della finta cornice a linee ondulate imitante il legno dipinta sulla tela.

L'opera testimonia una concezione dell'arte come armonia: armonia tra l'idea e la forma che rappresenta, tra forme minori e forma principale, armonia di linee, di toni e di colore.

Dallo stretto legame tra queste ultime – linee, toni e colore – l'opera risulta all'osservatore completa ed organica.

Le forme che danno vita alla componente sentimentale dell'opera, riescono a trasmettere *“una certa quiete dello spirito”*, e a *“comporre l'anima a grande serenità davanti all'alternarsi del bene e male, delle gioie e dei dolori della vita”*.

Questo manifestarsi armonioso della natura suggerisce l'idea di un ordine immanente nell'universo, essenziale a sua volta per predisporre l'animo alla quiete.

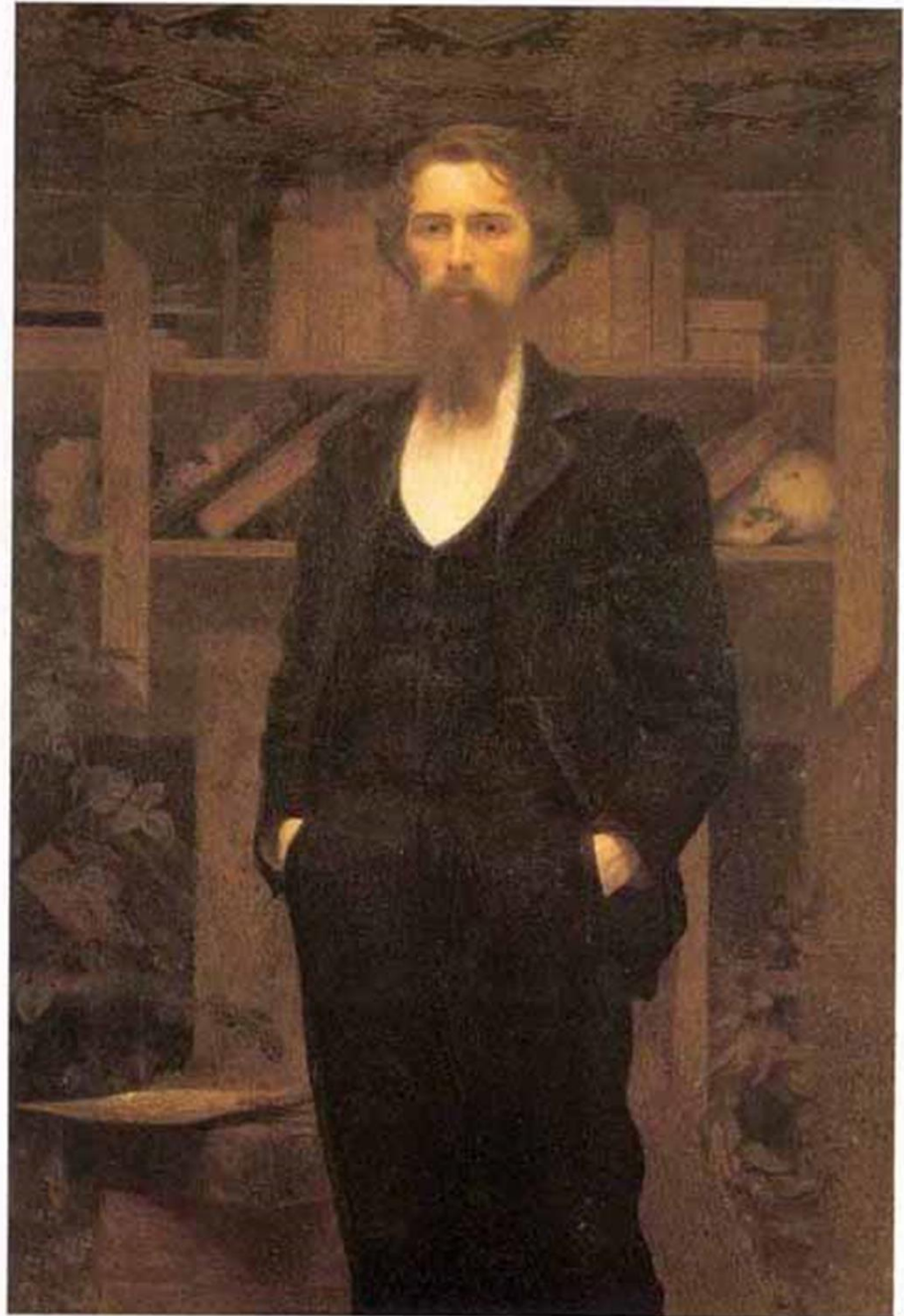
Nella visione di Pellizza *“arte come armonia”* non è da intendere in senso formale – come per Seurat – ma come l'equivalenza dell'organicità e dell'armonia che devono realizzarsi nella società.

Il titolo stesso allude a un progresso non rettilineo ma fatto di alti e bassi, alternanza tra bene e male.

