

*In ricordo  
del dott. Cornelio Coppini,  
instancabile cacciatore  
di bellezza*

IL PAESAGGIO  
DI PELLIZZA  
DA VOLPEDO  
INDAGINI  
E STORIA DI UN  
CAPOLAVORO

2 maggio - 15 giugno 2013

Galleria d'Arte Ambrosiana  
via Vincenzo Monti, 2  
20123 Milano

con il patrocinio di



in collaborazione con



© 2013 Itart srl  
tutti i diritti riservati

Catalogo a cura di  
Francesco Luigi Maspes

Saggi in catalogo  
Aurora Scotti Tosini  
Pierluigi Pernigotti  
Stefano Bosi  
Gianluca Poldi  
Enrica Boschetti

Analisi scientifiche  
Gianluca Poldi,  
Università degli Studi  
di Bergamo

Biografia  
Elena Orsenigo

Ricerche bibliografiche  
Melissa Raspa

Progetto grafico  
Cinzia Mozer

Referenze fotografiche  
Vittorio Calore, Milano  
Studio Fotografico Perotti, Milano  
Firenze, Archivio Fotografico Scala  
Gianluca Poldi, Segrate  
Enrica Boschetti, Milano

Restauri  
Enrica Boschetti, Milano

Assicurazioni  
Ciaccio Broker, Milano

Ufficio stampa  
Anna Defrancesco,  
CLP Relazioni Pubbliche,  
Milano

Servizi di sorveglianza  
I.V.R.I., Milano

Sistemi di sicurezza  
e videosorveglianza  
Ultrasonic, Varese

Il Curatore ringrazia sentitamente  
Valentina Aprea  
Giancarlo Filippo Pio Caldone  
Ettore Cau  
Massimo e Gabriele Ciaccio  
Stefania Cresta  
Filippo Del Corno  
Luciano Famà  
Concetta Gagliardi  
Antonella Garofalo  
Cristiana Guerra  
Novo Umberto Maerna  
Roberto Maroni  
Ida Martorelli Bassi  
Marina Messina  
Simone Percacciolo  
Domenico Piraina  
Giuliano Pisapia  
Guido Podestà  
Marina Pugliese  
Francesca Lo Russo  
Arianna Splendore  
Luisa Vitiello

L'Editore è a disposizione  
degli eventuali detentori  
di diritti che non sia stato  
possibile rintracciare.

# IL PAESAGGIO DI PELLIZZA DA VOLPEDO INDAGINI E STORIA DI UN CAPOLAVORO

a cura di  
Francesco Luigi Maspes

*“Spesso ho comprato quadri, raramente opere d’arte”.*

Credo che ogni lavoro abbia le sue abitudini, le sue stranezze e le sue occasioni.

Quello di mercante d’arte mi porta a desiderare o inseguire tele in giro per il mondo che spesso appaiono, fin da subito, quasi irraggiungibili. Dipinti custoditi con gelosia per generazioni da famiglie di cui magari si conoscono i nomi, solo perché “rubati” da qualche vecchio catalogo. Collezioni di cui invece sai tutto, ma la cui porta d’ingresso ti viene preclusa da eredi permalosi e sospettosi.

Poi capita quasi per caso, qualche giorno prima di Natale, quando i pensieri e l’attenzione sono ormai altrove, che ti arrivi la più inaspettata delle telefonate, quella che impone una

scelta, senza darti il tempo di ragionare, quella che aspettavi da troppo tempo o forse da troppo poco, quella in cui l’emotività ha la meglio sulla sobria razionalità di una qualunque altra giornata di lavoro. Sono quei momenti di una carriera lavorativa che non si dimenticano mai. Questo libro parte da qui, dalla possibilità che mi è stata data di raccontare la storia di un’opera speciale, di indagare sul suo passato, di riportarla all’originale splendore, permettendomi di svelare alcuni dei suoi segreti.

Questo libro è dedicato a tutti coloro che non si limitano a comprare quadri per decorazione o speculazione, ma passano la vita a inseguire opere d’arte capaci di appagare un inesauribile bisogno di bellezza, lottando con caparbia ostinazione contro giudizi, mode e interessi.

*Francesco Luigi Maspes*

# SOMMARIO

Divisionismo e natura: la vitalità della luce <i>Aurora Scotti Tosini</i> .....	9
Paesaggio (presso il prato Pissone) <i>Melissa Raspa</i> .....	18
<i>Paesaggio presso il prato del Pissone (1904)</i> I luoghi, i nomi, la fortuna dell'opera <i>Pierluigi Pernigotti</i> .....	33
Paesaggi dipinti e paesaggi scritti: il confronto tra la pittura di Pellizza e la poesia di Pascoli <i>Stefano Bosi</i> .....	51
Filamenti, gocce, incisioni: la tecnica dell'ultimo divisionismo di Pellizza da Volpedo. Un contributo scientifico <i>Gianluca Poldi</i> .....	65
Relazione tecnica di restauro <i>Enrica Boschetti</i> .....	85
Biografia <i>Elena Orsenigo</i> .....	89



## DIVISIONISMO E NATURA: LA VITALITÀ DELLA LUCE

*Aurora Scotti Tosini*

“Io sento il bisogno di avere ogni giorno davanti a me qualche tela a cui lavorare la quale mi ritragga qualcuna delle grandi armonie pittoriche e ideali della natura”.

*Giuseppe Pellizza, agosto 1903*

Nella pittura di Pellizza il paesaggio ha un'importanza costante, anche se cambiano, nel corso degli anni, il suo ruolo e il suo significato. La critica del primo novecento (da Vittore Grubicy ad Ugo Ojetti, per continuare con Arturo Mensi, con Marziano Bernardi e col più accurato Angelo Dragone) proprio facendo perno su paesaggi in controluce della campagna volpedese risalenti ai primi anni del Novecento, li contrappose alla produzione precedente, esaltandone la vena melanconica e intimista. Questa veniva interpretata come una felice conquista del pittore, imputandone lo sviluppo soprattutto all'insuccesso del *Quarto Stato* alla Quadriennale di Torino del 1902 (dove l'opera non ebbe il riconoscimento di un premio o di un acquisto pubblico) che avrebbe convinto il pittore a ripiegare sullo studio della natura. L'interpretazione non fu scalfita neppure dalle prime rivendicazioni

di un ruolo rilevante del paesaggio all'interno delle sue esperienze divisioniste, compiute da Enrico Somarè e da Marco Valsecchi, e che si concentrarono soprattutto sull'eccezionale qualità di un'opera come *Panni al sole*, che si ritenne di porre ad una data “1905”, collegandola alle riprese neoimpressioniste internazionali di primo novecento, senza porsi il problema di una discrepanza fondamentale fra le ricerche presenti in quella tela – eccezionale ma da datarsi ad un decennio prima – e le sperimentazioni riassunte in *Il sole* compiuto effettivamente nel 1905.

In ogni caso l'interpretazione di Pellizza come paesaggista umbratile, se pur poteva avere fondamento in alcune affermazioni stesse del pittore o in indubbe circostanze esistenziali, non rispecchiava la complessità delle ricerche che Pellizza compì costantemente sulla natura e sul paesaggio, prendendo spunto in particolare dai dintorni della sua casa a Volpedo, ma senza escludere esperienze più ampie, soprattutto nel periodo tra 1904 e 1906, caratterizzate dalle uscite sul Penice, dai viaggi in Engadina sui luoghi segantiniani o dal soggiorno a Roma, che si rivelavano sempre capaci di sostanziare di nuovi



*Panni al sole, 1894-1895 c.*  
Collezione privata

elementi, sia dal punto di vista del cromatismo che da quello della composizione, le sue ricerche che si andavano indirizzando sui complessi legami fra spazio e tempo, scandagliati attraverso le mutazioni riscontrabili nella natura.

A distanza di un secolo dalla morte di Pellizza, con alle spalle l'estendersi delle ricerche e delle esposizioni sul divisionismo – che hanno ampliato notevolmente la conoscenza del pittore ed hanno confermato il ruolo primario da lui assunto nell'ambito della pittura a cavallo fra Otto e Novecento –, i suoi paesaggi non risultano sempre facili da decifrare anche se la loro interpretazione, da una lettura come estremo sviluppo di un naturalismo di matrice ottocentesca, sia pure rivisitato nelle componenti cromatiche grazie ad un perfezionarsi della tecnica divisionista che riesce a rendere trasparenti

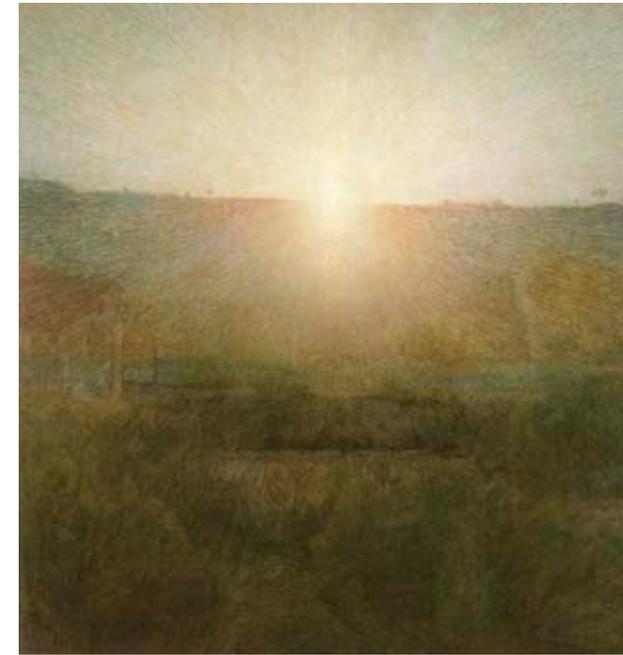
i controluce e le penombre, si è andata indirizzando verso una interpretazione di paesaggio “stato d'animo”.

La sequenza di controluce che comprende, accanto a *Paesaggio presso il prato del Pissone, Il rovetto, Sera d'autunno, Mattino di Maggio* ed anche *Il sole*, suggerisce di riconsiderare l'importanza di queste opere all'interno del rapporto con la natura intessuto dal pittore lungo tutto l'arco della sua vita.

Pellizza aveva dipinto fin da giovane dei paesaggi puri di grande qualità, lontani dal sommario naturalismo diffuso negli anni ottanta del secolo XIX: penso alle straordinarie realizzazioni di *Piazza a Volpedo* (1888) con la sua limpida sintesi cromatica e geometrica delle forme, a *Valletta verde* (1891) dalla felicemente riassuntiva ed immediata resa del declivio verde; contestual-

mente, l'ambiente e i paesaggi di Volpedo diventavano tra 1891 e 1894 la “scena”, il luogo privilegiato in cui sviluppare soggetti quotidiani, fissandoli in una composizione che li rendeva più espliciti e significanti (da *Mammine a Speranze deluse* a *Sul fienile*).

Tra 1892 e 1902, con pochissime eccezioni quale ad esempio *L'albero abbattuto* del 1900, la natura ha in genere accompagnato proprio la scelta di soggetti significanti, legati cioè alla necessità di evidenziare contenuti simbolici universali attraverso temi legati all'amore, al lavoro, alla vita e alla morte, in tele che Pellizza progettò anche di organizzare in serie sequenziali, schizzandone la possibile composizione nei suoi appunti. In questi esempi il paesaggio e il soggetto figurativo erano collegati in un quadro compositivo che si basava sul riconoscimento di forme geometriche capaci di consolidare l'impostazione della struttura generale, mentre le particolari soluzioni luminose enfatizzavano le componenti emozionali, intellettuali o psicologiche implicite nella scelta stessa del soggetto. Basterebbe ricordare lavori come *Processione, Idillio primaverile*, ma, soprattutto, *Lo specchio della vita* (1895-98) in cui, eliminando la figura umana presente nei primi studi, Pellizza sviluppò una simbolica riflessione sulla vita, incarnata nell'inevitabile ritmico ed ondulato avanzare di una fila di pecore sull'argine del Curone, rendendo più complessa la sequenza portando in primo piano il riflesso nell'acqua delle pecore stesse, e accentuando la concavità dello sfondo, con l'ampia campagna delimitata da morbide ed ondulate colline, il cui moto si ribalta nelle nuvole bianche nel cielo. L'allusione alla ciclicità della vita si accompagnava così al senso di infinito sostanziato dalla tersità della luce, facendo assumere alla natura dimensione ad un tempo lirica e universale. Era l'altra faccia di un complesso processo che,



*Il sole, 1904.*  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

iniziato proprio nel 1898, portava da *Fiumana a Il Quarto Stato*, in cui la schiera di persone non si stagliava più sull'infinito ma aveva l'infinità dello spazio davanti a sé.

Il ritorno al paesaggio puro nei primi anni del Novecento, lungi dal configurarsi come un ripiegamento o dal prendere le distanze da quanto eseguito contemporaneamente o in precedenza, sembra ripartire proprio dalle scelte compiute in *Il Quarto stato* tra 1900 e 1901. Qui Pellizza mascherò lo sfondo di una veduta-paesaggio volpedese rimasto come costante nelle varie versioni dell'opera – da *Ambasciatori della fame* al primo abbozzo dell'opera finale che ancora s'intitolava *Il cammino dei lavoratori* –, con una cortina di verde che, a contrasto col cielo oscuro alle sue spalle, sembrava condensare nella natura la storia, la storia precedente della schiera dei lavoratori, ma

anche in senso lato la storia dell'umanità. Era una natura che – al pari della schiera che non era statica ma intessuta da movimenti ondulatori che suggerivano un moto avanzante – non era né inerte né priva di vita, ma era viva e vibrante nel divisionismo sapiente con verdi di varia natura filettati di gialli, di rossi e di azzurri nelle più varie tonalità che preannunciavano e potenziavano la piena luce rosata del primo piano.

*Paesaggio presso il prato del Pissone* si inserisce in questo percorso che punta sulla natura senza presenza dell'uomo per ribadire comunque l'importanza e il valore che essa assume nella percezione del pittore, che la trasmette sulla tela, rivisitata in una dilatazione psicologica che si sostanzia nel continuo rimando a ritmi diagonali costruiti su un primo piano in penombra e sulla concavità del fondo in una vibrante luce mattinata. Era la ricerca di “armonie pittoriche della natura (...) rendendole comunicative all'occhio e alla mente dell'uomo” (Volpedo, *Copialettere e minutarie* del 1906, f. 5v). Soggetto dell'opera, come ben chiarisce nel suo scritto Pierluigi Pernigotti, è un brano di campagna volpedese segnato dal bordo di una roggia, da un sentiero, da alberi, da un prato e da uno sfondo di cielo. La qualità della stesura del colore, in tacche, macchie, filetti, campiture di bianco increspato per sottolineare leggeri movimenti luminosi, strisciate di colore che coprono solo la parte più rilevata dell'ordito della tela con effetti di puntinato, obbligano l'osservatore ad una visione dinamica sostanziata dalla mobilità della luce.

Il fatto che, dopo l'uscita dallo studio di Volpedo a fine 1919 per la mostra postuma di Pellizza alla Galleria Pesaro, il quadro abbia avuto solo due passaggi di proprietà, rimanendo per moltissimi anni in un'unica collezione e in condizioni di conservazione ottimali, senza subire restauri con rintelatura e rifacimenti, ha consentito di re-

stituirgli, con una delicata e minimale pulitura, lo splendore originario con le infinite vibrazioni, le trasparenze e le raffinatezze tecniche che il pittore usava in queste sue rivisitazioni della natura. Ci ritroviamo con un raffinatissimo paesaggio da cui è esclusa qualsiasi durezza o legnosità: i tronchi d'albero appaiono permeabili alla penombra, i rami si dispiegano, in dialettica con un arioso fogliame, con sviluppo sottile e filiforme quasi memore di soluzioni quattrocentesche (da Perugino al giovane Raffaello a Leonardo stesso) contro un cielo costruito accompagnando al bianco di zinco di fondo delicate variazioni di azzurri, di rosa, di aranciati e di violetti, senza rinunciare a quei tocchi giallastri di lacca, necessari a renderlo più trasparente e vibrante (colpi radi e trasparenti che restauri poco attenti non avrebbero mancato di cancellare). Anche in questo brano di realtà la composizione è estremamente raffinata perché accompagna all'andamento della strada campestre che suggerisce un moto orizzontale rimarcato dagli alberi, una tensione di movimento che si sviluppa in senso opposto sottolineato proprio dal tendersi dei sottilissimi rami e dalla costruzione cromatica delle pennellate del cielo. La vaporosità e il dinamismo delle fronde e le complesse cromie del fogliame sono un filtro e segnano una mediazione tra l'intensità e la corposità dei colori puri, densi e usati per modellare il prato alle spalle della strada in primo piano, e le trasparenze e la complessità delle sfumature di colori complementari usati nel cielo. Nella stesura del verde le tacche si accompagnano a tracciati di filamenti diagonali, scanditi anche da solchi definiti col retro del pennello accentuando il senso di mobilità.

Non possiamo dimenticare che agli inizi del Novecento Pellizza era deciso a superare la visibilità del divisionismo per una resa pittorica capace di salvaguardare la fondamentale



*Sera d'autunno, 1903.*  
Varese, Civico Museo d'Arte  
Moderna e Contemporanea

esperienza della luce, componente dinamica della natura e fondamento della nostra percezione, trasformandola in una specie di energia pulsante che accomunava tutto l'universo. Quello che avveniva nella natura si fondeva con le tensioni psicologiche su cui insisteva parte della letteratura del primo Novecento, mentre anche la poesia si preparava a individuare in un semplice frammento verbale una dimensione di assoluto che andava oltre la “correspondence” di matrice ottocentesca e superava anche, in questa percezione, l'ingenuità del fanciullino pascoliano.

Le assonanze con i percorsi poetici sperimentati da Pellizza nei rapporti con gli amici incontra-

ti sui banchi fiorentini dell'Istituto di studi superiori nel 1894, e con Domenico Tumiati soprattutto che lo avevano portato a meditare sui preraffaelliti, si trasformavano ora, in assonanza ma senza contiguità specifiche, in una volontà di confronto critico con una tradizione pittorica che partiva e si incardinava sulla lezione di Fontanesi. Pellizza acquistò nel giugno del 1901 la monografia *A. Fontanesi, pittore paesista* scritta da Marco Calderini, fresca di stampa e ricca di testimonianze, la lesse con attenzione e risalì, attraverso Fontanesi a Corot, ai barbizonniers, ai paesaggisti lionesi, fino agli inglesi Gainsborough, Constable e Turner: di questo parlò con l'amico Giovanni Cena che proprio a Fontanesi



*Speranze deluse*, 1894.  
Collezione privata



*La neve*, 1906.  
Collezione privata

aveva dedicato un saggio sulla “Nuova Antologia” del 1 dicembre 1901. Nell’articolo *Cena* rilevava che “solo lo studio concomitante del cielo e del suolo, l’esecuzione dei piani di terreno corrispondenti ai piani successivi del cielo più o meno segnati da nuvole o affatto sgombri, ma pur graduati, possono rendere la sensazione dello spazio, far che il quadro risulti cavo, e che si entri quasi materialmente”. Pellizza, che

apprezzava gli equilibri fra luci ed ombre all’interno delle opere fontanesiane e ne studiava le trasparenze, cercò di andare oltre, traducendo la concavità in un movimento continuo e non univoco, riportando costantemente lo sfondo verso l’osservatore in una tensione continuamente rinnovatasi.

Proprio in questa percezione della natura si stabilisce una nuova profonda differenza fra le opere pellizziane e quelle degli altri divisionisti: Nomellini ritrovava allora nella natura, soprattutto quella della Versilia, una forza primigenia che parlava di miti e drammi antichi; Morbelli ricercava nella natura la felice visione paesaggistica e solare che ribadiva, usando anche colori ad ampie stesure e non divisi, la tersità e la pienezza della visione *en plein air*; Previati trasformava i soggiorni sulla riviera ligure in sontuosi arazzi con decorativi alberi (dal giallo all’ocra al marrone) su fondi piatti dal blu al violaceo; Grubicy rimaneva legato a vagheggiamenti che coltivavano le sue sottili emozioni in “petites sensations”, mentre Longoni ricercava nella natura una dimensione visionaria nei grandi ghiacciai prima ancora che nei suoi notturni stellati. Pellizza, scavando nella propria psiche, con una propensione documentata anche dalla sua amicizia con lo psichiatra Giuseppe Antoni ni che operava a Voghera, era consapevole delle profondità dell’inconscio che si ribaltava nel dinamismo delle continue trasformazioni e vibrazioni che la luce operava nella natura rendendola pulsante, e quindi riconnettendo il proprio sentire in una dimensione universale e cosmica. In questa direzione andavano anche opere come *Alberi e nubi sul Curone*, *La montà di Bogino* ma anche alcune delle opere che, iniziate molti anni prima, riuscirono a trovare compimento nell’attività finale del pittore, come la straordinaria tela di *Emigranti*.



*Valletta a Volpedo*, 1905.  
Collezione privata



*Nubi di sera sul Curone*, 1905-1906.  
Collezione privata



## Paesaggio (presso il prato Pissone), 1904

*Via campestre a Volpedo, Paesaggio presso il prato di Pissone, Paesaggio, Paesaggio presso il prato del Pissone, Paesaggio presso i prati del Pissone*

Olio su tela, 63,5 x 63,5 cm

Firmato in basso a sinistra: "Pellizza"

Sul verso della cornice reca le etichette delle mostre di Torino (1939), Alessandria (1940 e 1954), Trento (1990) e un'etichetta con la scritta a mano: "n. 69B Pellizza da Volpedo Paesaggio presso il prato di Pissone"; sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Milano (1970), St. Moritz (1989), un'etichetta parzialmente illeggibile della Galleria Scopinich e il numero "16" a gessetto blu; sul verso della tela reca un timbro della Galleria Pesaro di Milano, apposto in occasione della mostra pellizziana del 1920, con la firma autografa di Gianni Felice Abbiati.