In quest'ottica l'opera riprende l'ideologia del progresso di Antonio Labriola (*Il materialismo storico*, 1896): lo sviluppo sociale è caratterizzato da lotte, sconfitte e successi, in un intreccio di antitesi all'interno di un'incontestabile continuità storica.

La conferma di questa visione è data dallo stesso Pellizza che in una lettera a Pierotti del 17 maggio 1898, spiega come il dipinto sia da intendere in connessione alle vicende sociali del momento presente:”. *“Nel cielo, sulla terra, nelle acque è un rincorrersi, un trasformarsi, un succedersi continuo di fatti e forme che tendono al perfezionamento e questo va mano mano operandosi per una continua vicenda di periodi buoni e di periodi cattivi. E il periodo buono subentra al cattivo e questo al buono; e sono una necessità logica la quale se è ben compresa dall’uomo può formare la sua serenità negli avvicendamenti che per la sua vita deve subire, poiché questa legge non si verifica soltanto nel singolo individuo ma in tutta la società, non è momentanea, ma di tutti i tempi*

***Autoritratto, 1898 –
1899, olio su tela,
Uffizi, Firenze***



Nell'*Autoritratto* del 1898 – 1899 si presenta per come è, l'artista che vive le acute contraddizioni del presente e le risolve in una visione positiva, organica e progressiva.

Autoritrattosi a più che mezza figura di grandezza naturale, in un elegante abbigliamento, l'artista guarda davanti a sé, lontano e oltre lo spettatore, ma è inserito in un ambiente costrittivo, nella solitudine dello studio (emanazione dell'io), con una evidente volontà di isolamento.

L'ambiente è uno spazio chiuso, geometricamente scompartito in tre zone in orizzontale: la più stretta in basso, al livello del piano con gli arnesi del pittore, la più ampia al centro scandita da un'intelaiatura a linee perpendicolari orizzontali con incasellati oggetti simbolo – il teschio (la morte), i libri (il pensiero moderno) – in alto la composizione è chiusa da un incombente soffitto decorato.

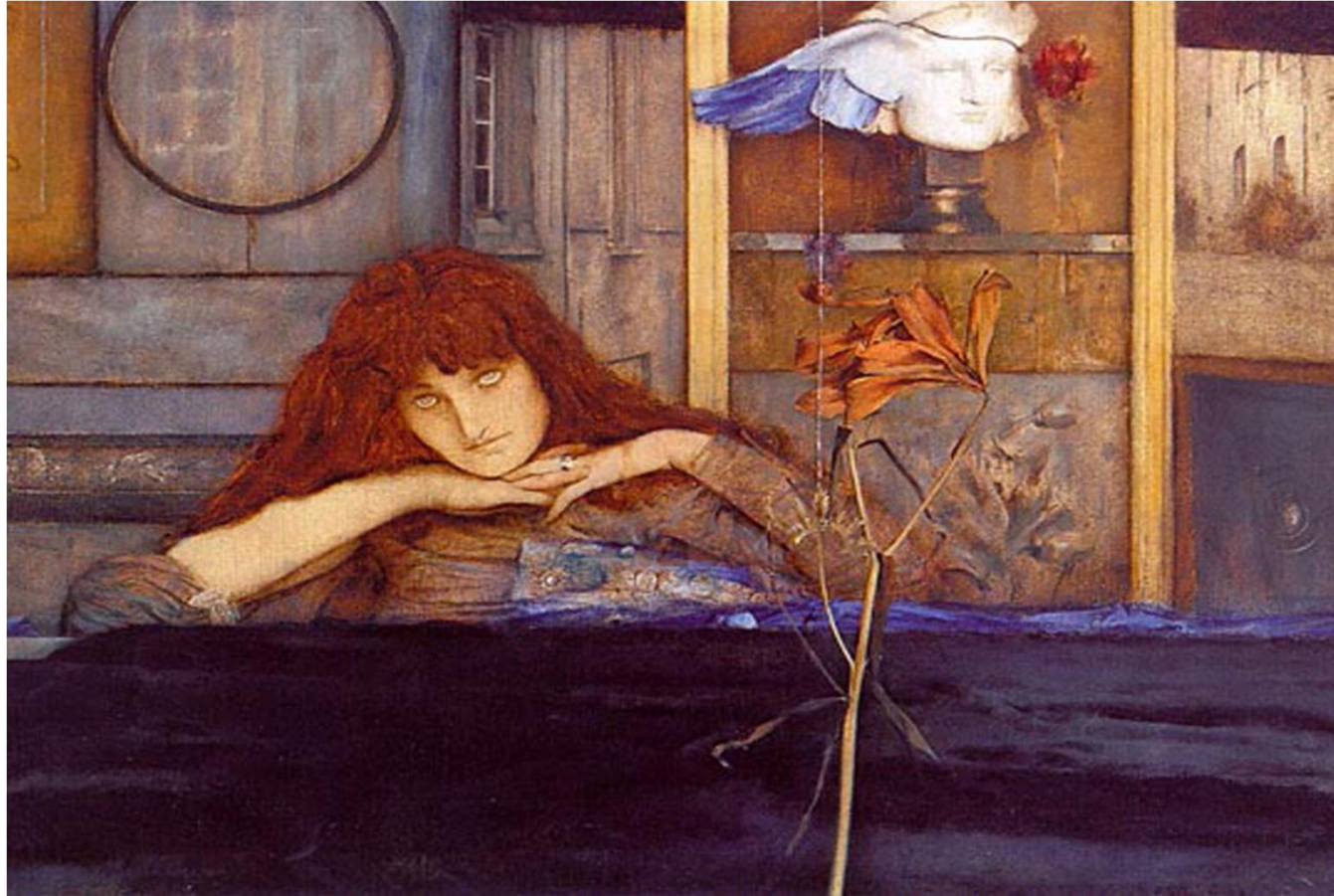
Alcuni elementi vegetali completano la messa in scena: l'edera (la vita presente) e la rosa (bellezza e amore)