**PROVENIENZA** Coll. Bertollo; Milano, Galleria Scopinich (nel 1927); Milano, coll. Gino Bassi (dal 1928); Varese, coll. Maria Bassi Lizza.

**ESPOSIZIONI** 1905, Milano (?), Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, *Esposizione di Primavera*, Sala D, n. 222; 1920, Milano, Galleria Pesaro, *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, n. 10; 1939, Torino, Salone de "La Stampa", *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, s.n.; 1940, Alessandria, Pinacoteca Civica, *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, Sala Terza, n. 62; 1954, Alessandria, Pinacoteca Civica, *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, Sala Seconda, n. 43; 1970, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra del Divisionismo italiano*, n. 59; 1986, Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti,

*Da Bagetti a Reycend. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane*, n. 138; 1989, Como - St. Moritz, Galleria d'Arte Cavour - Museo Segantini, *Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione*, s.n.; 1990, Trento, Palazzo delle Albere, *Divisionismo italiano*, n. 42; 1999-2000, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, n. 75

**BIBLIOGRAFIA** *Catalogo Esposizione di Primavera*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti Esposizione Permanente], 1905, p. 34 (con il titolo *Via campestre a Volpedo*); *G. Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Milano, Galleria Pesaro], Alfieri & Lacroix, Milano, 1920, p. 13; R. Calzini, in *Pittura moderna italiana*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Scopinich], A. Rizzoli & C., Milano, 1927, p. 12; *Pittura moderna italiana*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Scopinich], A. Rizzoli & C., Milano, 1927, n. 25, p. 26, tav. XLIV (con il titolo *Paesaggio presso il Prato di Pissone*); P. Torriano, *La Raccolta eredi Bertollo*, in *Raccolta eredi Bertollo*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Scopinich S.A.], Stabilimento di Arti Grafiche A. Rizzoli & C., Milano, 1928, p. 8; *Raccolta eredi Bertollo*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Scopinich S.A.], Stabilimento di Arti Grafiche A. Rizzoli & C., Milano, 1928,





n. 51, p. 19 (con il titolo *Paesaggio*); P.L. Occhini, *La natura, sua ispiratrice*, in "Alexandria", Anno V, n. 7, luglio 1937, Alessandria, p. 189 ill. (con il titolo *Paesaggio*); M. Bernardi - R. Scaglia, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Torino, Salone de "La Stampa"], Tipografia de "La Stampa", Torino, 1939, s.p., tav. f.t. (con il titolo *Paesaggio*); *L'opera di Giuseppe Pellizza da Volpedo nel giudizio della critica*, in "Alexandria", Anno VII, n. 3, marzo 1939, Alessandria, pp. 82 ill., 91 (con il titolo *Paesaggio*); *Almanacco Artistico Italiano*, Alfieri e Lacroix, Milano, ottobre 1940, ill. (con il titolo *Paesaggio*); A. Mensi - R. Scaglia, *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, catalogo della mostra, [Alessandria, Pinacoteca Civica], 1940, pp. XLV, 10 (con il titolo *Paesaggio*); R. De Grada, *Pellizza da Volpedo*, in "Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative", novembre 1947, p. 31 ill.; A. Dragone - J. Dragone Conti, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Istituto Grafico Bertieri, Milano, 1947, pp. 168-169 ill. (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 65 x 65 cm); A. Mensi, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Alessandria, Pinacoteca Civica], Tipografia Ferrari, Occella e C., Alessandria, 1954, p. 36, tav. f.t. (con il titolo *Paesaggio*); T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Volume secondo, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. V.213, p. 100, tav. 1338 (con i titoli *Paesaggio presso il prato di Pissone* o *Paesaggio* e con le misure 53 x 64 cm);

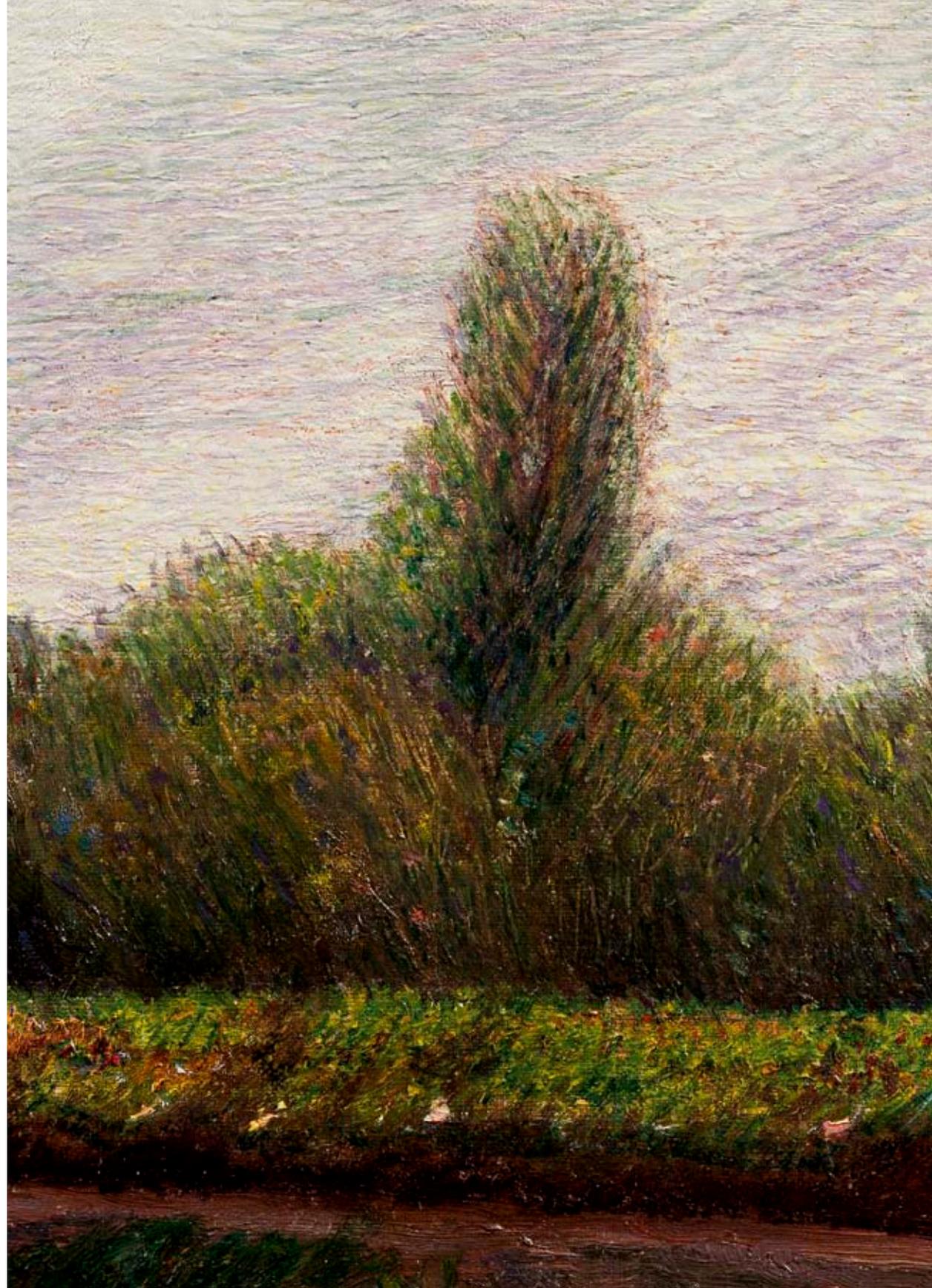
A. Scotti (scheda in), *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, [Milano, Palazzo della Permanente], Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano, 1970, p. 98, tav. f.t. (con i titoli *Paesaggio presso il prato di Pissone* o *Paesaggio*); A. Scotti, *Avanti, o popolo. Il quadro scelto da Bertolucci per il manifesto di Novecento*, in "Bolaffiarte", Anno 7, n. 64, novembre 1976, Milano, p. 192, fig. 86; P. Dragone (scheda in), *Da Bagetti a Reycend. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, [Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti], Stamperia Artistica Nazionale, Torino, 1986, p. 221 ill. (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 65 x 65 cm); A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano, 1986, n. 1180, pp. 39 (con il titolo *Paesaggio presso il prato del Pissone*), 441 ill. - 442; D. Lardelli - V. Capuano, *Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione*, catalogo della mostra, [Como - St. Moritz, Galleria d'Arte Cavour - Museo Segantini], Cattaneo Paolo Grafiche s.r.l., Oggiono, 1989, pp. 90-91 ill. (con il titolo *Paesaggio presso il prato di Pissone*); A. Scotti, *Giuseppe Pellizza: luce, pittura, divisionismo. Olivero, Barabino*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di AA.VV., [Trento, Palazzo delle Albere], Electa, Milano, 1990, p. 118 (con il titolo *Paesaggio presso il prato del Pissone*); A. Scotti (scheda in), *Di-*



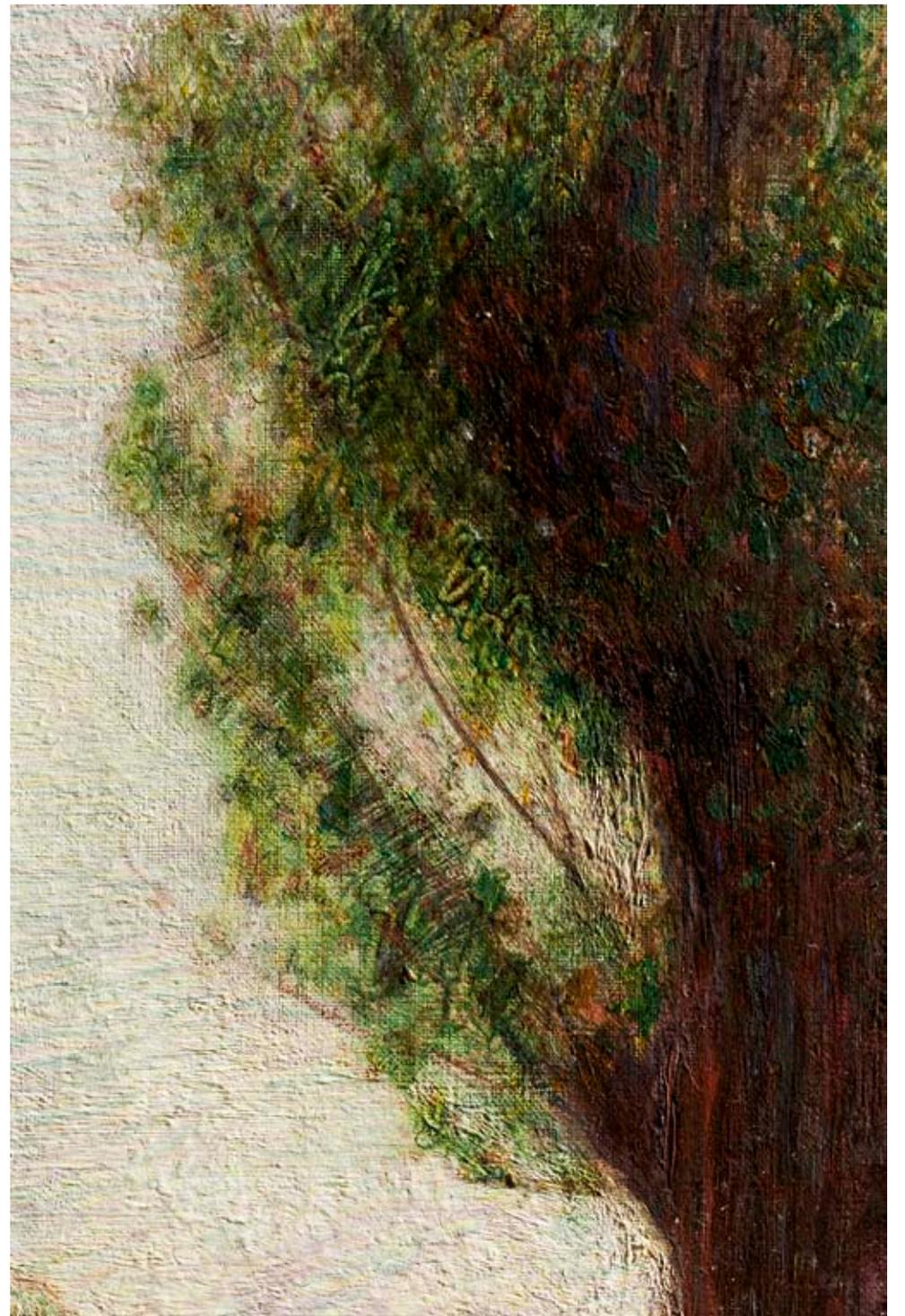
visionismo italiano, catalogo della mostra, a cura di AA.VV., [Trento, Palazzo delle Albere], Electa, Milano, 1990, pp. 148-149 ill.; A.M. Damigella, *Art e Dossier - Pellizza da Volpedo*, n. 151, Giunti, Firenze, 1999, pp. 45-46 ill.; L. Giachero (scheda in), *Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, [Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea], Hopefulmonster, Torino, 1999, p. 156; A. Scotti

Tosini, *I molti aspetti dell'armonia: itinerari nella pittura di Giuseppe Pellizza*, in *Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, [Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea], Hopefulmonster, Torino, 1999, p. 30; A. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea], Hopefulmonster, Torino, 1999, p. 122 ill.; A. Anétra - A. Scotti, *Pellizza e la fotografia, il fondo fotografico*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Edo Edizioni Oltrepò, Voghera, 2007, p. 126 ill. (con il titolo *Paesaggio presso i prati del Pissone*); A. Scotti Tosini, in *Pellizza e la fotografia, il fondo fotografico*, a cura di A. Anétra - A. Scotti, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Edo Edizioni Oltrepò, Voghera, 2007, p. 16 (con il titolo *Paesaggio presso il prato del Pissone*); M. Vinardi (scheda in), *Pellizza e la fotografia, il fondo fotografico*, a cura di A. Anétra - A. Scotti, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Edo Edizioni Oltrepò, Voghera, 2007, p. 177 (con il titolo *Paesaggio presso i prati del Pissone*)













## PAESAGGIO PRESSO IL PRATO DEL PISSONE (1904) I LUOGHI, I NOMI, LA FORTUNA DELL'OPERA

*Pierluigi Pernigotti*

La località ancora oggi nota a Volpedo come “Prato del Pissone” è inserita nella porzione orientale della campagna volpedese, a poche centinaia di metri dalla piazza del Municipio, ed è facilmente riconoscibile dalle foto aeree avendo conservato la caratteristica forma assimilabile ad un triangolo rettangolo, con l'angolo acuto rivolto verso ovest, e quindi verso il centro abitato<sup>1</sup>. Il territorio del paese natale del pittore è fittamente caratterizzato da installazioni recanti le riproduzioni di opere, collocate nei luoghi di realizzazione. Un primo itinerario interessa il centro cittadino, e venne avviato nell'anno 2000 dall'allora sindaco Giuseppe Gervino e dall'assessore provinciale Marco Porta, nell'ambito di un più complessivo progetto di “Valorizzazione dei luoghi degli artisti della Provincia di Alessandria” che interessava, oltre a Volpedo e Pellizza, anche Bistagno e Giulio Monteverde, Rosignano Monferrato e Angelo Morbelli, Casale Monferrato e Leonardo Bistolfi<sup>2</sup>. Da *Fiore reciso* a *La neve* sono oggi 18 le postazioni che caratterizzano le vie del borgo, passando attraverso *Il fienile*, *Il sole*, *Lo specchio della vita*, *La piazza*,

*Speranze deluse* e così via, avendo come fulcro, ovviamente, la piazzetta del *Quarto Stato*. Un altro itinerario è stato invece realizzato nel 2005, e si trova completamente nel territorio del comune di Monleale, adiacente a quello di Volpedo, avendo come linea di separazione il corso del torrente Curone e come tratto d'unione il ponte che lo scavalca. Pellizza conosceva il territorio limitrofo in modo puntuale, come dimostra un passo di una lettera all'amico Aristide Arzano, incaricato nel 1905 di redigere una guida del Tortonese: “Passeggiate da cui si godono grandiosi panorami si possono fare al monte Poggio di Brinzone su quel di Volpedo, al Castello di Pozzolgroppo, a Monleale e al Monte Rosso, sopra il cascinale Cenelli, in territorio di Monleale. Da quest'ultima località in un giorno limpido, si ha lo spettacolo grandioso delle Alpi... dalle Marittime alle Retiche”<sup>3</sup>. L'itinerario monlealese è scandito in cinque postazioni e si snoda tra sentieri e vigne, cogliendo scorci presenti sia nelle tele e nei disegni pellizziani, sia tra le sue fotografie. Il percorso ha pertanto il pregio di valorizzare anche l'aspetto fotografico, che tanta impor-



Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), in un ritratto fotografico dello studio Castellani di Alessandria del giugno 1901. Foto dal Fondo fotografico Pellizza, Volpedo, Studio del pittore (inv. R01176364).

tanza ebbe nell'attività del pittore, sia come raccolta d'immagini e suggestioni, sia come materiale preparatorio alle tele<sup>4</sup>. Le fotografie che riguardano Monleale costituiscono una sorta di piccolo  *carnet*  di viaggio, a testimonianza dell'affetto con cui il pittore guardava alla natura che circonda il paese natale.

Il *Paesaggio al prato Pissone* si inserisce nel terzo, in ordine di tempo, tra gli itinerari tracciati sul territorio volpedese: nel 2011, infatti, il percorso urbano è stato integrato con un ulteriore sentiero campestre: un anello di 5 km, che inizia alla periferia Est del paese, nei

pressi delle scuole elementari, al bivio da cui prende avvio la strada per Pozzol Groppo. L'itinerario ripercorre nel tratto iniziale lo storico tracciato che collegava la frazione di Ca' Barbieri al centro abitato di Volpedo, e ciò che lo rende unico è la presenza lungo i suoi cigli di una fitta memoria pellizziana: proprio qui erano la maggior parte delle terre che costituivano il nucleo dell'azienda agricola della famiglia Pellizza<sup>5</sup>. Questo nuovo itinerario prende nome dall'opera più significativa tra quelle evocate: La *Montà di Bogino*, tela modernissima dipinta da Pellizza nel 1905. Accanto a questa diverse altre opere caratterizzano il tracciato, tra cui spiccano *L'amore nella vita* (pannello sinistro, 1901) e *Passeggiata amorosa* (1902). Il penultimo dei dieci pannelli che scandiscono l'itinerario è collocato proprio al "prato del Pissone"<sup>6</sup>.

Qualche nota merita ora la questione relativa al nome del luogo; il termine che identifica il prato ("Pissone") è unanimemente riconosciuto ancora oggi, e deriva del dialettale "Pissou", opp. "Pisou" (pronunciato con la esse sibilante), ma non c'è unanimità di pareri sul significato, che si presta perciò a diverse interpretazioni, come vedremo. Esiste nella campagna volpedese, a Nord del centro abitato, un'altra porzione di terreno simile, più o meno della stessa estensione, ma, questa volta, a forma di triangolo equilatero<sup>7</sup>. Questo terreno, nel dialetto locale, è comunemente noto come "*pis de prev*", vale a dire il "pizzo" del prete, un terreno a forma triangolare che apparteneva, e appartiene tuttora, per quanto coltivato conto terzi, al beneficio parrocchiale (e quindi al "prete"). Per analogia si potrebbe pensare che anche il nostro "Pissone" possa essere considerato un "grosso pizzo" (in dialetto: *pisou*), questa volta appartenente alle proprietà del Marchese

Malaspina<sup>8</sup>. Ricerche più approfondite sul termine, però, portano ad avvalorare un'altra ipotesi, che pure trova risponde nelle caratteristiche del terreno stesso. Sulla scorta di alcuni repertori linguistici locali si affaccia la possibile accezione del termine come "canale di scolo", "rigagnolo"<sup>9</sup>. Proprio a fianco del nostro prato, che è terreno irriguo, scorre, infatti, un corso d'acqua artificiale, con una storia quasi millenaria e di vitale importanza per l'economia agricola locale; si tratta della roggia "Ligozzo", una derivazione d'acqua dal torrente Curone realizzata nel XIII secolo, e da sempre utilizzata per l'irrigazione dei campi ma anche, in origine, per alimentare i mulini che si trovavano nei vari centri interessati dal suo corso<sup>10</sup>. Tornando quindi all'essenza dei due toponimi che qui abbiamo posto a confronto, da una parte abbiamo un luogo caratterizzato attraverso la sua proprietà (*pis de prev*), dall'altra un appezzamento che trae l'appellativo dalla sua collocazione (prato "*du pissou*", cioè prato posto a fianco del corso della roggia, oppure più semplicemente "prato irriguo"), così come lo descrive Felice Abbiati, il geometra volpedese, nominato tutore delle figlie da parte del Tribunale di Tortona dopo la morte del pittore, di cui era stato grande amico oltre ad esserne parente. In un suo documento, datato 16 novembre 1908, per descrivere proprio il luogo e l'opera di cui ci stiamo occupando, si legge, parzialmente in dialetto: "...alberi strada *du pissou*"<sup>11</sup>.

Queste considerazioni ci portano ora ad affrontare la questione delle esposizioni pubbliche e dei passaggi di proprietà della tela. Il dipinto *Paesaggio (presso il prato del Pissone)*, composto da Pellizza probabilmente attorno al 1904, venne forse esposto in un'unica oc-



Nella foto aerea dei luoghi, da Google Earth, sono evidenziati, in alto (a Nord del centro abitato) il "*pis de prev*" e a destra in basso (Est) il prato presso la strada "*du pissou*". Il punto di osservazione del pittore al cavalletto è approssimativamente all'altezza dell'angolo acuto (a sinistra) di quest'ultimo.

casione vivente l'autore, alla Permanente di Milano nel 1905, anche se non ne abbiamo attestazioni dirette e univoche<sup>12</sup>. Emerge ora un altro elemento, sin qui non considerato, che può deporre a favore di una prima esposizione alla Permanente milanese del 1905, ed è rintracciabile nel fondo fotografico pellizziano, pubblicato nel 2007, dove compare una riproduzione del dipinto; il dato significativo è racchiuso nel timbro apposto sul retro della fotografia, recante la scritta: "Studio artistico Strazza / di Gigi Bassani & C. / Milano - Via Passarella 20"<sup>13</sup>. Questo dettaglio potrebbe far

pensare ad uno scatto commissionato allo studio milanese in occasione dell'esposizione.

Se la datazione dell'opera e la circostanza della prima esposizione pubblica restano comunque incerte, si veda il saggio qui pubblicato da Aurora Scotti per una puntuale argomentazione circa la forte caratterizzazione dei paesaggi realizzati da Pellizza dopo la svolta costituita dalla prima presentazione pubblica de *Il Quarto Stato* (Torino, 1902). Una caratterizzazione stilistica e contenutistica che li rende unici e distinguibili, anche in mancanza di riscontri cronologici, rispetto a quelli realizzati nel decennio precedente. Il *Prato del Pissone* si inserisce senza dubbio nel rigoroso processo di ricerca formale e contenutistica, che ruota attorno al tema della natura, affrontato da Pellizza in quello che può essere considerato il "secondo tempo" della sua attività, cioè appunto gli anni successivi al *Quarto Stato*.

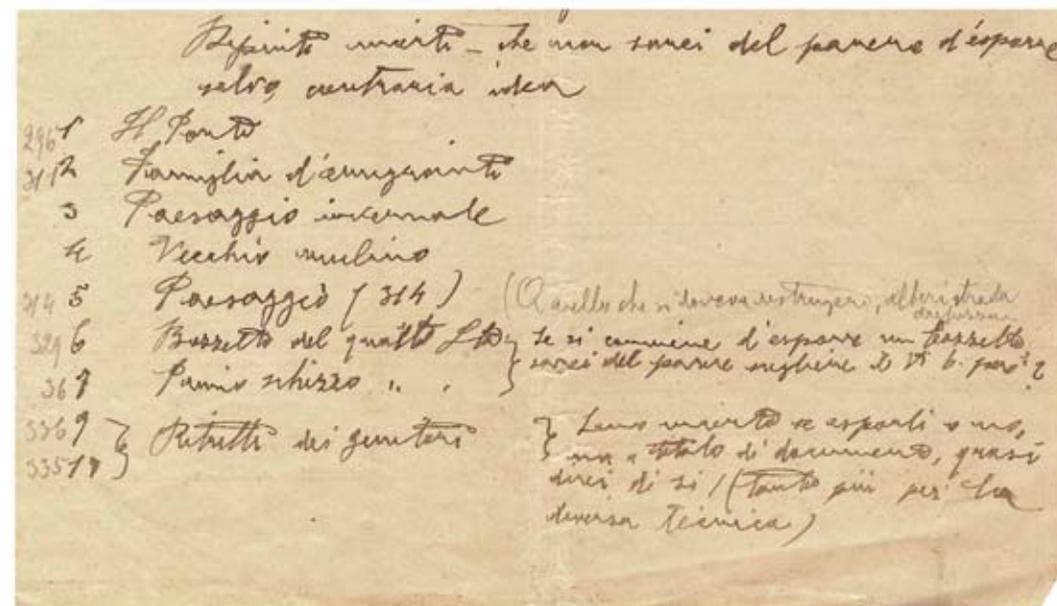
Dopo l'improvvisa morte dell'artista, avvenuta il 14 giugno 1907, la tela restò alle eredi, le due figlie ancora bambine, insieme ad una notevole quantità di opere, conservate presso lo Studio adiacente l'abitazione in via Rosano a Volpedo<sup>14</sup>.

Per una nuova esposizione si dovrà attendere il 1920, con la Mostra individuale presso la Galleria Pesaro, in occasione della quale avvenne l'acquisto de *Il Quarto Stato* da parte della municipalità milanese, anche grazie ad una sottoscrizione pubblica<sup>15</sup>.

Un esame delle carte presenti presso lo stesso Studio del pittore, dal 1994 aperto in modo continuativo come museo, dopo la donazione avvenuta a favore del Comune di Volpedo nel 1966<sup>16</sup>, vede però l'affiorare di ulteriori notizie relative alla tela già negli anni immediatamente successivi alla scomparsa dell'artista. Ci sono di particolare aiuto in questo senso le

lettere e i documenti facenti parte del lascito degli eredi di Felice Abbiati, il già citato tutore delle figlie dopo la morte del pittore<sup>17</sup>. Nella sua veste di amministratore dei beni di famiglia, infatti, è Abbiati ad intrattenere rapporti, sia diretti sia epistolari, con quanti si adoperano per celebrare la memoria pellizziana. La prima occasione di tale impegno si avrà, nel 1909, con l'allestimento di una sala personale nell'ambito della Ottava Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Si occupano delle trattative con il curatore della Biennale, Antonio Fradeletto, alcuni amici di Pellizza: lo scrittore Giovanni Cena, lo scultore Leonardo Bistolfi, il pittore Angelo Morbelli e, soprattutto, lo scrittore e critico d'arte Ugo Ojetti che, insieme agli ultimi due costituirà di fatto la "Commissione" per la scelta delle opere da esporre<sup>18</sup>. Non entriamo nel dettaglio di questa fase preparatoria che fu difficile e impegnativa, sia per ottenere dalla Biennale il mantenimento della promessa di uno spazio autonomo da dedicare alle opere di Pellizza, sia nel merito della scelta stessa delle opere. La questione ruotava essenzialmente attorno al *Quarto Stato*, la cui presenza a Venezia era caldeggiata da Cena e Morbelli e osteggiata da Ojetti, con Bistolfi in veste di "arbitro". Prevalse l'impostazione di Ojetti, con tutto quello che ne conseguirà nella successiva visione critica di Pellizza e come lo stesso giornalista teorizzerà di lì a pochi anni nel suo lavoro dedicato alla ricostruzione del profilo artistico del pittore volpedese<sup>19</sup>.

In una sua venuta a Volpedo per predisporre una lista di opere da sottoporre ai colleghi, Angelo Morbelli, con l'aiuto di Abbiati, di cui riconosciamo la grafia, compila un elenco scandito sulle due facciate di un foglio, scritto a penna e suddiviso in quattro settori: "Di-



Particolare del documento datato 16 novembre 1908, con un elenco di opere redatto da Felice Abbiati sotto la supervisione di Angelo Morbelli.

Da sinistra: il cugino Pietro Giani, Giuseppe Pellizza e l'amico Felice Abbiati nel 1886 circa. Foto dal Fondo fotografico Pellizza, Volpedo, Studio del pittore (inv. R01176276).



Nella foto, scattata dal sacerdote volpedese Felice Guerra nei primi anni del Novecento, vediamo, da una prospettiva diversa, lo stesso contesto del paesaggio pellizziano: le due piante visibili, qui da Est verso Ovest, potrebbero essere la prima a destra e quella al centro in primo piano visibili sulla tela, ma da Nord verso Sud. Volpedo, Archivio della famiglia Guerra.

pinti (non presenti) che dovrebbero figurare all'Esposizione di Venezia"; "Dipinti presenti da esporsi"; "Dipinti incerti – che non sarei del parere di esporre salvo contraria idea"; "Dipinti esistenti nella saletta terrena, da esporsi". Al novero dei "Dipinti incerti" appartiene anche un *Paesaggio*, caratterizzato dal numero d'inventario 314 (assegnato nel 1907 da Abbiati), e da un'ulteriore specificazione, apposta a matita e quindi probabilmente in un momento successivo dallo stesso Abbiati. La frase è parzialmente in dialetto e si apre con una parentesi che non si chiude: "(Quello che si

doveva restringere, alberi strada *du pissou*"<sup>20</sup>. È importante sottolineare come la tela sia presa in considerazione in questo contesto, quantomeno tra le "incerte", quale possibile esempio "di quella pittura novecentesca [di Pellizza] in cui la ricerca divisionista era divenuta più sottile e raffinata, funzionale alla resa emozionale di motivi suggestivi colti a cospetto della natura"<sup>21</sup>.

Il paesaggio "riemerge" tra le carte di Abbiati in occasione dei preparativi per la già citata mostra di Milano del 1920 alla Galleria Pesaro. Questa volta le operazioni sono condotte

in prima persona ed esclusivamente da Ogetti, ma pur sempre con la collaborazione di Abbiati, che ancora presidia il "santuario" volpedese. Due sono i documenti, non datati ma certamente riconducibili a questo passaggio, in cui compare l'opera, questa volta anche con l'indicazione di un prezzo di riferimento. Nel primo caso leggiamo: "314 - Paesaggio L. 400"<sup>22</sup>; nel secondo: "314 = Paesaggio senza cornice (paesaggio del prato Pissone [L.] 400"<sup>23</sup>. Nel catalogo, invece, abbiamo la forma ormai codificata del titolo, per la tela annoverata al n. 10: "Paesaggio (presso il prato Pissone)"<sup>24</sup>.

Due successive esposizioni avranno di nuovo per teatro Milano, questa volta a sancire l'avvenuto ingresso sul mercato della tela: si tratta di due cataloghi d'asta, entrambe svolte presso la Galleria Scopinich di via San'Andrea. Raffaele Calzini, nel testo introduttivo al catalogo d'asta del 12-19 marzo 1927 scrive: "Il divisionismo è rappresentato dal delicato cromatismo di un paesaggio di Pelizza [sic] da Volpedo..."<sup>25</sup>. L'opera è proposta (con illustrazione, sempre in b/n) al numero 25 del catalogo come "Paesaggio presso il prato di Pissone". La successiva occasione si avrà nel maggio 1928<sup>26</sup>. È probabilmente a questo punto che l'opera entra a far parte della collezione del cavalier Gino Bassi di Milano, alla cui moglie Maria, infatti, si rivolge la direzione de "La Stampa" di Torino, con lettera del 18 novembre 1938<sup>27</sup>, per richiedere il "Paesaggio" da esporre nell'ambito della "Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo", in allestimento nel capoluogo piemontese per la primavera del 1939<sup>28</sup>: si tratta dell'unica importante retrospettiva dedicata all'artista del *Quarto Stato* durante il periodo del regime fascista<sup>29</sup>. L'opera resterà di proprietà della famiglia Bassi sino al recente acquisto, e avrà una

discreta ma significativa storia espositiva che qui riassumiamo per brevi capi, a dimostrazione della sua appartenenza al novero delle opere più caratterizzanti della produzione novecentesca di Pellizza, quand'anche non figurino tra le più note e celebrate.

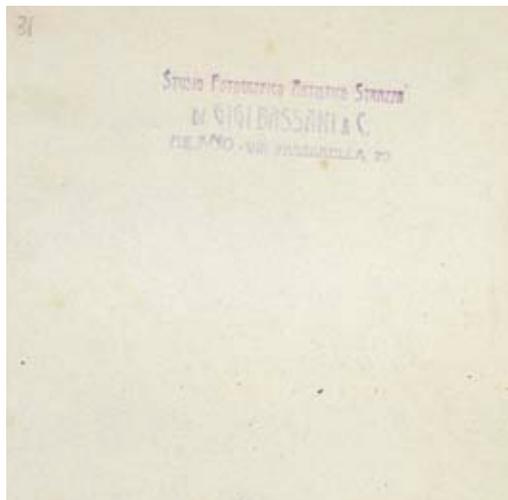
L'anno successivo, il 1940, è la volta di un'esposizione nel capoluogo alessandrino<sup>30</sup>; come già avvenuto l'anno precedente per la rassegna torinese, la proprietà richiede una copertura assicurativa per un valore di Lire 50.000<sup>31</sup>.

Dopo la guerra l'opera viene nuovamente richiesta nel 1954, ancora per una esposizione nel capoluogo alessandrino<sup>32</sup>. Il valore assicurativo richiesto è di Lire 1.500.000<sup>33</sup>.

Di pari passo procede la fortuna bibliografica della tela, di cui si ha l'esempio più luminoso con l'inserimento all'interno del prestigioso volume dedicato da Angelo Dragone ai "Paesisti piemontesi"<sup>34</sup>. Nel 1964, infatti, sarà la volta di Teresa Fiori, in preparazione dei fondamentali "Archivi del divisionismo", in seguito edito nel 1968, a contattare la proprietà per avere maggiori ragguagli sull'opera<sup>35</sup>. Defunto proprio nel corso di quell'anno 1964 il cavalier Gino Bassi, la proprietà è definitivamente passata alla signora Maria Bruna Bassi Lizza, dimorante a Varese; chi risponde alla lettera della studiosa è la figlia Eugenia, dando conferma dell'iter espositivo sin qui delineato: "Paesaggio presso prato Pissone; fa ancora parte della collezione di mio padre; è un olio su tela, 53 x 64 cm; esposto alla galleria Pesaro per la mostra commemorativa dell'artista, esposto alla galleria Scopinich [sic] nel 1927 e illustrato nel catalogo a tav. 44, esposto al palazzo della Stampa a Torino per la mostra commemorativa e illustrato nel catalogo, esposto alla mostra commemorativa degli ar-



Paesaggio presso il prato del Pissone.  
Foto dal Fondo fotografico Pellizza,  
Volpedo, Studio del pittore, 1905-06 circa  
(recto e verso, inv. R01176354).



tisti alessandrini dell'800 ad Alessandria nel 1940 e illustrato nel catalogo<sup>36</sup>. Scelta per la grande mostra sul divisionismo del 1970<sup>37</sup>, l'opera viene assicurata per un valore di 25.000.000 di Lire<sup>38</sup>. Le successive tappe espositive saranno a Torino (1986); a Como e St. Moritz (1989), a Trento (1990) e di nuovo a Torino (1999-2000)<sup>39</sup>. Dal punto di vista bibliografico, invece, la sanzione del valore della tela sarà data dall'inclusione nel Catalogo Generale edito da Electa nel 1986

per la cura di Aurora Scotti, né va sottaciuto che il *Paesaggio* compaia nel ristretto numero delle opere riprodotte in fotografia dallo stesso artista, e che tale riproduzione sia tra quelle sopravvissute e facente quindi parte del lascito depositato presso lo Studio di via Rosano a Volpedo; come già detto, questa immagine è stata pubblicata nel catalogo delle fotografie pellizziane, edito nel 2007 in occasione delle manifestazioni per il centenario della morte<sup>40</sup>.

#### NOTE

- <sup>1</sup> Mappa da Google Earth, vedi illustrazione.
- <sup>2</sup> *I percorsi dell'Arte* (a cura del Servizio Beni Culturali della Provincia di Alessandria), Alessandria s.d. (ma: 2001).
- <sup>3</sup> G. Pellizza da Volpedo, Copialettere e minutari, anno 1905, foglio 17a (Volpedo, Studio del pittore).
- <sup>4</sup> A. Anetra (a cura), *Pellizza e la fotografia, il fondo fotografico*, Voghera 2007 (p. 126, ill. con il titolo *Paesaggio presso i prati del Pissone*).
- <sup>5</sup> P. Pernigotti, *I Pellizza produttori di vino*, in A. N. Neri (a cura), *I Pellizza a Volpedo*, Volpedo 2001, pp. 85-107.
- <sup>6</sup> Per i tre itinerari qui illustrati sono disponibili pieghevoli reperibili presso i Musei pellizziani in Volpedo. Ulteriori informazioni sul sito [www.pellizza.it](http://www.pellizza.it), nella sezione dedicata agli "Itinerari pellizziani".
- <sup>7</sup> Mappa da Google Earth, vedi illustrazione.
- <sup>8</sup> I Malaspina subentrano ai Guidobono Cavalchini alla metà del XIX secolo. A loro si deve l'ampliamento del palazzo signorile e, contestualmente, la creazione della piazzetta sulla quale Pellizza ambienterà, sullo scorcio finale del secolo, l'epopea de *Il Quarto Stato*. Vedi *Lo spazio vissuto. La definizione del paesaggio urbano dalla metà dell'Ottocento a oggi*, in *La memoria nelle immagini. Cent'anni di Volpedo*, Volpedo 1995, pp. 51-80.
- <sup>9</sup> Il dott. Giuseppe Polimeni, ricercatore di Storia della lingua italiana presso il Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medievale e moderna dell'Università di Pavia, da noi interpellato in merito, pur non escludendo a priori la prima ipotesi, ci propone quanto attestato in D. Olivieri, *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano 1961 (seconda edizione riveduta e ampliata). Alla voce Pisserisso vi si legge: [...] *Si tratterà anche qui di un derivato di piss "rigagnolo": cfr. milan. "a pissaroela", a strosco*. Vedi inoltre M. Cabella, *Vocabolario del dialetto tortonese*, Alessandria 1999, p. 167: **pisou**, sm. 'caduta di acqua da un canale inclinato o, per metonimia, il canale stesso'.
- <sup>10</sup> I Cammarata, *La valle dei Mulini*, Voghera 1997, pp. 144-145.
- <sup>11</sup> Fondo Abbiati, Musei di Pellizza, Volpedo, documento n. 21, datato 16 novembre 1908.
- <sup>12</sup> A. Scotti, *Giuseppe Pellizza. Catalogo generale*, Milano 1986, scheda 1180 a p. 441. In mancanza di

ricontri certi, Aurora Scotti ritiene di individuare l'opera in una tela esposta in tale occasione e avente per titolo *Via campestre a Volpedo*. L'attribuzione sarebbe suffragata anche dai rilievi critici pubblicati nell'occasione, ma resta nel campo delle ipotesi, in mancanza assoluta di altri riscontri. Vedi inoltre *Esposizione di Primavera*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti Esposizione Permanente], 1905, pp. 21 e 34. Pellizza è presente nel catalogo con tre titoli: *Primavera nei prati di Volpedo*, *Via campestre a Volpedo*, *Una via a Volpedo*.

<sup>13</sup> A. Anetra (a cura), *Pellizza e la fotografia...*, cit., scheda n. 205 a p. 177, ill. a p. 126.

<sup>14</sup> A. N. Bruni, *Il quadro familiare dei Pellizza*, in A. N. Bruni, *I Pellizza a Volpedo*, cit. Nato il 28 luglio 1868, il pittore muore quindi all'età di 39 anni.

<sup>15</sup> A. Scotti, *Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Milano 1998, p. 13.

<sup>16</sup> A. Scotti e P. Pernigotti, *Lo Studio-Museo di Giuseppe Pellizza da Volpedo e i luoghi pellizziani*, Torino 2001 (2. ed. agg.).

<sup>17</sup> "Felice Abbiati, coetaneo e parente di Pellizza, nasce a Volpedo il 10 luglio 1868 da Fermo e Angela Carena nella casa di proprietà, sita nella piazza principale del paese. Dopo il conseguimento del diploma di geometra ad Alessandria, svolge il servizio militare nel 1° Reggimento del Genio, raggiungendo il grado di capitano. Conduce gran parte della sua vita professionale a Volpedo, avendo tra i committenti principali il Comune e la famiglia Mossa. Coltiva un'intensa e ininterrotta amicizia con Pellizza e con Pietro Giani. Dopo la morte del pittore viene nominato tutore delle figlie Maria e Nerina. Ormai anziano, va ad abitare con la sorella Maria Rosa Luigina ved. Capelli in Via Umberto I (ora via Deantoni) sempre a Volpedo, dove muore nel 1942; è sepolto nel cimitero di Volpedo nella cappella di famiglia dei Capelli". Ringrazio il prof. Ettore Cau, presidente dell'Associazione Pellizza da Volpedo, per queste note biografiche, frutto delle sue attuali approfondite ricerche documentarie sui personaggi legati alle vicende biografiche e artistiche di Pellizza.

<sup>18</sup> M. Vinardi, *La mostra postuma di Giuseppe Pellizza alla Biennale di Venezia del 1909: il ruolo di Ugo Ojetti*, in *Pellizza e le amicizie fiorentine negli anni del primo "Marzocco"*. *Corrispondenza fra Giuseppe Pellizza e Domenico Tumiati, Pier Ludovico Occhini, Angiolo Or-*



Il luogo, oggi. Oltre gli alberi è visibile il profilo delle colline che digradano dal paese di Monleale (verso destra, non inquadrato).

viato, Ugo Ojetti, Tortona, 2012 (testi di L. Carecino, A. Scotti, M. Vinardi). Monica Vinardi nel suo saggio mette a confronto i documenti volpedesi relativi al rapporto Abbiati-Ojetti, con altre carte appartenenti al Fondo Ugo Ojetti depositato presso l'Archivio Storico della Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>19</sup> U. Ojetti, *Ritratti d'artista*, Milano 1911, pp. 207-222.

<sup>20</sup> Documento dal Fondo Abbiati, già citato alla precedente nota 11, vedi qui ill. a p. 37.

<sup>21</sup> M. Vinardi, *La mostra postuma di Giuseppe Pellizza...*, cit., p. 338.

<sup>22</sup> Fondo Abbiati, Musei di Pellizza, Volpedo, documento n. 67.

<sup>23</sup> Fondo Abbiati, Musei di Pellizza, Volpedo, documento n. 68.

<sup>24</sup> *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, Milano 1920 (con una introduzione di Ugo Ojetti). L'elenco è a p. 13, è presente un'illustrazione, non a colori (tav. f.t.).

<sup>25</sup> *Un secolo di pittura italiana (dal Piccio a Segantini)*, Milano 1927, p. 12.

<sup>26</sup> *Esposizione e vendita all'asta della raccolta eredi Bertollo*, Milano 1928 (con testo introduttivo di Piero Torriani). La raccolta degli eredi di Giuseppe Bertollo fu battuta all'asta presso la Galleria Scopinich di Milano nel maggio 1928 (da <http://www.museidigenova.it>, Musei di Nervi, Raccolte Frugone, La Scapigliatura e la Belle Epoque).