L'intera composizione è immersa in un'atmosfera di semioscurità e di luce smorzata.

Il significato dell'opera è doppio: autoconoscenza e affermazione del ruolo sociale dell'artista, perché l'artista per realizzare la sua missione di realizzare un'arte sociale deve presentarsi per com'è, senza celarsi in alcun modo.

Del suo autoritratto, Pellizza scriverà in una lettera a Vittorio Pica del 1899: *“Bellezza, amore, vera vita, avvenire stanno del continuo a me davanti ed io mi incammino tranquillo in apparenza verso di loro sorretto dall'arte, spalleggiato dalla sapienza antica e moderna, confortato dalla speranza ... Mentre a me vicino le cose s'integrano col crescere della rosa ... l'edera allunga i tentacoli avidi di umore ed il pensiero moderno s'accresce [...] certo ogni cosa ha nel mio quadro un valore ideale: l'edera simboleggia la volontà di vivere assimilando tutto ... il teschio simboleggia la morte.”*

**Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself*, 1891,
Neue Pinakothek, Monaco di Baviera**



Molti sono i richiami tra l'opera e *Autoritratto* di Pellizza: oggetti naturali che hanno significati nascosti e rimandi tra figura e oggetti in uno spazio claustrofobico.

I primi anni del XX secolo coincidono, nella carriera artistica di Pellizza, con una breve svolta verso i soggetti allegorici: partendo da un'impostazione più classicheggiante (insita nel tema stesso), l'artista li ha ricondotti all'interno di una poetica personale.

Così per il tema degli *Idilli* – di origine letteraria per il significato di “piccoli poemi” – Giuseppe ha scelto una lettura in stretta connessione con gli idilli pastorali e bucolici immergendole scene in una natura incontaminata.

Il primo, *Idillio primaverile*, impostato nel 1896 e terminato nel 1901, è ispirato al tondo *La danza degli amorini* (1623 – 1625) di Francesco Albani di cui riprende idea e formato.

La scelta di un formato circolare – come anche le cornici dipinte e le chiusure centinate – è attuata per accrescere l'espressività del quadro, poiché la chiusura circolare risulta la più naturale per una composizione dall'andamento avvolgente e irradiante dal centro. Inoltre il cerchio, in quanto forma simbolica della totalità, dell'assoluto e dell'eterno ritorno, è particolarmente adatta ai “temi eterni”.

Idillio primaverile,
1896- 1901, olio su
tela, collezione
privata



**Francesco Albani, *La danza degli amorini*, 1623 – 1625,
olio su rame, Pinacoteca di Brera, Milano**



Dipinti che per soggetto rientrano nel motivo degli *Idilli* (*Novembre, Aprile nei prati di Volpedo, Pomeriggio d'aprile*), compiuti intorno al 1901, sono costruiti su schemi e direzioni di linee, ma con una maggiore spontaneità nel cogliere e restituire in versione armonica i diversi stati della natura nei cicli delle stagioni, di cui sono parte le figure umane ed animali.

Intrecciata al tema degli *Idilli*, è l'esecuzione del pentittico *L'amore nella vita* incentrato sul diverso modo di manifestarsi nelle varie età della vita di un sentimento universale dalla grande intensità vitale: partendo dall'amore ingenuo, Pellizza analizza poi quello sentimentale, carnale, utilitario e mistico.

Le tele, eseguite in tempi diversi ma tutte entro il 1905, mostrano una grande varietà di esecuzione tecnica dal divisionismo con effetti di luminismo diffuso alla massima saturazione del colore fino a un progressivo spegnersi della luce.

In questi anni si inserisce anche l'opera *Sogno a due* del 1903 – 1905.