<sup>27</sup> Milano, Archivio privato.

<sup>28</sup> M. Bernardi e R. Scaglia, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Torino, Salone de "La

Stampa"], Torino 1939 (tav. f.t. con il titolo *Paesaggio*).

<sup>29</sup> Il Direttore Amministrativo de La Stampa, Cesare Fanti, così scrive a Maria Bassi, proprietaria dell'opera, alla chiusura della rassegna torinese: "La mostra celebrativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo, si è chiusa domenica scorsa con un bilancio quanto mai lusinghiero; oltre centomila visitatori sono stati calcolati dai nostri incaricati durante il periodo di apertura e cioè dal 2 al 26 marzo [1939]". Documento in Milano, Archivio privato.

<sup>30</sup> A. Mensi e R. Scaglia, *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, catalogo della mostra, [Alessandria, Pinacoteca Civica] 1940 (pp. XLV, 10 con il titolo *Paesaggio*).

<sup>31</sup> La lettera di richiesta è del 16 aprile 1940, la risposta con specificazione del valore assicurativo reca la data del 19 aprile seguente (Milano, Archivio privato). Secondo le tabelle di rivalutazione monetaria, 50.000 lire del 1940 dovrebbero corrispondere a circa 35.000,00 euro attuali. Secondo le stesse tabelle, e tanto per dare un termine di paragone, le 20.000 lire raccolte dal Comune di Milano per l'acquisto de *Il Quarto Stato* dovrebbero corrispondere a circa 14.000 euro attuali.

<sup>32</sup> A. Mensi, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, [Alessandria, Pinacoteca Civica] 1954 (p. 36, tav. f.t. con il titolo *Paesaggio*).

<sup>33</sup> Milano, Archivio privato. La tabella di comparazione fornisce questa volta un valore di circa 22.000,00 Euro.

<sup>34</sup> A. Dragone e J. Dragone Conti, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano 1947 (pp. 168-169, ill. con il titolo *Paesaggio* e con le misure 65 x 65 cm).

<sup>35</sup> T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Volume secondo, Roma 1968 (n. V.213, p. 100, tav. 1338, con i titoli *Paesaggio presso il prato di Pissone* o *Paesaggio* e con le misure 53 x 64 cm).

<sup>36</sup> Lettera del 4 dicembre 1964 (Milano, Archivio privato).

<sup>37</sup> *Mostra del Divisionismo Italiano* (Milano, Palazzo della Permanente, marzo - aprile 1970), Milano 1970 (ill. n. 59, scheda di A. Scotti).

<sup>38</sup> Secondo i consueti parametri di valutazione, il valore attualizzato dovrebbe corrispondere a circa 212.000,00 Euro.

<sup>39</sup> A. Dragone (a cura), *Da Bagetti a Reyceud. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane*, Torino (Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti) 1986 (ill. n. 138, scheda di P. Dragone); D. Lardelli - V. Capuano, *Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione* (Como - St. Moritz, Galleria d'Arte Cavour - Museo Segantini) 1989 (ill. s.n.); *Divisionismo italiano* (Trento, Palazzo delle Albere), 1990 (ill. n. 42, scheda di A. Scotti Tosini); A. Scotti Tosini, *Giuseppe Pellizza da Volpedo* (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea) 1999 (ill. n. 75, scheda di L. Giachero).

<sup>40</sup> A. Anetra (a cura), *Pellizza e la fotografia...*, cit. (p. 126, ill. con il titolo *Paesaggio presso i prati del Pissone*).

## APPENDICE DOCUMENTARIA



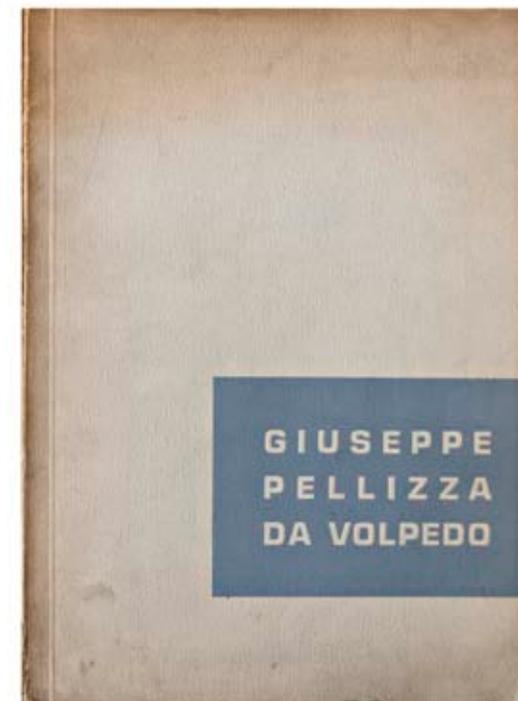
*Mostra individuale di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, 1920.  
Milano, Archivio privato



*Pittura moderna italiana*, catalogo della vendita all'asta, Milano, Galleria Scopinich, 1927.  
Milano, Archivio privato



*Mostra Commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, Torino, Salone de "La Stampa", 1939.  
Milano, Archivio privato



*Mostra di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, Alessandria, Pinacoteca Civica, 1954.  
Milano, Archivio privato

**CITTÀ DI ALESSANDRIA**

MUSEO  
PALAZZO COMUNALE  
DESIGNATION 1800

Alessandria, 26 aprile 1940 XVIII

alla Signora MARIA BASSI  
Foro Bonaparte, 44

**M I L A N O**

Nel prossimo mese di maggio verrà allestita, a cura di questo Comune e presso la locale Pinacoteca Civica, una Mostra di artisti alessandrini e monferrati dell'800, la quale valterà la opera più significative dei pittori Tagliano, Tallone, Fellizza da Volpedo, Marbelli e degli scultori Monteverde e Hotalfi, oltre ad altri minori.

Fra le opere da Voi possedute, mi piacerebbe molto che figurasse nella Mostra il Paesaggio di Giuseppe Fellizza da Volpedo.

Confido che vorrete contribuire alla buona riuscita della manifestazione, concedendo l'opera in questione; e frattanto mi faccio dovere significarVi che l'opera stessa sarebbe, a cura e a carico di questo Comune, debitamente assicurata contro ogni rischio (furti, danni, incendio, umidità, ecc.) per il trasporto dalla località di partenza ad Alessandria e ritorno, e per tutto il periodo di permanenza nella Mostra. D'intende che anche le spese di trasporto sarebbero a carico di questo Comune.

Se, come spero, Voi vorrete cortesemente accogliere il mio invito, Vi prego di volermi indicare, agli effetti della inclusione nella polizza di assicurazione, il valore attribuito all'opera richiesta, la quale

potrà poi essere inviata in porto assegnato, e con quel mezzo che riterrete più opportuno, direttamente alla Direzione della Pinacoteca Civica di Alessandria. La Mostra durerà fino a tutto il mese di giugno p.v.

Ringraziandovi fin d'ora vivamente a nome della Città, Vi porgo i più cordiali saluti fascisti.

PI SCORATA  
(s. / Scorata)  
*Scorata*

**SOCIETÀ PER LE BELLE ARTI  
ED ESPOSIZIONE PERMANENTE**

ENTE MORALE

**MOSTRA  
DEL DIVISIONISMO ITALIANO** MILANO, 25 Maggio 1970

Intitolazione Risparmio  
Borsa Roma Montedison  
V. Lancia 45  
**VARESE**

Esso lietti di annunciarVi l'arrivo all'incasso della mostra del "Divisionismo Italiano", curata dalla Società Permanente. Oggetti l'occasione per giungere a nuovi e più vivi risguardamenti per l'opera tanto generosamente prestata.

Il suo contributo all'azione dell'importante manifestazione ha contribuito notevolmente a qualificare almeno l'inizio di qualità della Mostra.

Ringraziandovi ancora una volta il nostro grazie, lo esprimeremo nuovamente.

IL PRESIDENTE  
Ruggero Gallozzi Progetti  
*Gallozzi*

2009 - Milano - Via Turati, 34 - Tel. 638222

**Museo d'Arte Moderna e Contemporanea  
di Trento e Rovereto**

Gent.ma Signora  
FRANCA ZIGMETTI BASSI  
Via Lancia, 45  
21100 - VARESE

Trento, 20 agosto 1990

*Franca Signora*

a pochi giorni dalla chiusura della mostra al "Divisionismo Italiano", sento il dovere ed il piacere di rivolgerle un particolare ringraziamento per la generosa collaborazione offerta al Museo, in questa importante occasione.

L'opera da Lei gentilmente prestata, ha contribuito infatti, per qualità ed interesse artistico, all'ottima riuscita della mostra, sicuramente la più significativa dell'ultimo ventennio, dedicata a questo particolare periodo storico.

L'ottima risposta data dalla stampa italiana e straniera più qualificata, ha dato prova del grande successo della manifestazione frequentata giornalmente da numerosissimi visitatori.

Tutto questo è potuto avvenire solo grazie alla preziosa collaborazione di persone di cultura ed appassionate d'arte, che, come Lei, hanno prestato le loro opere affinché questo ambizioso progetto potesse giungere a conclusione, dopo due anni di ricerca.

La giunga quindi il mio grazie di cuore, ed il piacere di incontrarla presto in altre occasioni.

Con i miei più cordiali saluti.

*Giulietta Belli*

Trento, Palazzo della Minerva  
P. di Spresiano, 10  
Tel. 0461/248001

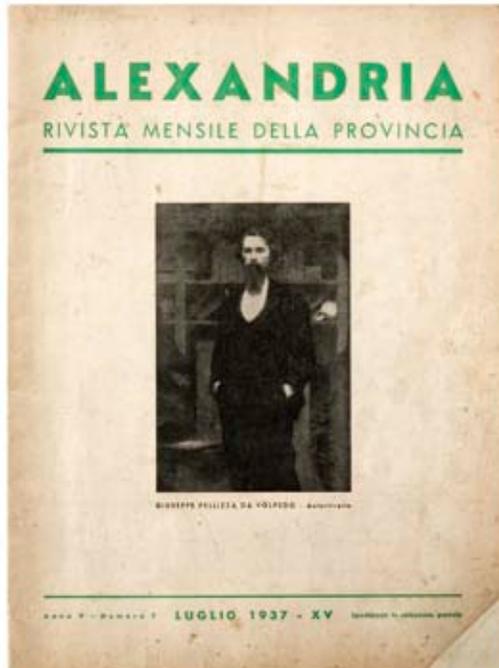
Divisione di 20071/20072  
Amministrazione di 20071/20072  
Via Lancia, 45/20071/20072  
Trento Palazzo 0461/248001

Rovereto, Palazzo Sforza  
V. della Torre 10 - P. di Rovereto 0461  
Tel. 0462/400000 - fax 0462/400001

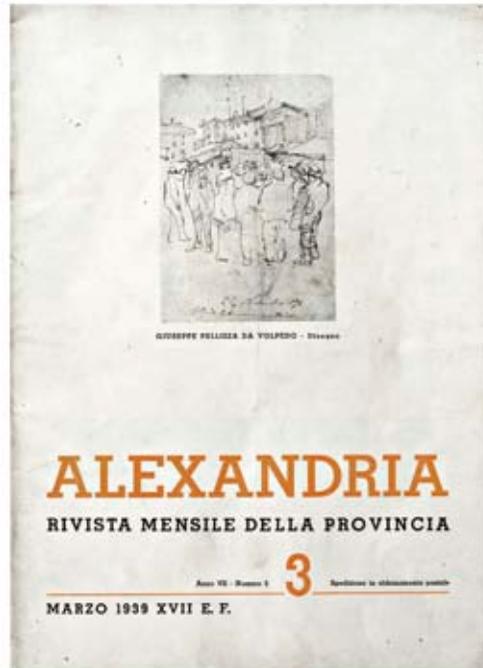
Lettera di richiesta di prestito del dipinto in occasione della "Mostra degli artisti Alessandrini dell'Ottocento", 1940, Alessandria, Pinacoteca Civica. Milano, Archivio privato

Lettera di ringraziamento per il prestito del dipinto in occasione della "Mostra del Divisionismo Italiano", 1970, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Milano, Archivio privato

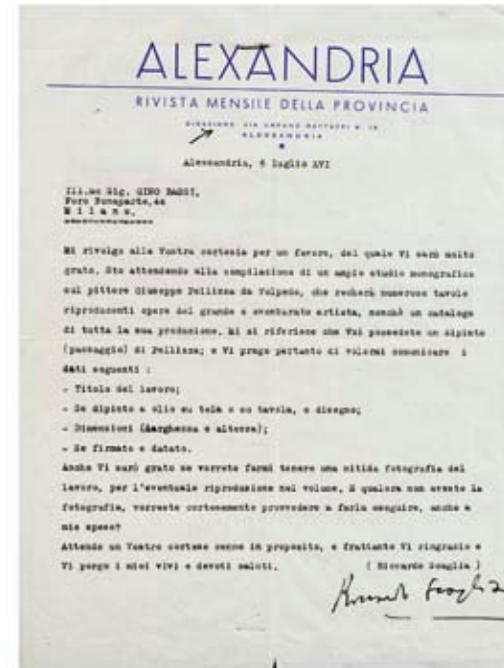
Lettera di ringraziamento in seguito al prestito del dipinto in occasione della Mostra "Divisionismo Italiano", 1990, Trento, Palazzo delle Albere. Milano, Archivio privato



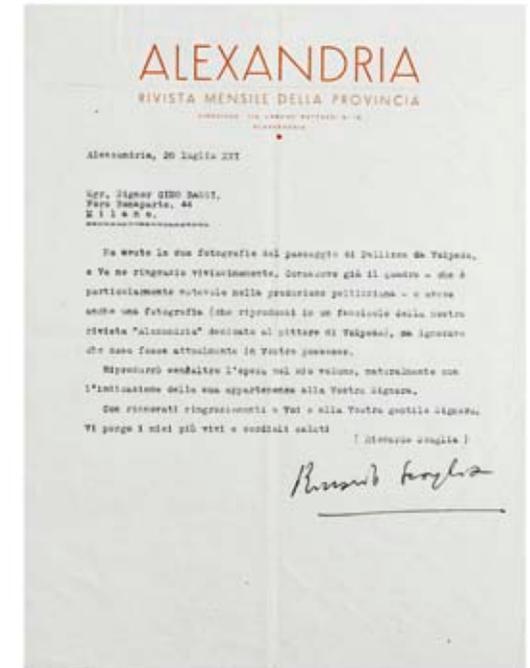
"Alexandria" - Anno V, n. 7, luglio 1937.  
Milano, Archivio privato



"Alexandria" - Anno VII, n. 3, marzo 1939.  
Milano, Archivio privato



Lettera di Riccardo Scaglia indirizzata al Sig. Gino Bassi per la richiesta di informazioni relative al dipinto, utili per la pubblicazione di una monografia dedicata a Giuseppe Pellizza da Volpedo, 6 luglio 1938.  
Milano, Archivio privato



Lettera di ringraziamento di Riccardo Scaglia in seguito all'invio da parte del Sig. Gino Bassi delle fotografie del dipinto, utili per la pubblicazione di una monografia dedicata a Giuseppe Pellizza da Volpedo, 20 luglio 1938.  
Milano, Archivio privato



## PAESAGGI DIPINTI E PAESAGGI SCRITTI: IL CONFRONTO TRA LA PITTURA DI PELLIZZA E LA POESIA DI PASCOLI\*

*Stefano Bosi*

Nel luglio 1903 Pellizza confida all'amico letterato Pier Ludovico Occhini l'esistenza di un motivo ispiratore comune tra la sua pittura e la poesia di Giovanni Pascoli: "Desidero che mi ricordi a Pascoli e che dica la delizia che ho provato in questi giorni leggendo la sua poesia a Paulo Ucello<sup>1</sup>. Il nostro Pantini in un suo scritto disse che le mie pecore ed altri quadri di Morbelli e di Segantini gli ricordavano per certi riguardi le sue *Myricae* ... Che questo concetto sia condiviso da altri non so, certo la mia arte s'ispira alla semplicità che pur piace al poeta"<sup>2</sup>. La semplicità di cui il pittore parla altri non è che la meraviglia, lo stupore che egli prova di fronte alle cose. È in altre parole la poetica dell'oggettività, ossia la concezione secondo cui l'arte non si inventa ma si scopre, perché essa si trova nelle cose, e la distinzione fra fantasia e sentimento poetico, la prima non necessaria e il secondo invece indispensabile all'arte stessa<sup>3</sup>. Poetica dell'oggettività che diventa, pertanto, poetica delle piccole cose, della vita quotidiana, dello spettacolo della natura. Pellizza e Pascoli trovano in queste spontanee manifestazioni significati nascosti che ciascu-

no cerca di esprimere con gli strumenti della propria arte. Nelle loro opere prevale infatti il mistero delle cose, "l'animismo inquietante del gelsomino notturno", e entrambi si allineano "al clima figurativo del Simbolismo europeo, negatore della scienza in nome del sogno, della verità in nome dell'ignoto"<sup>4</sup>. In tale ottica il parallelo tra l'arte di Pascoli e quella di Pellizza risulta efficace in quanto "instaura un confronto fra tecniche espressive affini, tese entrambe ad ampliare o modificare il linguaggio tradizionale per sperimentarne uno del tutto nuovo: da una parte la «lingua di gitane» del poeta, dall'altra la suggestione comunicativa dei filamenti di colore e di luce del pittore"<sup>5</sup>.

Se analizzati fra loro, i paesaggi dipinti da Pellizza tra fine Otto e primo Novecento e quelli cantati da Pascoli nelle sue più celebri raccolte poetiche degli stessi anni (*Myricae*, *Primi Poemetti*<sup>6</sup>, *I Canti di Castelvecchio*) sembrano inserirsi in quella dimensione veristica che, pur già declinante in quel periodo, non poteva dirsi spenta. Ispirati alla vita campestre colta nelle varie stagioni, pullulano di particolari e di aspetti quotidiani e dimessi: il lavoro nei campi

e il riposo che ne consegue, i rituali religiosi, i bambini che giocano all'ombra degli alberi, le coppie di amanti che passeggiano, le lavandaie in prossimità di un torrente, il transito delle pecore, le nebbie autunnali. Il verismo di questi componimenti è solo apparente. Avviene infatti nei paesaggi di Pellizza ciò che avviene nelle liriche di Pascoli: ossia il trascolorare dei moduli e dei toni veristici che restano ormai come secca spoglia entro cui immettere nuova linfa vitale. Il mondo campestre dipinto dall'artista di Volpedo e cantato dal poeta romagnolo non rappresenta più la veristica scoperta, l'epopea del quotidiano, ma è lo scenario sul quale proiettare inquietudini, smarrimenti, un senso del vivere fatto di ansiose perplessità. La natura diventa metafora di un mondo inavvertibile che il pittore e il poeta riescono a portare alla luce. Essa non è più un semplice scenario, ma un organismo vitale e dinamico da cui scaturisce simultaneamente l'arte che si trova nella realtà stessa (la poetica delle piccole cose, appunto) senza aggiungere ad essa sovrastrutture immaginarie. Ecco così che i dati realistici si caricano di significati e di simboli. Nel contempo si scopre che la rappresentazione più che veristica è 'impressionistica': cioè manca di coordinate nei particolari, senza per questo privare la composizione della sua unità. Ma appunto proiettandosi nell'impressione, e enfatizzandola, Pellizza e Pascoli scoprono rapporti inediti tra le cose, colgono corrispondenze, leggono nel particolare consueto, nella banale quotidianità, accordi con il loro senso del vivere. Fin dai loro primi paesaggi – rispettivamente dipinti e poetati – è presente la problematica che ogni successiva loro opera ripresenterà: ossia una pittura e una poesia che affascinano per queste trepidanti scoperte del misterioso parlare delle cose, per le suggestioni simboliche che offrono,

di una capacità costruttiva in grado di inserire il felice impressionismo in un più ampio ambito creativo. Alle novità finora esaminate – angoscioso smarrirsi di fronte al mistero che traspare dalle cose e insistenza sull'impressione – se ne aggiunge un'altra: una forma espressiva che, in esemplare accordo con le due citate caratteristiche, è tutta fatta di stupite pause, è tutta tramata di echi e di risposdenze tra le immagini e le parole, lontanissima dalla magniloquenza di matrice accademica. Un linguaggio, dunque, che si adatta in modo diretto alle piccole cose, ai momenti più semplici della vita familiare e del mondo campestre, basandosi su immagini precise, le quali aderiscono puntualmente ai particolari di quella umile realtà: si tratta di una vera e propria democrazia "visiva" e "linguistica" quella messa in atto da Pellizza e da Pascoli, che li porta a descrivere piante, animali, attività agricole, oggetti quotidiani entro inquadrature inedite. Ma non è solo la scelta delle immagini a ricreare questo mondo 'basso': l'adesione alle piccole cose è assicurata anche da un linguaggio simbolico, agrammaticale che supera i parametri istituzionali e comunicativi del paesaggismo tradizionale ed evoca i luoghi e le cose servendosi di luce, colori e suoni. Le manifestazioni più esplicite di tale orientamento sono, nel caso di Pellizza, l'uso di una tecnica a colori divisi precisa e lenticolare, capace di generare una luce nuova, radicale, nella quale la "verità fenomenica" trascende verso una più "durevole verità ideale"; nel caso invece di Pascoli, l'utilizzo – con una frequenza senza precedenti – dell'onomatopea, gli improvvisi salti dei legami logici e sintattici e le associazioni di immagini lontane, che hanno tra loro solo un rapporto di analogia.