Novembre (I due pastori nel prato Mongini), 1901,
Galleria d'Arte Moderna, Torino



Sogno a due,
1903 – 1905,
olio su tela,
collezione
privata,
Bergamo



***L'amore nella
vita (pannello
sinistro), 1900
– 1904, olio
su tela,
Collezione
Malinverni,
Villa Godi
Valrmarana,
Lugo di
Vicenza***



*L'amore nella
vita (pannello
centrale),
1900 – 1904,
olio su tela,
Galleria
d'Arte
Moderna,
Torino*



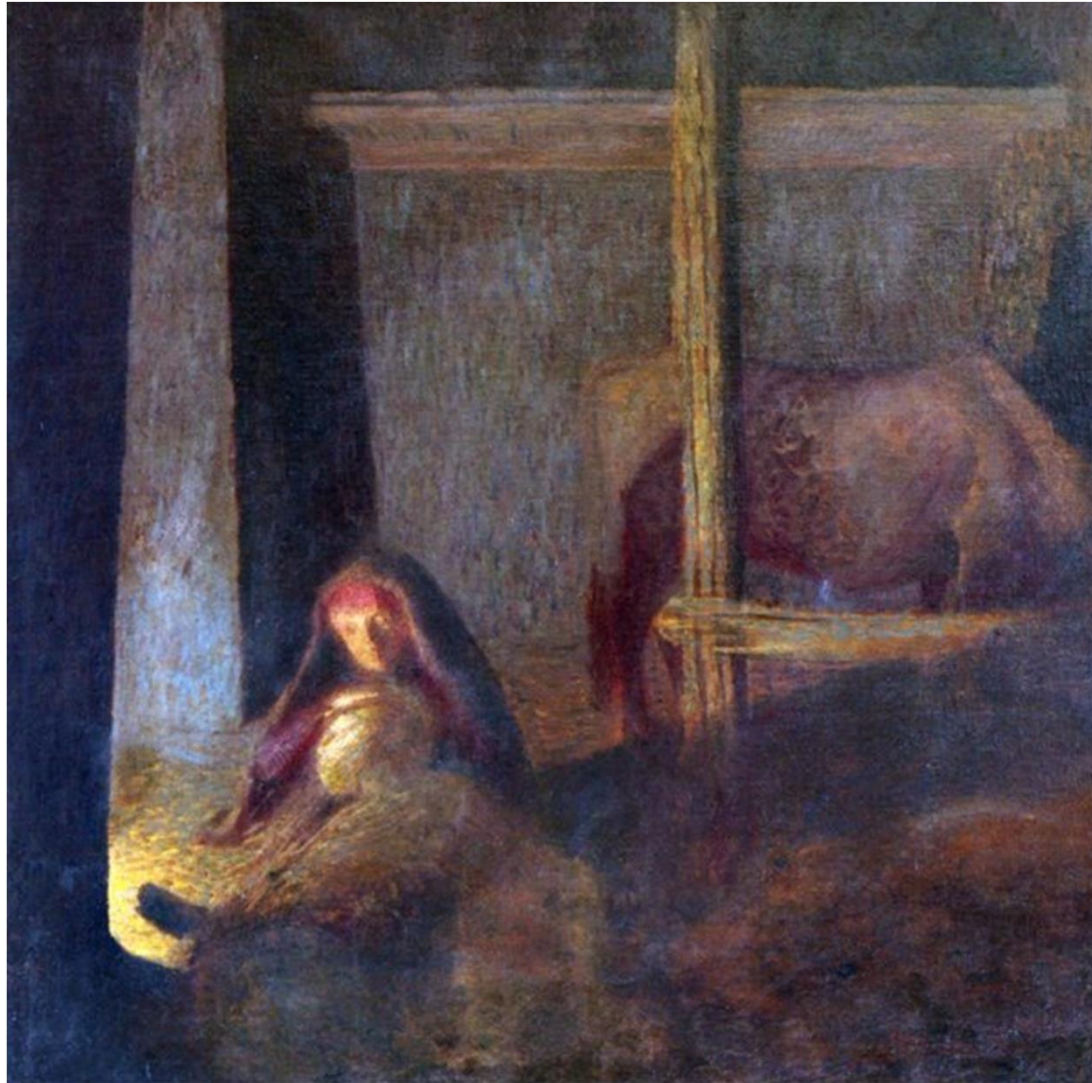
*L'amore nella
vita (pannello
destro), 1900
– 1904, olio su
tela, Galleria
d'Arte
Moderna,
Torino*



***Prato fiorito (Pentittico L'amore nella vita)*, 1900 – 1902, olio
su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma**



La vecchia nella stalla (Pentittico L'amore nella vita), 1904 – 1905, olio su tela, Cassa di Risparmio, Alessandria



Al termine della propria carriera Pellizza si dedica al paesaggio puro in conseguenza del precisarsi di una poetica della natura che ingloba l' "idea" nel suo significato più alto e puro e della necessità di tornare ad un contatto diretto con il vero: l'artista sente il bisogno di dipingere *"quadri dove non sono pensieri filosofici e politici ma la natura semplice e schietta, fonte di sentimento e poesia"*.

La glorificazione della natura quando ha più potere sull'uomo è indice del panteismo di Pellizza e si esprime in tele incentrate sul tema del ciclo nascita – morte – rinascita in cui l'uomo partecipa senza essere protagonista, come se fosse, rimpicciolito e non più al centro, parte del paesaggio e spesso addirittura assimilato ad esso.