Questo linguaggio dà vita a paesaggi naturali di estrema precisione, ma che non hanno

nulla di realistico: tutto appare come abitato dal mistero, da qualcosa di nascosto, tutto si vela di sfumature di sogno; dietro quelli che potrebbero sembrare dei semplici idilli affiora una musica sotterranea, una forza inquietante che avvicina incredibilmente gli elementi ai sensi del pittore e del poeta e nello stesso tempo li allontana, trasformandoli in apparizioni inafferrabili. Le presenze umane sfumano in lontananza: non vediamo più individui reali e concreti, ma soggetti indeterminati, che si confondono con la vitalità degli animali o delle piante. L'occhio del pittore e l'orecchio del poeta<sup>8</sup> sono intenti a seguire le vibrazioni di essenze 'oscure' e segrete: dietro una serena apparenza di idillio si delinea un senso di misteriosa inquietudine. Ciò spinge entrambi gli artisti a isolarsi dalla società per educarsi alla disciplina del distacco; disposti a coltivare la propria sensibilità unica e personale, finiscono per spostare i confini della loro poetica, trasferendola da un mondo oggettivo a un mondo soggettivo, da un'esperienza condivisa con la società a un'esperienza colta nella contemplazione solitaria della natura<sup>9</sup>.

Proprio negli aspetti della natura e delle cose sia Pellizza che Pascoli mirano a mettere in luce elementi e rapporti di cui si servono per esprimere il loro senso della vita carico di smarrimento. È il caso del dipinto *Novembre* (1901; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea)<sup>10</sup> che ci piace pensare ispirato all'omonima saffica pascoliana del 1890, la quale – malgrado il titolo che la contraddistingue – più che a descrivere la natura in un particolare momento (i giorni 'caldi' della prima metà di novembre detti "estate di San Martino" o "estate dei morti") è rivolta a scoprire nelle cose un precario senso di fragilità, di vuoto<sup>11</sup>.

Gèmea l'aria, il sole così chiaro  
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,  
e del prunalbo l'odorino amaro  
senti nel cuore...

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante  
di nere trame segnano il sereno,  
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante  
sembra il terreno.

Silenzio, intorno: solo, alle ventate,  
odi lontano, da giardini e orti,  
di foglie un cader fragile. È l'estate,  
fredda, dei morti.

In entrambi i casi siamo di fronte a due brani dotati di una struttura organizzativa pressoché perfetta e ambientati in un contesto in cui la luminosità calda del cielo provoca l'illusione di un tempo primaverile di cui si cercano quasi istintivamente le testimonianze coloristiche e olfattive. L'inganno dei sensi di fronte alle labili parvenze di una realtà contraddittoria e indecifrabile è però subito svelato da una fitta trama di elementi-chiave che rimandano alla caducità autunnale: l'albero secco, forte nel fusto ma scheletrito nei rami, le foglie caduche disseminate lungo il manto erboso, la dimensione silente della natura, la dialettica tra un ombroso primo piano determinato e un opalino fondale evanescente. Se nel paesaggio descritto da Pascoli la figura umana è assente, ciò non accade in quello di Pellizza dove le sagome scure di due pastori seduti sul prato, l'una opposta all'altra, separate solo dal tronco d'albero (forse un pruno?) posto al centro della composizione, conferiscono alla scena un alto valore evocativo ed emozionale: la loro presenza è "li a significare che, così attorno alle vite umane la vita della natura sale e si effonde con eguale e pacata armonia"<sup>12</sup>.

Altre ‘impressioni’ di natura sono *Sera d'autunno a Valpizzo* (1903; Varese, Civico Museo)<sup>13</sup> e *Nubi di sera sul Curone* (1905-1906; Torino, collezione privata)<sup>14</sup> cui ben si accompagna il componimento *Ultimo canto* del 1891

Solo quel campo, dove io volga lento  
l'occhio, biondeggia di pannocchie ancora,  
e il solicello vi si trascolora.

Fragile passa fra' cartocci il vento:  
uno stormo di passerì, s'invola:  
nel cielo è un gran pallore di viola.

Canta una sfogliatrice a piena gola:  
Amor comincia con canti e con suoni  
e poi finisce con lacrime al cuore

ma questa volta con un più cordiale abbandono all'idillio. Si ha cioè l'impressione che pur non mancando in queste tele la nota triste, la disposizione fondamentale dell'artista si pieghi in una dolce mestizia che si effonde e si placa nella contemplazione del paesaggio, nel trascolorare tenue del sole autunnale, nel “gran pallore viola” del cielo (v. 6). Il trascolorare – musicale, quasi (“con canti e con suoni” v. 8) – del cielo e degli aspetti delle cose, le suggestioni che la natura assume, gli inviti a ineffabili fantasie che essa suggerisce sono rese dal pittore con una tale levità di accenti, con una capacità di cogliere le più segrete risposdenze tra paesaggio e stati d'animo, che da un lato rendono impossibile qualsiasi trascrizione di queste opere in un linguaggio logico discorsivo – talmente rarefatto e impalpabile è il loro contenuto – e dall'altro ne fanno tra i risultati più alti della pittura di Pellizza. È da notare che il rapporto di vicendevole penetrazione, di simbiosi tra il pittore e l'ambiente, tra stati d'animo e paesaggio trova una sua soluzione poetica validissima

nella idealizzazione della sera, nella trasfigurazione cioè di un momento della giornata a presenza arcana evocativa.

Nella pittura di Pellizza – come del resto nella poesia di Pascoli – è costante l'impegno di trovare, pur nel dato oggettivamente descritto, un valore semantico; di oggettivare un modo di sentire in un paesaggio, in un elemento della realtà, evitando così la facile effusione sentimentale. L'artista ricerca con energia la possibilità di soluzione simbolica che la realtà dell'esperienza assunta a testimonianza di vita gli offre, come dimostrano chiaramente *Sul fenile* (1893; Milano, collezione privata)<sup>15</sup>, *Speranze deluse* (1894; Como, collezione privata)<sup>16</sup> e *Processione* (1892-1895; Milano, Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci. Raccolta Rossi)<sup>17</sup>: quadri dove natura e ideale convivono fra loro in un purismo di forme e di linee che destrutturano e ricompongono il vero entro uno spazio nitido, geometrico, dal sapore antico e carico di valenze emotive e simboliche<sup>18</sup>. *Processione*, in particolare, presenta profonde analogie con il componimento poetico *Il santuario*

Come un'arca d'aromi oltremarini,  
il santuario, a mezzo la scogliera,  
esala ancora l'inno e la preghiera  
tra i lunghi intercolumnii de' pini;

e trema ancora de' palpiti divini  
che l'hanno scorso nella dolce sera,  
quando dalla grand'abside severa  
uscita l'incenso in fiocchi cilestrini.

S'incurva in una luminosa arcata  
Il ciel sovr'esso: alle colline estreme  
Il Carro è fermo e spia l'ombra che sale.

Sale con l'ombra il suon d'una cascata  
che grave nel silenzio sacro geme  
con un sospiro eternamente uguale.

dove il ritmo pausato degli endecasillabi – formati da parole piane, con la presenza di molte consonanti, diagrammi, doppie e allitterazioni capaci di evocare immagini visive – è conforme al lento procedere del corteo delle pie donne del quadro di Pellizza: dal viale ombrato di pioppi le preghiere e i canti di queste (“esala ancora l'inno e la preghiera / tra i lunghi intercolumnii de' pini” vv. 3-4) si fondono in un unico inno che si innalza verso la volta celeste (“s'incurva in una luminosa arcata / il ciel sovr'esso: alle colline estreme / il Carro è fermo e spia l'ombra che sale.” vv. 9-11), e il loro incedere pausato e composto si uniforma allo scorrere tranquillo dell'acqua nel torrente posto a lato del viale (“Sale con l'ombra il suon d'una cascata / che grave nel silenzio sacro geme / con un sospiro eternamente uguale” vv. 12-14).

Per Pellizza l'unica possibilità di esprimere un'idea in forma d'arte è di trovare un correlativo oggettivo, ossia una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che conducono alla formulazione di quella particolare idea; cosicché dopo aver introdotto gli elementi esterni, che si concludono in un'esperienza sensibile, l'idea è immediatamente evocata<sup>19</sup>. A Pascoli tale possibilità è offerta, oltre che dagli aggettivi fonoespressivi, dall'utilizzo – sempre più frequente – della strofa saffica che, “presentandosi come un metro relativamente aperto, non più gravato dalle esigenze strutturali del sonetto”<sup>20</sup>, favorisce la dissoluzione delle forme poetiche tradizionali e la possibilità di instaurare una sorta di rapporto diretto e non mediato dei sensi interpretativi fra l'oggetto della descrizione e la sfera simbolico-sentimentale. In tale modo il paesaggio ne guadagna in intensità di rappresentazione e in rapidità di trapassi analogici, mentre si riducono di conseguenza i motivi descrittivi, legati alla necessità dell'inquadra-

mento ambientale, e il rapporto tra definito e indefinito pende a favore di quest'ultimo. “Il poeta riesce in tale modo a isolare i particolari che gli sembrano più carichi di significato ai fini dell'evocazione del quadro agreste e del clima sentimentale che lo sottende, senza doversi tanto preoccupare della completezza della rappresentazione”<sup>21</sup>. Esempio è a riguardo il caso di *Dall'argine*

Posa il meriggio su la prateria.  
Non ala orma ombra nell'azzurro e verde.  
Un fumo al sole bianca; via via  
fila e si perde

Ho nell'orecchio un turbinio di squilli,  
forse campane di lontana mandra;  
e, tra l'azzurro penduli, gli strilli  
della calandra.

componimento dove la sequenza nominale e la successiva sostantivazione degli aggettivi di colore attenuano la concretezza oggettiva<sup>22</sup>, proprio come avviene nella straordinaria serie di paesaggi pellizziani realizzati nei primi anni del Novecento, di cui sono esempi illuminanti *Pontecatello* (1904; Milano, collezione privata)<sup>23</sup>, *Paesaggio presso il prato del Pissone* (1904; collezione privata)<sup>24</sup>, *La montà di Bogino* (1905 circa; Varese, collezione privata)<sup>25</sup> e *Mattino d'estate* (1905; Milano, collezione privata)<sup>26</sup>: paesaggi concepiti entro asciutti impianti geometrici e dove l'astrazione della forma e della tecnica pittorica, mette in sintonia il rapporto con il vero e l'intervento mentale su di esso operato. La natura ha qui la meglio sull'arte e il pittore si dimostra umile “nel ridare il delicato chiarore luminoso dei cieli con il tratteggio, la densità e la penombra delle fronde, la materia corposa bruno rossiccia di tronchi, prati e terreno”<sup>27</sup>. Le opere si contraddistinguono anche

per una diversa problematizzazione del reale, espresso attraverso sospensioni o cesure compositive e con una accentuata tendenza all'allegorismo, che si palesa nell'uso di un divisionismo che, "pur restando una tecnica sistematica, assimilabile a una grafia, a tratteggio, non tende a liberare l'autonomia delle particelle di colore dando a esso valore autonomo, come in esiti del neoimpressionismo francese e belga, ma la piega a tradurre le diverse realtà e qualità di luce del brano di natura"<sup>28</sup>.

Analogo discorso si potrebbe applicare anche per le tele *Tramonto (Il roseto)* (1902; Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi)<sup>29</sup> e *Il sorgere del sole* (1904; Torino, collezione Ricci)<sup>30</sup>, nelle quali Pellizza rappresenta la natura non in chiave puramente sensoriale (la pura visibilità, il fascino dei colori e delle luci, la dilatazione del senso della vita), bensì trascrive il dato visivo in eco sentimentale, rende incorporata la realtà al fine di "coglierne l'essenza con estremo rigore scientifico e filosofico"<sup>31</sup>. La massima espressione di questa ricerca è riscontrabile ne *Il sole* (1904; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea)<sup>32</sup>, dove l'esperienza ottica è portata ai limiti delle sue possibilità: è il trionfo della luce e del reciproco compenetrarsi tra natura e uomo, il quale sente palpitar in sé, in quest'ora di assorta fissità, la vita dell'universo. Il parallelismo tra Pellizza e Pascoli lo si coglie qui nella predilezione che entrambi hanno di indagare la natura nelle ore estreme del giorno – all'alba e al tramonto – e di soggettivare i fenomeni atmosferici ad esse collegati. Se i dipinti di Pellizza sono carichi di ispirazione cosmica<sup>33</sup>, le poesie di Pascoli sono ricche di riprese, esclamazioni e interrogazioni, "dove la fonoespressività diventa autentico fonosimbolismo, in quanto non mira più alla riproduzione immediata dei suoni [dei colori e

delle luci] ma si sforza di cogliere le vibrazioni e i trasalimenti di una realtà immateriale, a cui i suoni rimandano per via allusiva"<sup>34</sup>. Ciò è avvertibile in componimenti quali *Piano e monte*

Il disco, grandissimo, pende  
rossastro in un latte d'opale:  
ed intaglia le case ed accende  
i lecci nel nero viale;

che fumano come foreste,  
di polvere gialla e vermiglia<sup>35</sup>:  
s'annuvola in rosa e celeste quel botro color  
di conchiglia.

Qua lampi di vetri, qua lente  
cantate, qua grida confuse:  
là placido il muto oriente  
nell'ombra dei monti si chiude.

Si vedono opache le vette,  
è pace e silenzio tra i monti:  
un breve squittir di civette,  
un murmure lungo di fonti vv. 1-16

#### Nel giardino

[...]  
alba e tramonto; nelle tenui trine  
l'una si stringe, al roseo vespro, quando l'altro ai  
suoi fiori, candide stelline,  
apre, alitando;

e al sospiro dell'avemaria, quando nel bosco  
dalle cime nude  
il dì esala, il cuore in una pia  
ombra di chiude

e l'anima in quell'ombra di ricordi  
apre corolle che imbocciar non vide; e  
l'ombra di fior d'angelo e di fior  
di spina sorride" vv. 9-20

#### Il bove

[...]  
il sole immenso, dietro le montagne  
cala altissime: crescono già, nere,  
l'ombre più grandi d'un più grande mondo  
vv. 12-14

#### e Alba

[...]  
Tra i pinastri era l'alba che i rivi  
mirava discendere giù:  
guizzò un raggio, soffìo su gli ulivi;  
*virb...* disse una rondine; e fu  
giorno: un giorno di pace e lavoro,  
che l'uomo mieteva il suo grano,  
e per tutto nel cielo sonoro  
saliva un cantare lontano. vv. 9-16

L'inizio e la fine del giorno rimandano, per traslato, al tema della morte, che Pellizza e Pascoli spesso associano a quello dell'impressione naturalistica: l'intreccio dei due temi è dettato dal fatto che, a fronte del dolore causato dalla perdita di una vita umana, la natura è pur sempre "madre dolcissima"<sup>36</sup> e il dolore è spesso stemperato in un contesto naturale o comunque ambientato, sul filo della memoria, nel consueto sfondo della campagna natia. Dipinti come la serie de *L'annegato* (1894)<sup>37</sup>, *Il morticino* (1894-1903; Parigi, Musée d'Orsay)<sup>38</sup> e *La neve* (1906; collezione privata)<sup>39</sup> analizzano il tema della morte in modo del tutto originale: si tratta di composizioni fitte di particolari minuti, che rimandano a un uso analogico del paesaggio o a un *pathos* di gesti consolatori ma impotenti. Domina in queste tele il bianco associato ai volti e alle vesti dei personaggi o al paesaggio di sfondo. Per Pascoli il bianco è addirittura il colore della morte per eccellenza<sup>40</sup>, e come tale spesso se ne serve nelle

elegie dedicate all'argomento, come ad esempio in *Mistero* ("Vergine ... bianca sopra il bianco letto" v. 1), in *Nevicata* – dove è usato l'ossimoro "bianca oscurità" in rapporto con l'immagine del "marmoreo cimitero" – e in *Notte di neve* – in cui il poeta ricorre più volte alla sostantivazione dell'aggettivo del colore: "l'aria brulica di bianco" v. 1, e "cade del bianco" v. 4 –<sup>41</sup>.

Al 'tema dei morti' si lega direttamente la dimensione del ricordo, che si accompagna a sua volta al rimpianto degli affetti perduti e offre nuovi spunti di espressione alle descrizioni naturalistiche, contribuendo a attenuare sempre più ogni dato reale e a renderlo simbolo e sogno. Il reale che si fa simbolo, memoria, ricordo, trasfigurazione onirica è da Pellizza affrontato soprattutto nelle opere concepite dopo il 1896, in cui cerca di tendere a un'arte capace di esprimere idee, sentimenti ed emozioni. Fa proprio il principio dell'"arte per l'idea" secondo cui la bellezza delle forme e dei colori è in grado di mettere in comunicazione un'idea, e come tale essa è percepita e compresa da tutti. Inoltre, al fine di dare vita a un'arte durevole, si dedica in questi stessi anni alla rappresentazione di soggetti eterni e universali, come l'amore, la bellezza, il male, la morte. Pellizza evita di lasciarsi andare a facili abbandoni sentimentali e si cela nel chiuso cerchio di una esperienza tutta individuale.

Espressione compiuta di questa ricerca è il ciclo degli *Idilli* che – ancora una volta – presenta interessanti tangenze e elementi di confronto con la poesia di Pascoli, non certo per il rifarsi al mondo dell'infanzia pastorale quanto piuttosto per la stretta corrispondenza tra percezioni esterne e interne, resa mediante una tessitura di colori e – in senso lato – di suoni che si richiamano diffusamente. Progettati a partire dal 1897, gli *Idilli* oscillano tra i poli opposti – e insieme coin-

cidenti – della vita e della morte, del valore rigenerativo della natura e della fragile sorte dell'uomo, destinato allo scacco. Aspetti che Pascoli affronta qualche anno prima in alcuni componimenti di *Myrica*, raccolti poi nella collana *Finestra illuminata*, e ancor più compiutamente nella lirica *Nebbia* del 1899, inserita successivamente nei *Canti di Castelvecchio*

Nascondi le cose lontane,  
tu nebbia impalpabile e scialba,  
tu fumo che ancora rampolli,  
su l'alba,  
da' lampi notturni e da crolli  
d'aeree frane!

Nascondi le cose lontane,  
nascondimi quello ch'è morto!  
Ch'io veda soltanto la siepe  
dell'orto,  
la mura ch'ha piene le crepe  
di valeriane.

Nascondi le cose lontane:  
le cose son ebbre di pianto!  
Ch'io veda i due peschi, i due meli,  
soltanto  
che danno i soavi lor mieli  
pel nero mio pane.

Nascondi le cose lontane  
che vogliono ch'ami e che vada!  
Ch'io veda là solo quel bianco  
di strada,  
che un giorno ho da fare tra stanco  
don don di campane...

Nascondi le cose lontane,  
nascondile, involale al volo  
del cuore! Ch'io veda il cipresso  
là, solo,  
qui, solo quest'orto, cui presso  
sonneccia il mio cane.

dove pochi elementi naturali resi in modo dettagliato si situano su uno sfondo effuso, di cui è difficile cogliere i limiti<sup>42</sup>. Proprio su tale dicotomia, nella quale l'alta imprecisione è condizionata da un'altrettanto alta precisione, Pellizza orchestra alcuni dei suoi migliori idilli, fra cui il già citato *Novembre, Aprile nei prati di Volpedo* (1904; ubicazione sconosciuta)<sup>43</sup>, *Pomeriggio d'aprile* (1904; Varese, collezione privata)<sup>44</sup> e le tele facenti parte in origine del pentittico – poi trittico – *L'amore nella vita*: vera e propria glorificazione della natura nelle sue forme più imponenti e nelle sue strutture più dinamiche, in virtù della quale trova compiuta espressione quel simbolismo fonico – di matrice pascoliana –, e non solo psicologico<sup>45</sup>, che si manifesta con modalità sempre più sottili nella attività del pittore volpedese di questi anni. Ciclo, quest'ultimo, dedicato al manifestarsi nelle varie età della vita di un sentimento universale, quale è l'amore, che per Pellizza è dotato di massima intensità di espansione vitale, mentre per Pascoli è circoscritto tutto nella triste dimensione del rimpianto e verso cui il poeta si accosta sempre con una sensibilità turbata e adolescenziale, con un complesso rapporto di attrazione e frustrazione certo ricollegabile alla sua umbratile esperienza di vita. Eppure, anche su queste posizioni apparentemente inconciliabili, è possibile cogliere delle risposdenze fra l'opera del pittore e quella del poeta. Dipinti come il pannello centrale di *L'amore nella vita* (1901-1903; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea)<sup>46</sup>, *Sogno a due* (1903-1905; Bergamo, collezione privata)<sup>47</sup>, possibile alternativa notturna del primo, *La paratoia nera* (1900-1903; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea)<sup>48</sup> e *La vecchia nella stalla* (1904-1905; Alessandria, Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria)<sup>49</sup> non stonano infatti se messi a confronto con componi-

menti quali *Lontana, O vano sogno*, della raccolta *Myrica*, *La tessitrice*, *Il gelsomino notturno* e *Il sogno della vergine* dei *Canti di Castelvecchio*, o *Il Chiù dei Primi Poemetti*: tutte opere in cui risulta difficile indicare una trama precisa, farne una traduzione prosastica, perché in esse quel processo di rarefazione dell'elemento logico-narrativo è portato all'estremo. A dare loro sostanza è tutta una trama di impressioni apparentemente casuali nel loro succedersi ma in realtà legate reciprocamente da sottili e rarefatti rapporti, da una logica del sentimento più difficile da cogliere ma forse più vera della logica della ragione. Nella natura avvolta sempre più dalle tenebre, Pellizza e Pascoli scoprono qui sottese corrispondenze, illuminano, con un linguaggio rarefatto e sospeso, impalpabili rapporti, colgono – con l'animo colmo del senso del mistero trepidante – l'arcano compenetrarsi di vita e di morte. Entrambi, inoltre, compiono in modo consapevole un vero

#### NOTE

\* Questo saggio tenta per la prima volta di mettere in relazione la pittura di Giuseppe Pellizza da Volpedo e la poesia di Giovanni Pascoli; esso è pertanto passibile di correzioni, rettifiche, aggiornamenti che solo un'analisi più articolata e puntuale può fare. Tale raffronto mi ha indotto a considerare la produzione di Pellizza, e in particolare quella dedicata al paesaggio, da una angolazione diversa che privilegia più l'interpretazione emotiva e sensoriale del rapporto del pittore con la natura – realizzato con una sensualità “fuori dai sensi” in virtù della quale il dato fenomenico si alleggerisce e trascolora e il paesaggio diventa stato d'animo: che è poi l'approccio adottato anche da Pascoli nelle sue poesie (Cfr. B. Sanminiatielli, *La natura nell'arte del Pascoli*, Sansoni, Firenze, 1937) –, rispetto all'interpretazione psicologica sulla quale la critica ha più volte posto l'accento (cfr. A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981).

e proprio salto di qualità superando la dimensione naturalistica – dove ormai gli spazi interni ed esterni sono come bloccati da un'immobilità presaga di un alone di presenze immateriali – in favore di un accostamento fulmineo capace di schiudere la dimensione del sovrasensibile: non più la qualità fisica del colore e del suono ma l'insieme di associazioni inconse che esse evocano.

“Questo proposito di arte difficile, che tende a oltrepassare la mimesi del reale per farsi portatrice di sensi riposti, corrisponde alla scoperta di un nuovo mondo, quello dell'inconscio e delle sue associazioni”<sup>50</sup>. Su questo mondo Pellizza e Pascoli si affacciano con l'incertezza e il ritegno scaturiti dalla loro partecipazione all'idealismo decadente di fine secolo, ma anche nati da una emotività e una originalità di stile che non hanno riscontro in nessun altro artista italiano del loro tempo.

L'intesa tra la poesia pascoliana e la contemporanea produzione artistica è stata negli anni oggetto di una serie di studi che, a seconda dei casi, hanno evidenziato analogie con la pittura dei macchiaioli toscani, e in particolare con quella di Giovanni Fattori, o addirittura con l'Impressionismo francese (cfr. C. Debenedetti, *Pascoli: la “rivoluzione inconsapevole”*. *Quaderni inediti*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 157-163). Confronti che tuttavia si sono rivelati generici in quanto accomunano “fra loro poetiche in sé compiute e dichiarate programmaticamente, contigue nel tempo, ma differenziate per specifici procedimenti formali” (C. Sisi, *Contrappunti pascoliani*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, 2011, p. 24. Il testo è una versione ampliata e aggiornata nei riferimenti bibliografici del saggio pubblicato a introduzione del volume *Giovanni Pascoli. L'opera*

poetica, II, scelta iconografica a cura di C. Sisi, Alinari, Firenze, 1980). Solo in tempi recenti Carlo Sisi ha proposto un più convincente accostamento della poesia di Pascoli al clima del Simbolismo europeo – aspetto questo affrontato anche nel volume di R. Pieri, *Pascoli e Cézanne: poesia e pittura nel Simbolismo europeo*, Il Ponte vecchio, Cesena, 2006 –, avanzando un confronto diretto con la pittura di Gaetano Previati, e quindi con il Divisionismo italiano (Ibid., cit.).

Desidero ringraziare Francesco Luigi Maspes, per avermi dato la possibilità di pubblicare questo scritto, Aurora Scotti e Gianluca Poldi, per la determinante collaborazione e i sempre preziosi scambi di idee. Un sincero grazie anche a Carla Gambetti Selva e Cinzia Mozer per la redazione e impaginazione del testo.

Questo saggio è dedicato alla memoria di Bernadette Cerreghini dell'Archivio di Stato di Milano.

<sup>1</sup> Pellizza si riferisce a *Paulo Ucello*, primo dei tre *Poemi italici* nel quale Pascoli affronta uno dei motivi ricorrenti nella sua poetica: la necessaria povertà dell'artista, che nulla possiede fuorché la propria arte.

<sup>2</sup> Lettera di Giuseppe Pellizza a Pier Ludovico Occhini, Volpedo luglio 1903, in A. Scotti, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione eredi Pellizza*, Comune di Tortona, Tortona, 1974, p. 108, ora in *Pellizza e le "amicizie fiorentine" negli anni del primo «Marzocco»*. *Corrispondenza fra Giuseppe Pellizza e Domenico Tumiati, Pier Ludovico Occhini, Angelo Orvieto, Ugo Ojetti*, a cura di L. Carechino, A. Scotti, M. Vinardi, "Quaderni del Divisionismo", n. 4, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona, 2012, p. 217, n. 49. In una minuta di lettera del 31 ottobre 1898, Pellizza invita Enrico Corradini a spedirgli «a mezzo posta assegnato un sacco con l'ultimo vostro romanzo «La verginità» e Poesie di Orvieto – gli scritti di Letteratura ed Arte del Neal ed i Poemetti del Pascoli –». Cfr. *Pellizza e le "amicizie fiorentine" negli anni del primo «Marzocco»*..., cit., p. 221, n. 2.

<sup>3</sup> Su tale argomento, si veda C. Salinari, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 107-110.

<sup>4</sup> Cfr. C. Sisi, *Contrappunti pascoliani*, in *Il Simbolismo in Italia*, cit., p. 24. Sul Simbolismo si vedano:

A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, cit.; A. Scotti Tosini, *Divisionist Painters in Italy between Modern Chromatics and New Symbols*, in *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catalogo della mostra, a cura di J. Claire, Musée des Beaux-Arts, Montreal, 1995, pp. 274-282; A.M. Damigella, *Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*, in *Il simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, catalogo della mostra, a cura di G. Lacambre, Ferrara Arte, Ferrara, 2007, pp. 51-62; A. Scotti Tosini, *The Divisionists and the Symbolist Cycle*, in *Divisionism · Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, Salomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2007, pp. 42-57; V. Greene, *Divisionism's Symbolist Ascent*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters*, catalogo della mostra, a cura di S. Fraquelli, G. Ginex, V. Green, A. Scotti Tosini, National Gallery company limited, London, 2008, pp. 47-57.

<sup>5</sup> C. Sisi, *Contrappunti pascoliani*, in *Il Simbolismo in Italia*, cit.

<sup>6</sup> I *Poemetti* – “contro canto epico, prodotti d'un Omero trasferito in Garfagnana” (Cfr. G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Ibid., *Variante e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 228) –, in seguito divisi in *Primi* e *Nuovi*, sono da considerarsi come ulteriori svolgimenti poetici dei temi affrontati in *Myrica*. In essi Pascoli si cimenta in una struttura più ampia, che gli consente differenti possibilità di espressione, visto anche il più vasto scenario narrativo. L'impressione non è qui “più isolata in un breve mito allusivo, ma [...] analizzata e ripetuta: [nascono] così lunghe narrazioni fatte di impressioni ragionate e combinate per giustapposizione, l'una accanto all'altra per lunghissimi sviluppi, quasi che il Pascoli, timoroso di cadere in un alessandrino impressionistico, [cerchi] salvezza in narrazioni e in esortazioni più ampie e distese”. Cfr. F. Montanari, *Impressionismo e logica narrativa in alcune poesie del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel centenario della morte*, vol. III, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1962, p. 83.

<sup>7</sup> Cfr. F. Galluzzi, *I poeti come i pittori: suono, immagine e memoria in Pascoli*, in «Antologia Vieusseux», N.S. 6. 2000, n. 18, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze, 2000, pp. 47-59.

<sup>8</sup> F. Bellonzi, *Il Divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Ros-

si, Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano 1970, p. 31.

<sup>9</sup> Emblematico in tal senso è l'articolo di Pellizza *Il pittore e la solitudine* pubblicato il 31 gennaio del 1897 sulla rivista fiorentina «Il Marzocco», nel quale il pittore di Volpedo sostiene come per ogni artista sia necessario “il contatto diretto, continuato della natura che gli abbisogna ritrarre; vivere in essa, di essa, per essa onde assimilarla quanto può e così porsi in grado di tradurla facendone risaltare quei caratteri pei quali si distingue”. Cfr. G. Pellizza, *Il pittore e la solitudine*, in «Il Marzocco», Firenze, a. II, n. 53, 31 gennaio 1897, ora in *Pellizza e le "amicizie fiorentine" negli anni del primo «Marzocco»* ..., cit., pp. 253-255. Cinque anni più tardi, il poeta tedesco Rainer Maria Rilke scriverà nel suo *Worpswede*: “Gli artisti, quelli che non vogliono lasciare la natura perduta, si mettono sulle sue tracce cercando di farsi vicini a essa, uomini profondamente solitari, che [...] preferiscono l'eterno all'effimero, ciò che è governato da leggi profonde a ciò che capita casualmente”.

<sup>10</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa Mondadori, Milano, 1986, pp. 414-415, n. 1097.

<sup>11</sup> G. Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di G. Nava, tomo II, G.C. Sansoni Editore, Firenze, 1974, p. 160. Il componimento è composto da tre strofe saffiche, formate da tre endecasillabi e un quinario a rime alternate. Come spesso accade nelle poesie di Pascoli, l'endecasillabo è frantumato, ricco di spezzature, di *enjambement*. Notevole la simmetria dei versi iniziali di ogni strofa: sono spezzati tutti e tre da una forte cesura e il primo emistichio (“Gèmma l'aria”; “Ma secco è il pruno”; “Silenzio intorno”) enuncia quasi il tema e il tono delle strofe.

<sup>12</sup> D. Belfiore, *Alla Quadriennale - I paesisti (II)*, in «La Quadriennale», Torino 1902, pp. 113-114.

<sup>13</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., p. 429, n. 1141.

<sup>14</sup> Ibid., cit., p. 492, n. 1348.

<sup>15</sup> Ibid., cit., pp. 315-316, n. 799.

<sup>16</sup> Ibid., cit., pp. 329-330, n. 842.

<sup>17</sup> Ibid., cit., pp. 341-342, n. 895.

<sup>18</sup> A tal proposito, si veda S. Bosi, *Il Divisionismo e i suoi protagonisti*, in *Divisionismo. Da Segantini a Pellizza*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes e E. Savoia, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2012, p. 22.

<sup>19</sup> Questo aspetto è illustrato chiaramente da Pel-

lizza a Augusto Luzzatti in una lettera del 1897, in cui specifica come “i procedimenti interni pei quali un artista pittore ci dà una sua opera possono avere due moventi: o l'idea, concepita la quale l'artista cerca nella natura le forme atte a rappresentarla, o la vista casuale di forme nella natura che in lui determinino l'idea; tanto nell'uno quanto nell'altro caso l'artista (e con questo nome non intendo un materiale copiatore) dispone nell'opera sua gli elementi naturali in modo che l'idea che informa l'opera risulti chiara e spiccata e, a chi la sa vedere, tutte le idee secondarie da quella prima contenute, pur esse chiare risultino”. Cfr. A. Scotti, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo...*, cit., pp. 50-52.

<sup>20</sup> G. Nava, *Storia di Myrica*, in G. Pascoli, *Myrica*, cit., p. LII.

<sup>21</sup> Ibid., cit.

<sup>22</sup> Cfr. G. Barberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna Editore, Firenze-Messina, 1966, p. 388.

<sup>23</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., p. 440, n. 1179.

<sup>24</sup> Ibid., cit., p. 441, n. 1180.

<sup>25</sup> Ibid., cit., p. 460, n. 1240.

<sup>26</sup> Ibid., cit., p. 463, n. 1246.

<sup>27</sup> A.M. Damigella, *Pellizza da Volpedo*, «Art & Dossier», n. 151 [dicembre 1999], Giunti, Firenze, 1999, p. 45.

<sup>28</sup> Ibid., cit.

<sup>29</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., pp. 415-416, n. 1098.

<sup>30</sup> Ibid., cit., p. 464, n. 1247.

<sup>31</sup> Ibid., cit., p. 446.

<sup>32</sup> Ibid., cit., pp. 444-446, n. 1188.

<sup>33</sup> Il tema dell'ispirazione cosmica è fondamentale anche nella poesia di Pascoli. A riguardo, si veda l'ancora attuale saggio di G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in «Lettere Italiane», a. X, n. 2, [aprile-giugno 1958], Leo S. Olshki, Firenze, 1958, pp. 154-188.

<sup>34</sup> G. Nava, *Storia di Myrica*, in G. Pascoli, *Myrica*, cit., p. LXXX.

<sup>35</sup> Forzata ma decisamente suggestiva è l'idea di vedere in questa strofa un poetico richiamo alla tecnica ‘divisa’ basata sul principio scientifico della scomposizione dei colori: “questi, non più mescolati sulla tavolozza, sono stesi, puri e separati, a pun-

tini, linee, virgole, tacche direttamente sulla tela in modo che la fusione si realizzi nell'occhio di chi osserva. Di conseguenza l'effetto di luminosità risulta potenziato e si ha l'impressione che dal quadro si sprigionino veramente la luce con le sue iridescenze e la sua mobilità". Cfr. S. Bosi, *Il Divisionismo e i suoi protagonisti*, in *Divisionismo. Da Segantini a Pellizza*, cit., p. 9.

<sup>36</sup> È in questi termini che Pascoli definisce la natura nella prefazione alla terza edizione di *Myricae* del 1894.

<sup>37</sup> Ibid., *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., pp. 324-327, nn. 830-837.

<sup>38</sup> Ibid., cit., pp. 423-424, n. 1123. Tra il 1895 e il 1896 anche Pascoli compone una poesia di analogo titolo poi inserita nella sezione *Dall'alba al tramonto* della quarta e definitiva edizione di *Myricae* del 1897: "Non è Pasqua d'ovo? // Per oggi contai / di darteli, i piedi. / È Pasqua: non sai? / È Pasqua: non vedi / il cercine novo? // Andiamoci, a mimmi, / lontano lontano ... / Din don... Oh! ma dimmi: / non vedi ch'ho in mano / il cercine novo, // le scarpe d'avvio? // Sei morto: non vedi, / mio piccolo cieco! / Ma mettile ai piedi, / ma portale teco, / ma diglielo

a Dio, // che mamma ha filato / sei notti e sei dì, / sudato, vegliato, / per farti, oh! così ! / le scarpe d'avvio!". Cfr. G. Pascoli, *Myricae*, cit., tomo II, p. 24.

<sup>39</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., p. 488, n. 1339.

<sup>40</sup> Cfr. G. Nava, *Storia di Myricae*, in G. Pascoli, *Myricae*, cit., p. LXXVI.

<sup>41</sup> Ibid., cit., p. LXXVII.

<sup>42</sup> Per una analisi dettagliata del componimento, si veda G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Ibid., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 240.

<sup>43</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., pp. 439-439, n. 1173.

<sup>44</sup> Ibid., cit., pp. 442-443, n. 1183.

<sup>45</sup> Sulla dimensione psicologica legata all'opera di Pellizza, si veda A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, cit., in particolare pp. 199-204.

<sup>46</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, cit., pp. 451-452, n. 1207.

<sup>47</sup> Ibid., cit., pp. 461-462, n. 1241.

<sup>48</sup> Ibid., cit., p. 458, n. 1235.

<sup>49</sup> Ibid., cit., p. 459, n. 1239.

<sup>50</sup> G. Nava, *Storia di Myricae*, in G. Pascoli, *Myricae*, cit., pp. LXXXIX-XC.





## FILAMENTI, GOCCE, INCISIONI: LA TECNICA DELL'ULTIMO DIVISIONISMO DI PELLIZZA DA VOLPEDO. UN CONTRIBUTO SCIENTIFICO

*Gianluca Poldi*

Giuseppe Pellizza da Volpedo è, insieme a Giovanni Segantini ed Emilio Longoni, il pittore divisionista più studiato sotto il profilo della tecnica pittorica, anche grazie all'impiego di analisi scientifiche. È anche il primo a cui siano state dedicate attenzioni diagnostiche di rilievo, a partire almeno dagli anni Novanta del secolo scorso<sup>1</sup>.

Indagare la tecnica esecutiva di un'opera consente in generale di ottenere informazioni sui materiali impiegati e sulla sua storia conservativa, in funzione della presente e futura conservazione, e di ottenere dati utili, talora preziosi, alle valutazioni di ambito storico-critico, specie in presenza di banche dati sui materiali e metodi di lavoro dell'artista. Nel caso in esame, lo studio diagnostico e il restauro del *Paesaggio presso il prato del Pissone* forniscono, oltre a ciò, l'occasione per una riflessione sulla fase ultima del divisionismo del maestro di Volpedo.

Il dipinto è stato infatti sottoposto a una serie di esami non invasivi, svolti durante il restauro, dopo la pulitura, con strumentazione portatile, secondo un metodo operativo efficace e del tutto rispettoso del manufatto<sup>2</sup>. Si sono infat-

ti svolte analisi cosiddette di immagine – luce radente e trasmessa, macrofotografia, riflettografia infrarossa (IRR) e infrarosso trasmesso (TIIR), infrarosso in falso colore (IRC), fluorescenza ultravioletta (UVF)<sup>3</sup> – e analisi di tipo spettroscopico – spettrometria di fluorescenza dei raggi X (XRF) e spettrometria in riflettanza nel visibile (vis-RS)<sup>4</sup>. Le due ultime, adoperate insieme, forniscono una adeguata lettura dei pigmenti presenti e talvolta della loro successione nello strato pittorico, evitando prelievi di materia.

### L'USO DEL COLORE

La sinfonia di colori che Pellizza mette sulla tela per questa opera di dimensioni modeste appare in tutta la sua ricchezza e raffinatezza esecutiva solo a una osservazione ravvicinata. Solo a breve distanza infatti è possibile cogliere le diverse cromie che da più lungi si fondono in una impressione unitaria, e le modalità di appoggio del pennello alla tela e i vari *escamotage* tecnici cui il pittore ricorre.

Il dipinto (63,5x63,5 cm, fig. 1), realizzato su



1. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Paesaggio presso il prato del Pissone*, Coll. privata, Milano. Il dipinto durante il restauro, dopo la fase di pulitura.
2. Il dipinto in riflettografia IR.
3. Il dipinto in IR falso colore.
4. Il dipinto in luce trasmessa
5. Il dipinto in transilluminazione IR.



6. Il dipinto in luce radente da destra. In apertura: dettaglio della porzione di cielo in alto a sinistra.



7. Dettaglio della parte centrale del dipinto.

una tela a maglia ortogonale di densità pari a circa 19x20 fili/cm, con preparazione bianca, mostra in luce radente spessori piuttosto differenti tra le varie campiture: più materici appaiono il fondo bianco del cielo, parte dei tronchi e in generale le pennellate dell'erba (fig. 6)<sup>8</sup>. Il cielo, in particolare, è costituito da una fitta teoria di tocchi liquidi di colore violaceo, lunghi tra 0,5 e 2 cm e larghi 3-4 mm, tra i quali trovano posto alcuni tocchi della medesima natura ma azzurro chiaro (figg. 1, 8, 11), tutti stesi sopra uno strato bianco di spessore sufficiente a coprire, almeno nella zona centrale, la tramatura della tela, altrove ben leggibile. Questa superficie bianca pastosa, a base di bianco di zinco nella forma coprente, mantiene per quanto livellata diffuse piccole asperità che favoriscono la diffusione non uniforme della luce, e in alcune aree si ha l'impressione che sia stata intenzionalmente tamponata per questo scopo con una pezza di stoffa a maglia fitta (figg. 14-15). Su di essa, i tocchi violetti di cui s'è detto diradano verso l'alto, dove s'infittiscono invece i segni azzurri.

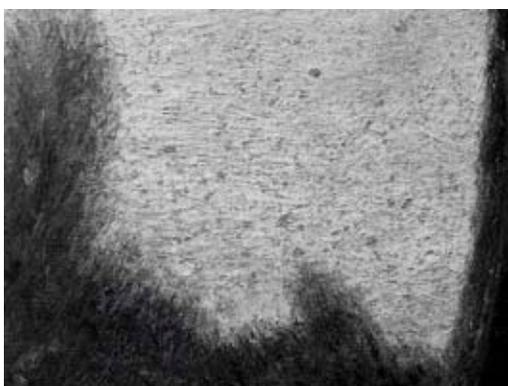
Gran parte della superficie del cielo è attraversata da una teoria di piccoli punti o macchie giallo chiaro (figg. 11 e 13), quasi si trattasse del pulviscolo e dei pollini che galleggiano nell'aria in certe giornate di campagna: siamo lontani dalla tecnica per sottili filamenti del cielo del *Quarto Stato* (1898-1901, Milano, Museo del Novecento) e anche del più prossimo *Il sole nascente* (1903-1904, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea). Addirittura, nella parte sinistra del cielo, tra gli alberi, si legge una modalità tecnica del tutto sperimentale: i filamenti sono più corti e si alternano a piccole macchie di colore azzurro ottenute per sgocciolatura tramite passaggio del dito sulle setole dure bagnate, e ai colpi di pennello sot-



8. Dettaglio verso orizzonte con cielo e montagne.

9. Il dettaglio precedente in fluorescenza UV.

10. Il dettaglio precedente in riflettografia IR.



11. Dettaglio delle pennellate del cielo.

12. Il dettaglio precedente in IR falso colore. In rosa i tocchi azzurri nel cielo.

13. Il dettaglio precedente ripreso con filtro blu. Le piccole macchie scure corrispondono ai tocchi-punti gialli sul cielo.