Punti di riferimento dichiarati dell'artista per questa produzione sono i pittori della scuola di Barbizon, Theodore Rousseau, Millet, Corot, Constable e Turner che avevano affermato l'autonomia e il valore assoluto del paesaggio, dipingendolo e interpretandolo come lo schermo attraverso il quale si rivela la natura.

***Il sole*, 1904, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna, Roma**



***Tramonto (Roveto)*, 1902, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma**



***La strada di Pontecastello, 1904, olio su tela,
collezione privata***



***Statua a
Villa
Borghese,
1906, olio su
tela, Galleria
d'Arte
Moderna Ca'
Pesaro,
Venezia***



***Membra stanche*, 1903 – 1906, olio su tela, collezione privata**



Un paesaggio – nello specifico una catena montuosa dal profilo dentato – è la chiusura anche dell'ultimo dipinto di Pellizza, *Membra stanche*.

Nato come soggetto sociale di compassione delle dure condizioni di vita dei lavoratori nelle risaie, costretti a migrazioni stagionali, il dipinto viene pensato già nel 1894, abbozzato nel 1896 ma iniziato solo nel 1903 con saltuari interventi fino al 1906 e infine rimasto incompiuto.

Elementi chiave dell'opera sono il paesaggio della valle del Curone con il nastro luminoso ondulato del fiume (forma che ritorna nelle nuvole) e le quattro figure sintetizzate in blocchi plastici – in particolare quella seduta di profilo, schematica e immobile come un personaggio della *Grande Jatte* di Seurat – organizzate entro una forma a triangolo isoscele, di cui l'uomo sdraiato, parte del terreno, è la base.

La saturazione del colore, cioè l'intensificazione della gamma di toni scelti per aumentare la potenza espressiva, indica grandi aperture verso un colore espressionista.

Poco dopo la morte di parto della moglie Teresa e del terzogenito appena neonato, il 14 giugno 1907 Giuseppe Pellizza si impicca nel proprio studio di Volpedo.

In una nota diaristica del 16 giugno Umberto Boccioni commenta la notizia così: *“Ieri si è ucciso a 39 anni. S’è impiccato dopo un mese dalla morte della moglie evidentemente vinto da tale scomparsa! [...] Era così dolce, così sereno e così pieno di fiducia nell’avvenire! L’avevo conosciuto a Roma e avevamo molto discusso. Come artista non era forte. Era troppo tenue, troppo mite; nella vita forse era lo stesso e si è ucciso. È terribile.”*

Sempre a proposito del suicidio dell'amico, Boccioni trascrive nel suo diario, dal *De profundis* di Oscar Wilde, *“La verità nell'arte è l'unità di una cosa con se stessa: ciò che è esterno fatto espressione con ciò che è interno.”*

La frase corrisponde perfettamente a un interrogativo che lo stesso Pellizza si era posto a vent'anni in una nota del 1888: *“Ogni età ha un'arte speciale. L'artista deve studiare la società in cui vive e capire l'arte che gli è adatta. Ma se facendo l'arte per la società dovesse tralasciare i suoi ideali?”*

Il doppio carattere che l'opera d'arte deve rivestire, di fatto sociale e di prodotto autonomo dello spirito, trova il momento di maggiore coesione nel **Quarto stato**, opera poderosa e quadro sociale *“rappresentante il fatto più saliente dell'epoca nostra, l'avanzarsi fatale dei lavoratori.”*

***Il quarto stato*, 1901, olio su tela, Museo del
Novecento, Milano**



**Giuseppe Pellizza da
Volpedo nel suo
studio tra uno studio
per *Il Quarto Stato* e
*Autoritratto***



Questa grande tela (2,93 x 5,45 m), elaborata tra il 1898 e il 1901, raffigura la protesta di una schiera di lavoratori che avanzano determinati per rivendicare i propri diritti, ma che, a causa del composto incedere, sono capaci di incarnare e di dar forma concreta alle speranze di ineluttabile progresso sociale.

Nonostante la mole del dipinto, Pellizza nell'organizzazione compositiva della scena non ha avuto alcun problema, poiché suo il lungo *iter* progettuale lo impegnò fin dal 1890, accompagnandolo nel progressivo precisarsi e ampliarsi della sua evoluzione artistica.

Curioso che, un'opera oggi posta addirittura in apertura di una collezione museale – quella del Museo del Novecento di Milano – alla sua prima apparizione in pubblico durante la Quadriennale di Torino del 1902 non ottenne alcun riconoscimento ufficiale: il dipinto infatti non vinse il premio degli artisti né venne acquistata dal re.

I successivi tentativi dell'artista di esporla furono vani, probabilmente perché segretari e comitati espositivi ne temevano l'impatto politico sulla società: fu il caso dell'Esposizione di Monaco (1905), della mostra nazionale di Milano per l'inaugurazione del traforo del Sempione (1906) e della Biennale di Venezia (1907). Finalmente nel 1907 venne esposta presso la Società degli amatori e cultori di Belle Arti, ma il suo percorso espositivo si arrestò con la morte dell'artista, nonostante fosse liberamente e frequentemente utilizzata dalle associazioni dei lavoratori, che ne trascurarono i valori compositivi, la qualità pittorica e la ricerca divisionista. L'apparizione successiva avvenne nel 1920 alla mostra dedicata all'artista alla Galleria Pesaro e in quell'occasione venne acquistata per la Civica Galleria d'Arte Moderna, grazie all'interessamento del consigliere comunale socialista Fausto Costa e di Guido Marangoni.