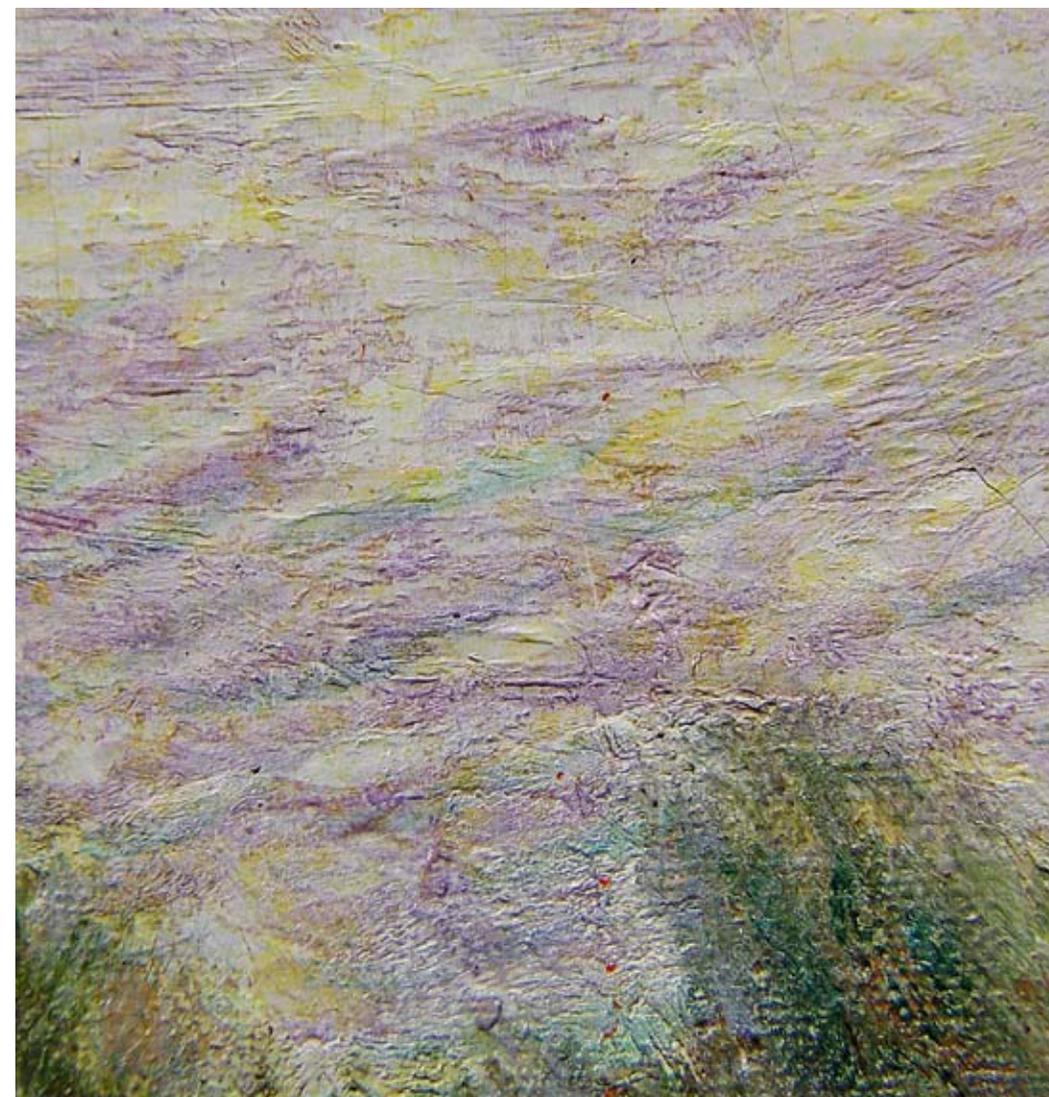
14. Il dettaglio precedente in luce semiradente, per mostrare la lavorazione materica della base bianca del cielo.

15. Dettaglio delle pennellate del cielo violette, azzurre e gialle.

tili allungati che rendono l'effetto del vento tra le fronde (fig. 18 e immagine di apertura). Qui i colori s'accumulano tanto da contarsene almeno sette in pochi centimetri quadrati, gli stessi rami assumono colorazioni marcatamente violacee, oltre a brune. Più in basso, sempre nel cielo, l'autore aggiunge ai filamenti più sottili, dei tocchi allungati di rosa garanza (figg. 16-17 e 9). La sapiente distribuzione di questa lacca

è ben mappata dalle immagini in fluorescenza UV, che indicano come il pittore ne usi anche nei tronchi degli alberi e nel verde della vegetazione, per punti o pennellate larghe (fig. 20) o filamenti più fini (fig. 24), secondo modalità in parte già presenti nel *Quarto Stato*<sup>6</sup>.

Le riprese in UVF permettono di visualizzare alcuni tipi di cancellatura del colore (fig. 9) che in IR appena si intuiscono (fig. 10): piccole revisioni

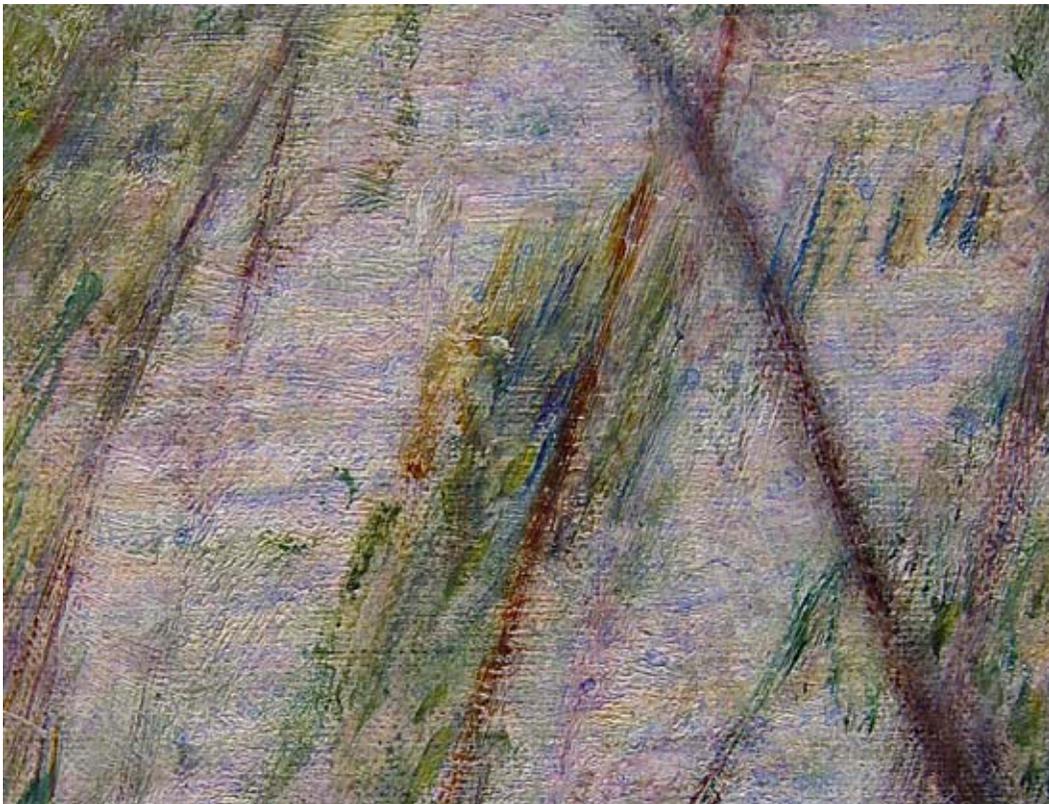
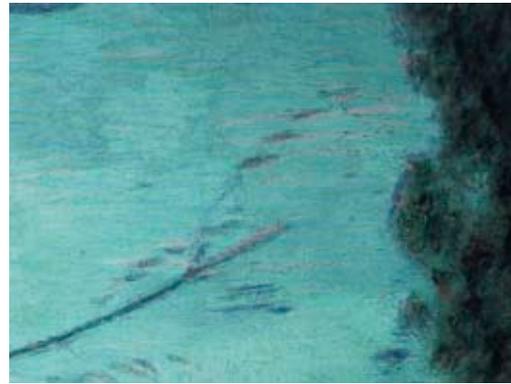


degli ingombri. Tra tali ripensamenti si nota in IR trasmesso l'assottigliamento di due tronchi, sulla destra e sulla sinistra (fig. 5). Una discontinuità verticale sotto il cielo – più scura in IR – alle spalle dell'albero all'estrema destra – lascia ipotizzare la rimozione di un elemento di forma rettangolare (un edificio?) appena accennato col colore.

Le immagini in IR trasmesso (fig. 5) chiariscono anche che la massa violacea all'orizzonte,

sulla sinistra, corrisponde alle montagne e non a un intensificarsi del colore del cielo sotto le nubi bianco-giallastre.

Pellizza si avvale frequentemente, in quest'opera, di incisioni, in particolar modo nelle piante, e specie con intenti grafici: nell'albero sulla sinistra (fig. 21) è con incisioni che definisce sommità del tronco e spaccature della corteccia, fino da rimettere talvolta a vista la prepara-



16. Dettaglio del cielo a sinistra.

17. Il dettaglio precedente in fluorescenza UV. I filamenti rosa dipinti con un tipo di lacca di garanza mantengono un colore rosato.

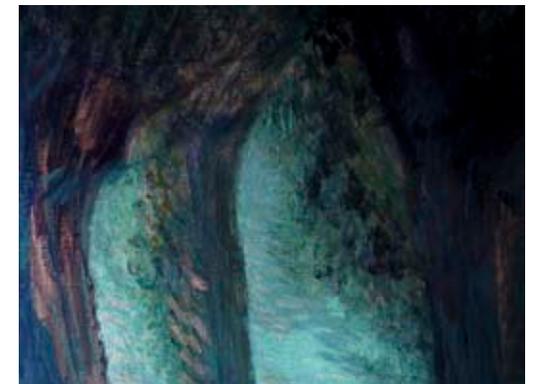
18. Dettaglio delle fronde sul cielo in alto a sinistra.

zione. Nella chioma dell'albero di destra (figg. 25-26), si notano incisioni a zig-zag prodotte nel colore ancor fresco, con tutta probabilità usando il retro del pennello: un modo di rendere più mosse le foglie, ma in parte coperto con nuovo colore. Notevole appare la quantità di colori che in tocchi anche assai minuti sono impiegati nel prato come in alberi e cespugli: blu, rossastri, gialli e verdi vari, mentre la transilluminazione conferma strati poco coprenti accanto a campiture più spesse.

#### LA MATERIA DEL COLORE: I PIGMENTI

Gli esiti delle analisi spettroscopiche in fluorescenza X e in riflettanza diffusa (XRF e vis-RS), svolte su 29 punti di analisi (fig. 31), sono riassunti in tabella 2. In tabella 1, invece, si riportano le caratteristiche salienti degli spettri di riflettanza dei pigmenti caratterizzabili con poco margine d'errore mediante la sola vis-RS. L'individuazione in tutti i punti esaminati di calcio (Ca) e stronzio (Sr) ma non di zolfo (S) indica come più probabile la presenza di una preparazione a carbonato di calcio, con impurezze di stronzio, anziché a gesso (solfato di calcio). In particolare, nei due punti studiati in cui la preparazione bianca è a vista, ai margini della tela rivoltati sul telaio (punti 1-2, fig. 36), oltre a Ca e Sr si rileva la presenza modesta di zinco (Zn) e ferro (Fe), con tracce di manganese (Mn), piombo (Pb) e rame (Cu): da riferire a bianco di zinco, ossidi di ferro ricchi di manganese (come le terre d'ombra) e biacca, dispersi in quantità minima nella preparazione.

Questi dati non sono incompatibili con l'utilizzo di una tela preparata industrialmente, nonostante l'assenza di bario (Ba, mai individuato nei punti studiati), che è sovente presente in tali preparazioni.



19. Dettaglio degli alberi a sinistra.

20. Il dettaglio precedente in fluorescenza UV. In rosa chiaro appaiono i tocchi dipinti con un tipo di lacca di garanza.

21. Il dettaglio precedente in riflettografia IR. Si notano pennellate del sottomodellato del cielo, più scure, e alcune sgraffiture.

COLORE	PUNTI DI MISURA	MASSIMI (IN NM)	MINIMI (BANDE DI ASSORBIMENTO, IN NM)	PIGMENTO INDIVIDUATO (ESCLUSO BIANCO DI ZINCO)
<b>AZZURRO</b>	7-9	(450-460), 500, 700 <sub>max/s</sub>	550 <sub>cd</sub> , <b>580, 630</b>	blu di cobalto (alluminato di Co)
<b>AZZURRO SCURO</b>	13	460 <sub>s</sub> , 720-730 <sub>s</sub>	570 <sub>cd</sub> , <b>600, 660-670<sub>c</sub></b>	blu ceruleo (stannato di Co)
<b>VIOLETTO 1</b>	10-12	<b>430-440, 520+</b>	<b>480-490, 580</b>	fosfato di cobalto
<b>VIOLETTO 2</b>	27	600 <sub>s</sub>	<b>510<sub>cd</sub>, 550-, 640<sub>c</sub></b>	ossidi di ferro (violetto di Marte?) e lacca tipo garanza (?)
<b>VERDE</b>	15-16, 20-22	<b>510-530</b>	430-440, 620- <b>630-</b> , 670 <sub>c</sub> , 710 <sub>c</sub>	viridian (ossido di cromo idrato)
<b>VERDE MARCIO</b>	14	540-570	-	blu di Prussia, ocra e altro giallo?
<b>ROSSO</b>	17	(440), 620-630 <sub>s</sub>	<b>510, 550</b>	lacca di garanza
<b>BRUNO</b>	29	610 <sub>s</sub>	<b>560<sub>c</sub>, 640<sub>c</sub></b>	ossido di ferro (terra bruna)

Tabella 1. Pigmenti superficiali riconosciuti mediante vis-RS e principali caratteristiche dei relativi spettri di riflettanza, misurati sul dipinto. Le lettere "s, c, cd" indicano rispettivamente spalla, caviglia e caviglia decrescente dello spettro, le parentesi si riferiscono a caratteristiche non sempre presenti. In grassetto i valori corrispondenti a quelli tipici del pigmento standard di riferimento indicato nell'ultima colonna.

#### *bianchi*

I bassi quantitativi di piombo individuati portano a escludere un uso intenzionale di biacca, presente in misura del tutto modesta, tanto da far supporre che questo pigmento fosse impiegato come schiarente in alcuni tubetti di colore.

Quindi il bianco usato dal pittore risulta essere quello di zinco, di cui si riconosce in vis-RS la tipica spalla a 390 nm (talvolta anche con *shift* a 400 nm), in quest'opera assai marcata.

22. Dettaglio dell'albero a destra.

23. Il dettaglio precedente in IR falso colore. Si notano almeno due diversi tipi di verdi (colorazioni rosa e azzurra) nella chioma.

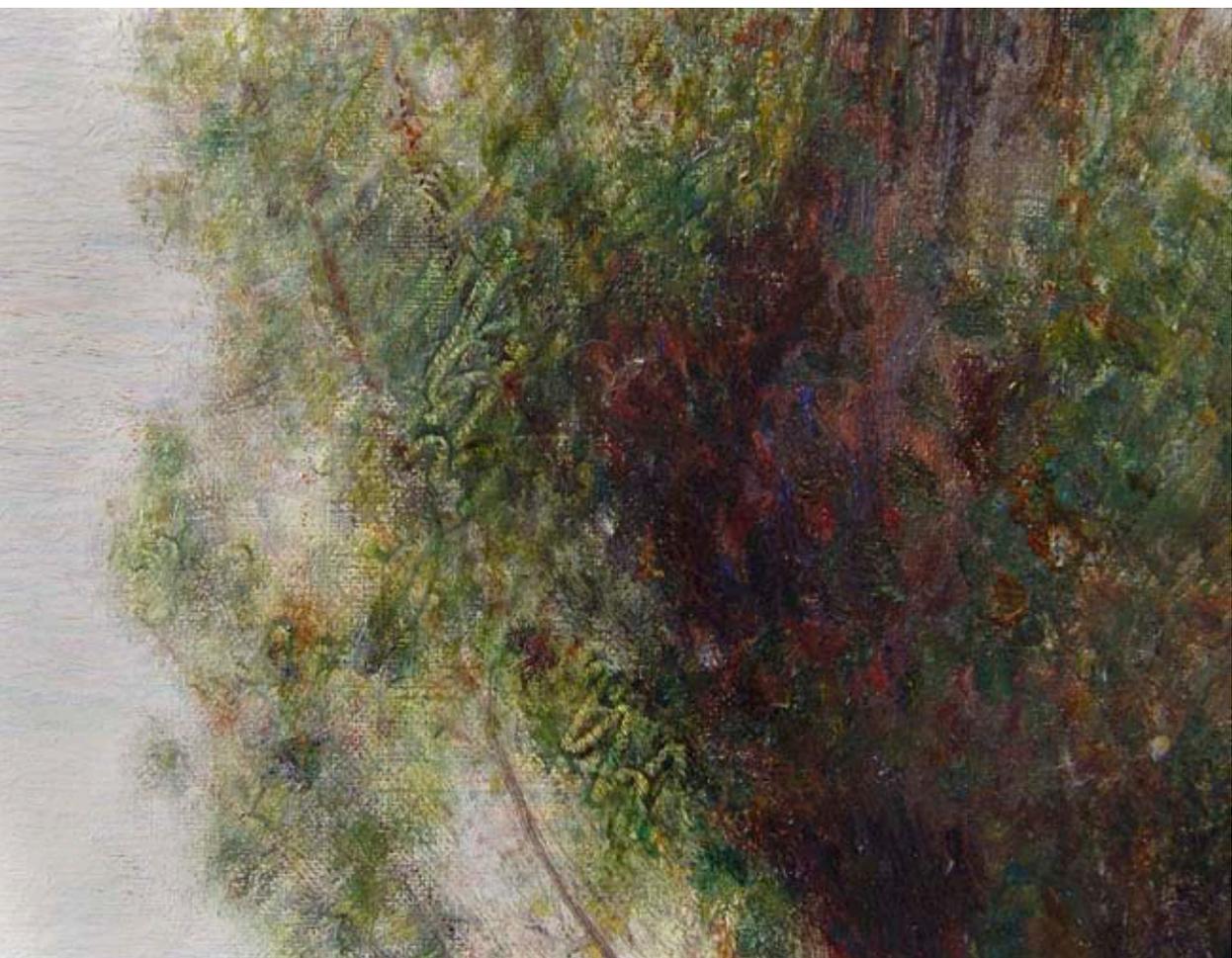
24. Il dettaglio precedente in fluorescenza UV. La fluorescenza color rosa dei tocchi di lacca di garanza.

25. Il dettaglio precedente in riflettografia IR. Evidenti le incisioni fatte col retro del pennello nel colore fresco, in parte ricoperte con altro pigmento.

#### *azzurri e violetti*

Il pigmento azzurro più diffusamente impiegato in questo dipinto è il blu di cobalto, di cui le analisi XRF riconoscono il cobalto (Co, in tab. 2), e le spettroscopie vis-RS individuano più precisamente le caratteristiche bande (tab. 1 e fig. 32, curve 7-9). Da notare che nella parte superiore sinistra della tela, nel cielo, questo pigmento è applicato non con i liquidi filamenti, quasi velature, che contraddistinguono gli azzurri e violetti del cielo, ma in minute gocce (fig. 32, curve 8-9).





I blu di cobalto presentano peraltro due toni distinti, evidenti anche negli spettri (linee azzurre) mostrati in figura 32, in una variabilità cromatica dovuta probabilmente a residui di altro colore nei pennelli.

Solo nei filamenti di colore più scuro, blu-verdastro, presenti nel cielo presso le fronde degli alberi (fig. 18; fig. 31 punto 13; fig. 32 curva 13; tab. 2), dipinti a conferire un senso di movimento dovuto all'aria, si riscontra l'uso di un differente blu, il ceruleo (stannato di cobalto), cui pure probabilmente si riferiscono i modesti

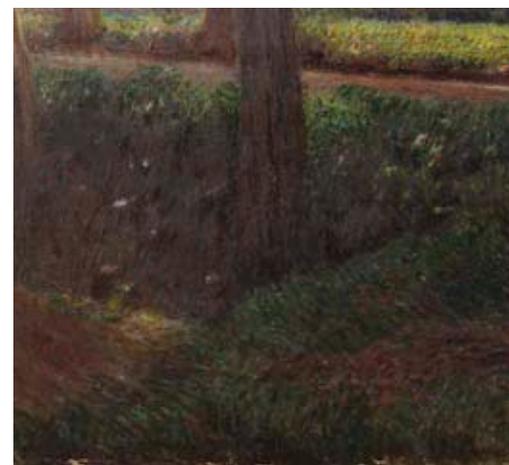
26. Dettaglio del medesimo albero. Anche tocchi azzurri e gialli intervengono sul bruno della corteccia.

27. Dettaglio del suolo e del canale.

28. Dettaglio del suolo.

29. Il dettaglio precedente in IR falso colore. Si notano almeno due diversi tipi di verdi (colorazioni rosa e azzurra) nell'erba.