Durante gli anni del fascismo la tela venne relegata nei depositi da cui fu tratta dopo la liberazione e collocata nella Sala della Giunta di Palazzo Marino, e infine giunse alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Se la realizzazione fisica dell'opera occupò l'artista solo tre anni, la sua ideazione fu più lunga e passò attraverso l'esecuzione di schizzi e bozzetti preparatori e di vari nuclei di studi e attraverso la realizzazione di tele che dovevano essere definitive.

A ciascuno dei momenti di ideazione e realizzazione corrispose anche una diversa intitolazione dell'opera, da *Ambasciatori della fame a Fiumana*, fino a *Il cammino dei lavoratori*, mutato all'ultimo minuto in *Il quarto stato* (scelta scaturita da una rilettura della *Storia della rivoluzione francese* di Jean Jaurès che aveva puntualizzato la compresenza, nel terzo stato, di due componenti, una borghese e una proletaria).

***Ambasciatori della fame*, 1892, olio su tela, Civica
Galleria d'Arte Moderna, Milano**



Ambasciatori della fame si configura come una tela di soggetto sociale nata dal tentativo di ambientare a Volpedo lo schizzo di una manifestazione popolare, probabilmente uno dei molti scioperi di fine Ottocento. Sebbene non sia certo se si tratti di uno schizzo dal vero o di un tentativo di riprodurre graficamente una notizia di cronaca, sappiamo per certo che la redazione dell'opera fu accompagnata da numerosi disegni realizzati tra 1890 e 1891: qui si fa riferimento da un lato a una manifestazione proletaria urbana, con la folla avanzante e recante in mano bandiere di società operaie, e dall'altro a una schiera macilenta di contadini che avanza con i propri figli.

La scelta di far provenire i lavoratori su uno slargo da una strada stretta sul lato sinistro della scena creava un vuoto in primo piano in modo che ci fosse una corretta distanza tra le figure dipinte e l'osservatore dell'opera, ma soprattutto fissava in un'istantanea un particolare momento di un'azione, privilegiando la rappresentazione di un evento non ancora completamente compiuto.

Un elemento basilare, fissato già nel primo schizzo del 1890, è la presenza in testa al corteo di due figure maschili (di età e abbigliamento diversi) affiancate da una terza, sempre maschile, più giovane: la centralità e l'interesse per queste tre figure è sottolineato dalla miglior leggibilità che assumono nel disegno rispetto agli altri protagonisti della manifestazione.

Il 1 maggio 1892 Pellizza scrisse nel suo diario la precisa descrizione del programma che aveva messo a punto per il suo dipinto:

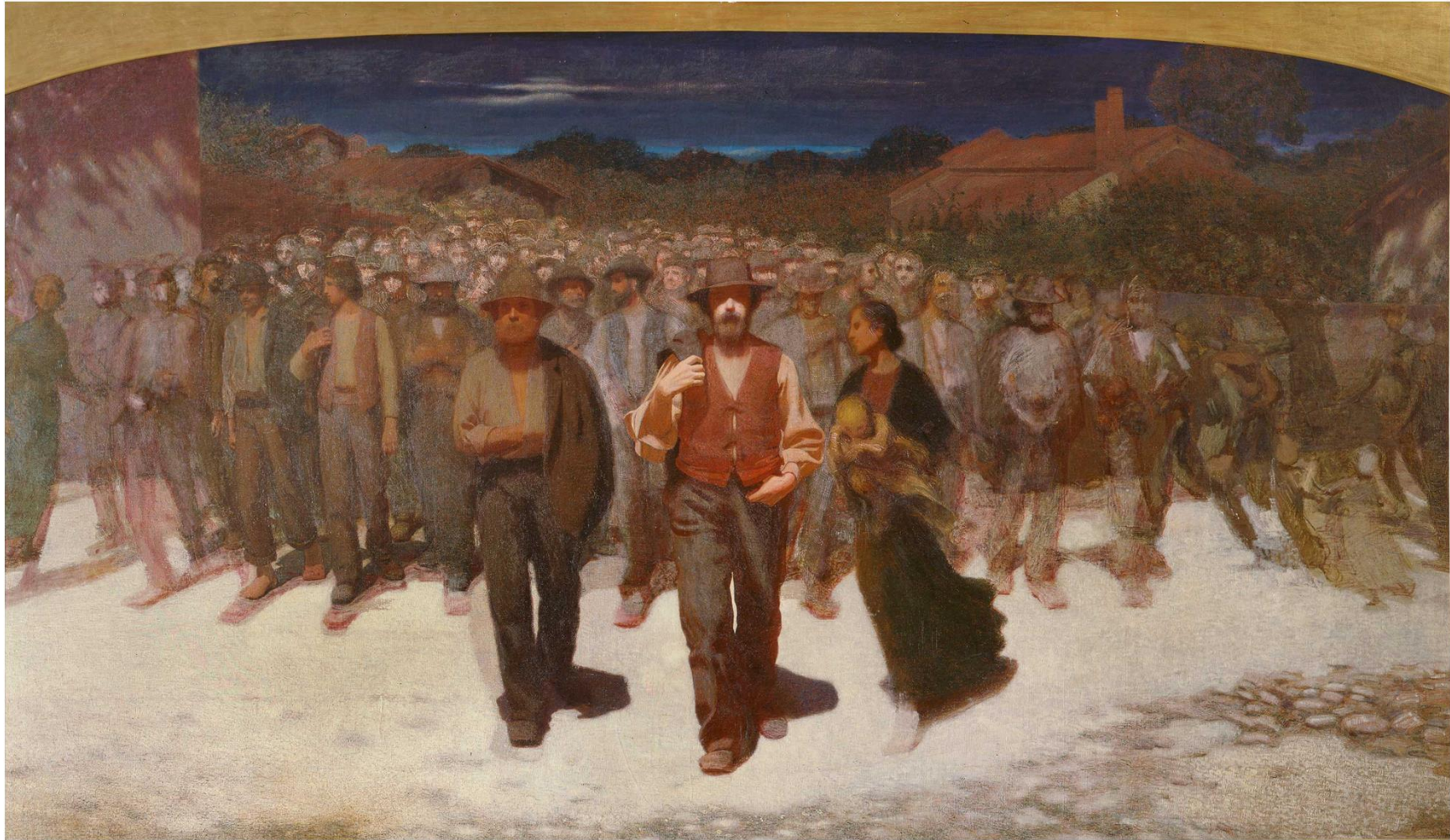
“Siamo in un paese di campagna, sono circa le dieci e mezzo del mattino d’una giornata d’estate il sole lancia sulla terra i suoi potenti raggi – due contadini s’avanzano verso lo spettatore, sono i due stati designati dall’ordinata massa di contadini che vien dietro per perorare presso il Signore la causa comune – Uno d’essi intelligentissimo energico parrebbe nato anzicchè pei lavori manuali di campagna pegli ardui sentieri del pensiero, l’altro che lo vien coadiuvando è uomo dalla tempra forte robusta bonaria in lui non comune buon senso è stato causa dell’incarico affidatogli.”

“Un compagno si avvicina loro e vuol indurre il capo a voltarsi per vedere sua moglie che col bambino in collo è svenuta per la fame – quest’episodio e alcune donne accorse chi paurosa chi chiamanti altri ancor lontane lungo la via che pur qui sbocca servono di congiunzione alla massa ordinata di contadini che ben ordinati stanno per mettere capo nella piazzetta (bisogna notare che i due capi sono già in mezzo o quasi alla piazzetta e che le due vie per una delle quali vengono le donne e quella per la quale si avvicinano i contadini mettono capo su questa piazzetta in cui il palazzo del Signore – il palazzo che è dietro lo spettatore manda la sua ombra sul primo piano del quadro – potrei fare l’ombra di un palazzo merlato sebbene il palazzo della Marchesa non lo sia – la piazzetta teatro dell’azione è la Piazzetta del Palazzo e la via per la quale s’avvicinano i contadini è la via Torraglio qui di Volpedo) di questi primi sei il primo a destra tien stretto un pugno come per accompagnare un pensiero che ha fitto in capo, il secondo tien le braccia incrociate sul petto, il terzo porta la man destra alla fronte e guarda il cielo il quarto è un vecchio che s’avvanza sostenuto dal suo bastone e da un quinto caritatevole e giovane contadino, il sesto e ultimo che si trova vicino al muricciolo che fiancheggia la strada ha le braccia allungate verso terra in avanti e lo sguardo pur verso terra a pochi passi avanti a lui forse verso la donna svenuta e par in atto di dire “ecco il premio dopo tanti sudori, fatiche ecc” – dietro a essi vien la massa del popolo senza schiamazzo tranne laggiù in fondo dietro a tutti un pugno alzato, solo un pugno, che è come un avvisamento qualora il caso fosse disperato e la fame pervenisse all’insopportabilità”.

La redazione finale mostra una composizione per gruppi distinti, disposti su piani orizzontali ben separati, sottolineata dalla netta successione di zone di luce e ombra, esaltate da larghe campiture dai toni luminosi e caldi. Il sommario abbozzo delle figure, anche di quelle in primo piano, non priva la loro avanzata di determinazione e di forza.

Alle spalle di questo gruppo, all'imbocco di via del Torraglio, si materializza la schiera di lavoratori, in cui sono riconoscibili le sei figure descritte da Pellizza nel suo diario.

***Fiumana*, 1895 – 1897, olio su tela, Pinacoteca di Brera, Milano**



La seconda opera, *Fiumana*, nasce dalla riconsiderazione della prospettiva quattrocentesca: Pellizza infatti voleva valorizzare le figure in primo piano accordandole a una graduata profondità per ottenere un più stretto rapporto tra osservatore e personaggi, esaltandone l'oggettività.

Oltre a studiare i nuovi rapporti di piani e a precisare la possibile collocazione di una cinquantina di figure, l'artista voleva saggiare l'accentuazione espressiva della tensione della scena attraverso più violenti e dinamici rapporti di luce e di colore.

Nel corso della redazione dell'opera cambiarono anche altre cose: il ragazzo sulla destra diventò una donna con un bambino in braccio, la schiera retrostante diminuì la distanza con il terzetto frontale e lo spazio a destra della piazzetta divenne libero e aperto, delimitato solo dal muro di recinzione di proprietà.

Nella realizzazione tecnica del dipinto, dopo aver dato l'imprimatura necessaria con colla di pesce e gesso finissimo, l'artista aggiunse alla soluzione di colla e acqua anche del gesso e stese il tutto sulla tela con un pennello molto grosso per colmare perfettamente ogni poro; il procedimento venne ripetuto due volte.

Avendo ottenuto una base perfettamente regolare e ben coperta, il pittore fece una quadrettatura regolare e infine si dedicò, prima col lapis colorato e poi coi colori a olio, alla realizzazione delle figure.

In particolare venne posta particolare attenzione nel trasformare progressivamente il soggetto, ponendo grande impegno a definire l'ideologia di fondo, ossia lo scontro tra popolo e aristocrazia: in questa fase vennero modificate quasi tutte le figure in secondo piano e vennero disegnati direttamente sulla tela le figure e i gruppi più esterni.

Molto importante è la scelta di accentuare il valore espressivo della massa di persone prementi alle spalle del terzetto in primo piano, che era abbondantemente cresciuto nel corso della marcia e sembrava simile a un fiume in piena, da cui il nuovo titolo *Fiumana* perché “[...]la mia aspirazione all’equità mi ha fatto ideare una massa di popolo, di lavoratori della terra, i quali intelligenti, forti, robusti, uniti, s’avanzano come fiumana travolgente ogni ostacolo che si frappone per raggiungere luogo ov’ella trova equilibrio”.

Alla luce di questa volontà dell’artista, il dipinto cambia segno e significato e, acquistando un valore più universale e meno contingente, diventa la forma per dar vita a una verità ideale senza limitarsi a raffigurare un episodio di vita quotidiana ma offrendo testimonianza di autentica contemporaneità.

***Il cammino dei lavoratori, 1899, olio su tela,
Collezione privata***



L'idea di abbandonare la revisione di *Fiumana* per dedicarsi a una nuova tela venne probabilmente nel 1897, quando Pellizza si mise a lavorare su una tela che si sarebbe chiamata prima *Il cammino dei lavoratori* e poi *Il quarto stato*.

Le persone che posarono per l'opera sono tutti volpedesi, che l'artista pagava regolarmente per il tempo in cui li impegnava: come già accaduto precedentemente Giovanni Zarri e Clemente Bidone posarono, con la moglie Teresa, per i tre personaggi principali, mentre Siro (figlio di Clemente), Celeste, Giani, Roveretti e Bersani furono alcuni dei modelli per gli altri personaggi della schiera retrostante.

Quest'ultima venne studiata articolandola in tre cartoni (oggi conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) che dimostrano come Giuseppe non intendesse più approfondire le singole figure e azioni, ma volesse cogliere i reciproci rapporti tra gruppi: ciò che prende forma negli interessi dell'artista è l'approfondimento della relazione e della concatenazione stretta delle parti tra loro e delle parti col tutto.

In questa elaborazione, ripresa puntualmente ne *Il quarto stato*, si evidenzia un attento studio per la costruzione delle figure, monumentali e armoniche nell'incedere, costruite con forme ampie e gonfie. Il cambiamento del titolo, da *Fiumana* a *Il cammino dei lavoratori* spiega questi mutamenti intervenuti nella concezione generale dell'opera: non si tratta più di una massa simile a un fiume in piena, capace di rompere gli argini e diventare travolgente, ma di una schiera, contenuta nel numero e compattamente solidale che avanza con moto cadenzato e ritmico.

La stessa finalità emerge dalle linee dell'ondularsi armonico dei piedi e delle ombre, ripreso da un ritmico moto delle mani e sostenuto dall'incastarsi delle teste. La stessa costruzione delle singole figure viene condotta sviluppando la linea ondulata o l'impianto quasi serpentinato in molte forme, innervandole con una volumetria senza spigoli e asprezze che sembrava riproporre la serena monumentalità delle forme rinascimentali.

Alle spalle della schiera la notazione precisa del luogo scompare, inghiottita dalla macchia frondosa d'alberi che ripete e moltiplica il moto ondulante, suggerito anche dalle nuvole nel cielo: il moto è funzionale ad alludere a una provenienza della schiera senza precisarla in senso fisico per riportare l'attenzione sugli uomini e sullo spazio che solcano nel loro cammino inarrestabile, sottolineando la consonanza tra uomo e natura. In questo senso l'opera si pone come immagine utopica e profetica di quel futuro a cui tutti gli uomini del dipinto guardano.