30. Il dettaglio precedente in fluorescenza UV. Emergono in rosa i tocchi altrimenti invisibili di lacca di garanza.

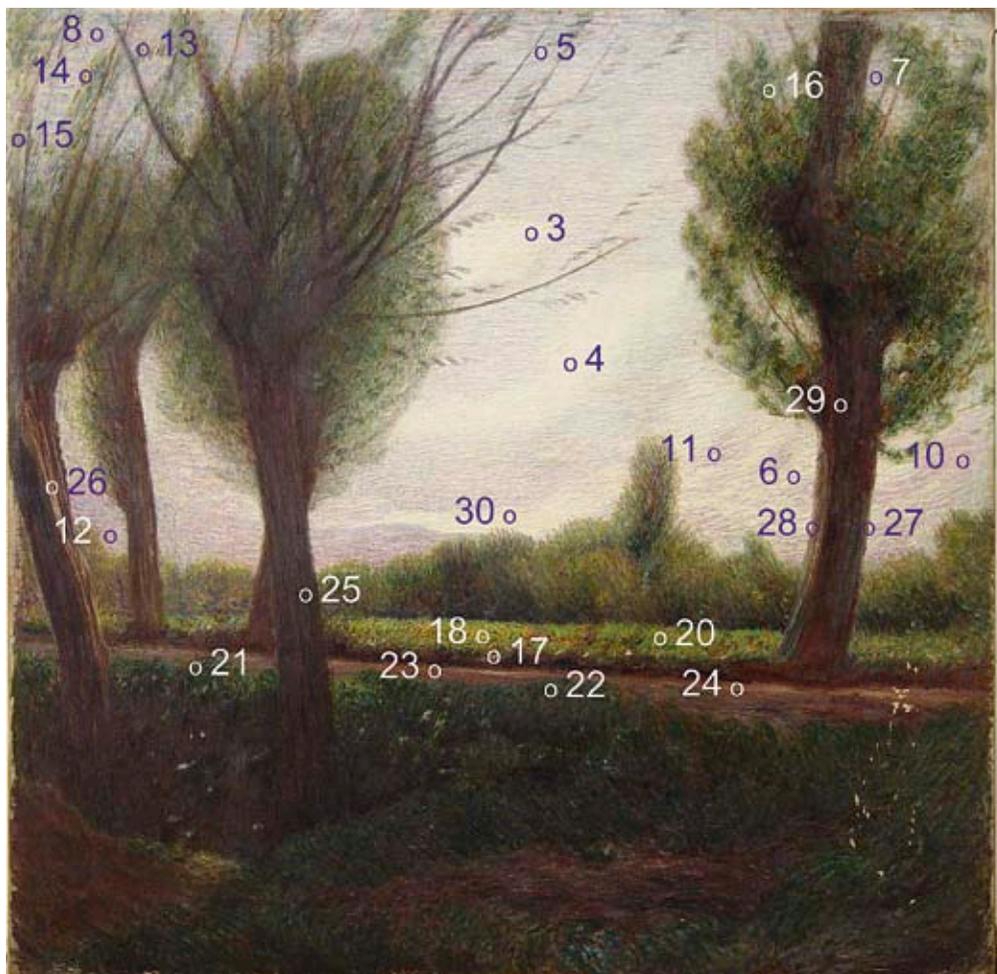


conteggi di stagno (Sn) in altre zone esaminate (tab. 1). Tale blu nel cielo è da ascrivere a interventi realizzati in finitura.

In qualche caso è presente nel cielo un azzurro chiaro il cui spettro è assimilabile a quello del verde ossido di cromo idrato (fig. 32, curva 6). Gran parte del cielo è realizzata con filamenti di colore violetto, ottenuti con fosfato di cobalto (fig. 33, curva 11), mentre la tonalità violetta che si trova al margine del bruno del tronco (punti 27-28 e fig. 33, curva 27) è a base di ossidi di ferro (violetto di Marte?).

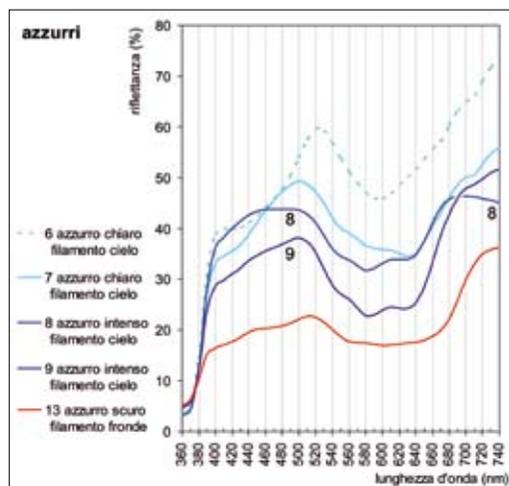
*verdi*

Che i verdi siano almeno di due tipologie lo si deduce dalla differente risposta ottenuta in IR falso colore, dove alcuni verdi assumono una colorazione rosa o fucsia, altri una tinta bluastra (figg. 3, 12, 23, 29). I primi, come testimoniano le analisi spettroscopiche, sono verdi ossido di cromo in forma idrata, anche detti viridian, dei quali si sono trovate prove di stesure nello studio di Pellizza a Volpedo, sotto il nome di "Vert émeraude"<sup>8</sup>. Essi sono impiegati sia in miscela con bianco di zinco (fig. 34, curva 15)

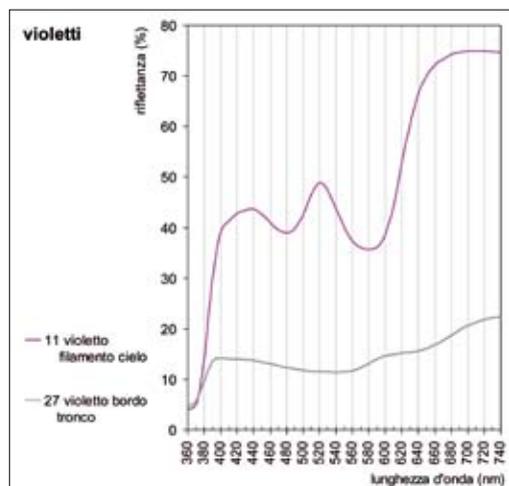


31. Il dipinto con indicati i punti delle misure spettroscopiche eseguite. Tabella 2. Esiti delle misure XRF (valori espressi in conteggi al secondo) e pigmenti superficiali riconosciuti intersecando gli esiti delle analisi vis-RS e XRF. Le intensità degli elementi chimici sono ricavate sull'area del picco principale (picco L-alfa per il piombo, picco K-alfa per gli altri elementi indicati). In grassetto i valori particolarmente significativi.

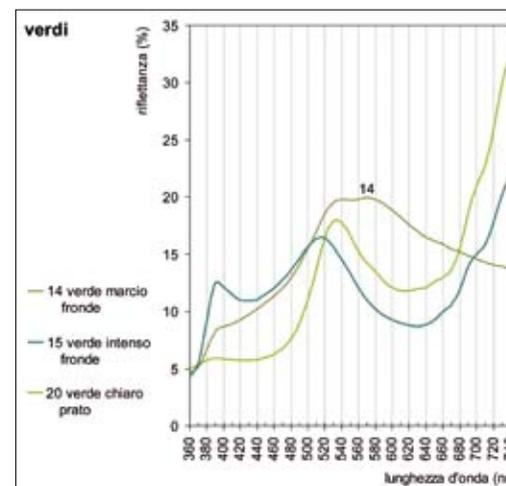
PUNTO DI MISURA	DESCRIZIONE	PIGMENTO SUPERFICIALE SECONDO VIS-RS E XRF	ELEMENTI												
			K	Ca	Cr	Mn	Fe	Co	Cu	Zn	Pb	Sr	Cd	Sn	
10	violetto filamento cielo	fosfato di cobalto, bianco di zinco	-	4	-	3	14	<b>305</b>	13	<b>29426</b>	19	2	-	-	
5	azzurro chiaro filamento cielo	blu di cobalto, bianco di zinco	-	2	12	-	<b>70</b>	<b>103</b>	9	<b>24397</b>	<b>218</b>	3	-	-	
8	azzurro intenso filamento cielo	blu di cobalto, bianco di zinco	-	4	tr	-	<b>135</b>	<b>223</b>	8	<b>19560</b>	<b>179</b>	7	-	-	
14	verde marcio fronde	blu di Prussia, ocra, altro giallo?	5	6	tr	1	<b>168</b>	44	10	<b>17113</b>	<b>273</b>	8	-	-	
15	verde intenso fronde	viridian, bianco di zinco	-	20	<b>66</b>	3	<b>212</b>	87	7	<b>12160</b>	<b>166</b>	11	-	tr	
20	verde chiaro prato	viridian, giallo di cadmio	7	6	<b>163</b>	7	81	<b>219</b>	8	<b>9532</b>	20	9	<b>1107</b>	-	
21, 22	verde intenso scuro erbe	viridian, bianco di zinco	-	5	<b>903</b>	<b>38</b>	<b>373</b>	<b>206</b>	6	<b>10186</b>	21	5	<b>1342</b>	-	
18, 19	giallo tocchi nel prato, su verde chiaro	giallo di cadmio (prob.)	8	6	<b>56</b>	-	26	<b>330</b>	6	<b>12963</b>	22	5	<b>1598</b>	-	
30	giallo chiaro tocchi nel cielo	lacca gialla?	2	3	1	1	12	40	16	<b>31993</b>	23	0	-	-	
17	rosso tocco nel prato	lacca di garanza rosa	-	13	<b>132</b>	4	<b>275</b>	<b>392</b>	6	<b>9913</b>	21	10	<b>478</b>	-	
23, 24	bruno chiaro suolo	ossidi di ferro	-	4	38	3	<b>887</b>	<b>163</b>	9	<b>16070</b>	31	7	<b>220</b>	-	
29	bruno medio brillante tronco	ossidi di ferro	-	21	35	3	<b>336</b>	<b>189</b>	4	<b>7592</b>	22	17	49	<b>16</b>	
1	bianco preparazione tela, al bordo	carbonato di calcio, parti di ossidi di ferro e di bianco di zinco	-	<b>239</b>	-	4	60	-	5	44	16	<b>31</b>	-	-	
2	bianco preparazione tela, al bordo (senza telaio sotto)	carbonato di calcio	-	<b>130</b>	-	2	16	-	6	24	7	<b>17</b>	-	-	
3	bianco nube	bianco di zinco	-	2	-	1	15	4	10	<b>32180</b>	122	1	-	-	



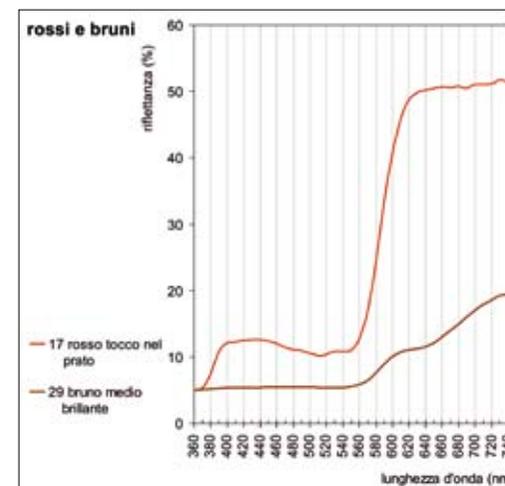
32. Spettri di riflettanza (vis-RS) di campiture azzurre. È presente blu di cobalto nelle curve blu continue, blu ceruleo nella curva rossa (13), verde viridian dal tono azzurro nella curva tratteggiata (6). In tutte si legge la banda del bianco di zinco.



33. Spettri di riflettanza (vis-RS) di campiture violette del cielo (fosfato di cobalto e bianco di zinco) o dei tronchi (ossidi di ferro e bianco di zinco).



34. Spettri di riflettanza (vis-RS) di campiture verdi. Si riconoscono: ossido di cromo idrato con bianco di zinco (curva 15, simile allo spettro standard) o con parti di giallo (curva 20); una miscela di blu di Prussia, ocra e altro (curva 14), pure con bianco di zinco.



35. Spettri di riflettanza (vis-RS) di campiture rosse (lacca di garanza e bianco di zinco) e brune (ossidi di ferro).

sia con giallo (fig. 34, curva 20), che a quanto indica l'analisi XRF è giallo di cadmio.

I secondi, opachi in riflettografia IR (al contrario dei primi), sono dei verdi composti da una miscela di blu di Prussia, ocra e probabilmente un altro pigmento (giallo?), pure mescolati alla bisogna con bianco di zinco (fig. 34, curva 14). Verdi che potevano trovarsi in tubetto, ma che sembrano ottenuti almeno in parte da una mescolanza sulla tavolozza.

Nei prati, la presenza di cobalto può riferirsi ai minuti tocchi viola e raramente azzurri<sup>9</sup>, essenzialmente del violetto di cobalto. Si esclude invece, grazie agli spettri vis-RS acquisiti, che vi siano verdi ottenuti per mescolanze tra blu di cobalto e giallo.

#### gialli

Dei gialli disponibili all'epoca – come le varietà di ocra gialla, i gialli di piombo (tra essi giallo

di Napoli e massicot), di cadmio, di cromo, di bario, di stronzio, di zinco, di cobalto (o aureolina) – molti vanno scartati per l'assenza degli elementi chimici caratteristici individuabili mediante XRF. Ad esempio, l'assenza di piombo o bario o stronzio in correlazione con cromo (Cr) porta a escludere la presenza di gialli a base di cromo (ossia giallo di cromo, di bario e di stronzio, rispettivamente  $PbCrO_4$ ,  $BaCrO_4$ ,  $SrCrO_4$ ). I gialli sono quindi essenzialmente da legare alla presenza di cadmio (Cd), ossia di giallo di cadmio, pigmento diffuso dagli anni Quaranta del XIX secolo. Infatti prevale nei verdi e nei tocchi gialli eseguiti nel prato<sup>10</sup>. Si tenga conto che i gialli di cadmio erano disponibili nei cataloghi Lefranc dell'epoca in almeno tre qualità. Non può invece escludersi la presenza di gialli di zinco ( $PbZnO_4$ )

Esistono inoltre nel cielo dei minuti fitti tocchi gialli a mo' di goccia, che è possibile visualiz-

zare selettivamente con opportuni filtri (fig. 13), e che non hanno dato segnali caratteristici in XRF. A motivo di ciò e della trasparenza che assumono – stesi come sono in spessore assai sottile, in velatura quasi si trattasse di acquarello – è possibile che Pellizza abbia usato un pigmento giallo organico come la lacca gialla (un giallo indiano?), nel processo di finitura<sup>11</sup>.

#### rossi e bruni

Il dipinto non presenta alcun segnale di mercurio in XRF, a indicare la completa assenza di rosso vermiglione: il solo rosso presente entro il verde della vegetazione in piccoli tocchi sporadici è un tipo di lacca di garanza che si caratterizza per la fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta marcatamente rosata e per uno spettro vis-RS con marcati assorbimenti a 510 e 550 nm (fig. 35, curva 17). Tale tipo di lacca è analoga a quella che troviamo

nello studio di Pellizza con i nomi di *Garance Rose* e di *Garance Jaune cabucine*. Il colore di questa lacca è rosso quando è spessa, come testimonia la breve tacca materica al bordo del prato prospiciente la strada al centro del dipinto, rosa chiaro quando applicata in velatura, come avviene qui per i tocchi rapidi nella vegetazione – nei prati come nei cespugli e negli alberi – e per le pennellate più fluide e lunghe che servono a generare la varietà di tono dei bruni dei tronchi, forse in origine meglio percepita che non oggi.

I bruni studiati appaiono ottenuti con ossidi di ferro, ossia ocre o terre, oppure bruni di Marte.

#### CONCLUSIONI

Come è stato puntualmente notato a proposito di quest'opera, "il divisionismo usato da Pellizza è estremamente soffice e vaporoso e corrispon-



36. Dettaglio della tela preparata al margine destro.

de perfettamente alla sua osservazione d'aver raggiunto finalmente attorno al 1903-1904 un divisionismo non costretto da un precedente disegno, ma costruttore contemporaneamente forma e colore”<sup>12</sup>. In particolare, proprio questo dipinto accentua le caratteristiche di libertà tecnica e di sciolta padronanza di un metodo di lavoro per cui Pellizza non disdegna di sperimentare direttamente sulla tela per ottenere effetti più aderenti al vero. Pur apparentandosi per certi aspetti tecnici della pennellata con alcune opere pellizziane di que-

gli anni come *Il sorgere del sole* (1904-1905) o *Nubi di sera sul Curone* (1905-1906), il *Paesaggio presso il prato del Pissone* ci mette di fronte a un altro divisionismo, ulteriormente sperimentale, in cui il pittore prova a rendere nel paesaggio le piccole variazioni di luce, di atmosfera, di vento e aria, si direbbe quasi di temperatura, operando da un lato con cura gli spessori, dall'altro inventando nuovi modi per rendere più mosse e vaporose le fronde, più sensibili ai riflessi gli alberi, l'erba e le cime dei cespugli, per presentare l'humus del suolo e l'umidità dell'erba.

#### NOTE

<sup>1</sup> Tra i contributi a carattere analitico più rilevanti su Pellizza si rimanda a: T. Radelet, G. Laquale, *Analisi non invasive su opere di Nomellini e Pellizza: risultati e prospettive di ricerca*, in *Il colore dei Divisionisti. Tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del convegno internazionale di studi (Tortona e Volpedo, 30 settembre - 1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti Tosini, Associazione Pellizza da Volpedo, Volpedo 2007, pp. 103-118; G. Poldi, *Ricostruire la tavolozza di Pellizza da Volpedo mediante spettrometria in riflettanza*, in *Il colore dei Divisionisti*, cit., pp. 113-128; C. Falcucci, *Problematiche metodologiche per l'identificazione dei materiali: alcuni casi campione*, in *Il colore dei Divisionisti*, cit., pp. 39-51; T. Radelet, A. Scotti Tosini, *La tecnica di Giuseppe Pellizza da Volpedo alla luce di nuove analisi*, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 13-14 novembre 2008), Edifir, Firenze 2009, pp. 235-245;

*Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, a cura di M.M. Mastroianni, “Quaderni del Divisionismo”, 3, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2010; G. Poldi, *Indagini scientifiche. L'appendice (studio) di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, in *La meraviglia della natura morta 1830-1910. Dall'Accademia ai maestri del Divisionismo*, a cura di G. Ginex, catalogo della mostra (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 24 settembre 2011 - 19 febbraio 2012), Milano 2011, pp. 138-141. Su Segantini: S. Caglio, D. Pacchetti, G. Poldi, M. Fratelli, *La pittura divisa di Giovanni Segantini. Le analisi non invasive sulle opere della Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale di Milano*, in *Effetto luce*, cit., pp. 213-230; P. Borghese, F. Frezzato, A. Iaccarino Idelson, A. Pirovano, C. Serino, *I Pascoli di primavera di Giovanni Segantini. Tecnica e restauro*, in “Kermes”, 84, 2012, pp. 45-57. Su

Longoni: G. Poldi, *Riunire il diviso. La tecnica pittorica di Longoni attraverso le analisi scientifiche*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, a cura di G. Ginex, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010), Skira, Milano 2009, pp. 107-123; G. Poldi, T. Radelet, *Indagini scientifiche. 'Studio dal vero' di Emilio Longoni*, in *La meraviglia della natura morta 1830-1910*, cit., pp. 134-137. Per una visione più generale: A. Scotti Tosini, *L'influenza "positiva" delle scienze: la pittura in trasformazione*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 559-580; A. Scotti Tosini, *Divisionist painting technique*, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, a cura di S. Fraquelli, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 18 giugno - 7 settembre 2008 e Zurigo, Kunsthaus, 26 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 21-33.

<sup>2</sup> Le analisi sono state eseguite da chi scrive, nell'ambito delle attività di ricerca del Dipartimento di Lettere e Filosofia e della sezione Diagnostica dei beni culturali del Centro d'Ateneo di Arti Visive (CAV) dell'Università di Bergamo.

<sup>3</sup> Le analisi riflettografiche in infrarosso – utili a individuare la presenza di disegno sottostante la pittura – e quelle in infrarosso falso colore – per studiare la distribuzione superficiale di alcuni pigmenti e la presenza di ritocchi/ridipinture – sono state eseguite adoperando una fotocamera digitale (risoluzione massima di circa 20 punti/mm) munita di rivelatore CCD di silicio, sensibile fino a circa 1000 nm, con filtro passa-alto da 850 nm e illuminazione con lampada alogena da 1000 W. Lo stesso strumento è stato impiegato per le riprese in luce visibile e IR trasmesso – anche dette transilluminazione visibile e IR – che offrono informazioni su spessori delle pennellate, ripensamenti e disegno sottostante. Le immagini in fluorescenza indotta da radiazione UV (UVF) sono ottenute utilizzando una lampada con bulbo a scarica di gas (tecnologia MPXL), emissione massima a 365 nm.

<sup>4</sup> Per le analisi XRF – che individuano gli elementi chimici presenti nel punto indagato, quindi indirettamente i pigmenti presenti anche negli strati di colore sottostanti – si è adoperato lo spettrometro in dispersione di energia Bruker Tracer III-SD, con tubo X munito di target di rodio, tensione del tubo 40 kV, corrente 11 microampère, rivelatore SDD,

area di misura di circa 3 mm di diametro. Per la spettrometria in riflettanza diffusa nel visibile (vis-RS) – adatta a riconoscere i pigmenti, anche organici, del solo strato cromatico superficiale – si è impiegato uno spettrofotometro Minolta CM 2600d dotato di sfera integratrice interna, operante nell'intervallo 360-740 nm con passo d'acquisizione di 10 nm. Per quest'ultima analisi l'area di misura è stata ridotta a una fenditura di 1x2 mm di diametro in modo da permettere l'esame di singoli filamenti della tecnica divisionista, secondo un metodo testato proprio in occasione di analisi su opere di Pellizza: G. Poldi, *Spettrometria in riflettanza e pigmenti dei Divisionisti: uno studio su Pellizza da Volpedo*, in *Colore e arte. Storia e tecnologia del colore nei secoli, Atti del convegno AIAR* (Firenze, 28 febbraio - 2 marzo 2007), a cura di M. Bacci, Patron editore, Bologna 2008, pp. 69-84. Per approfondimenti sulle tecniche citate: G. Poldi, G.C.F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Edizioni della Normale, Pisa 2006. Per la disponibilità degli strumenti si ringraziano Pierangelo Morini e Cristian Vailati della ditta Bruker, e la restauratrice Eugenia de Beni.

<sup>5</sup> Tutte le immagini del saggio sono acquisite dallo scrivente durante il restauro, dopo la fase di pulitura.

<sup>6</sup> T. Radelet, G. Laquale, *Analisi non invasive su opere di Nomellini e Pellizza*, cit., pp. 108-111.

<sup>7</sup> Negli spettri XRF il segnale dello zolfo risulta in genere coperto dalla riga M-alfa del piombo, ma in questo caso la scarsità di tale elemento lascerebbe leggere lo zolfo, se vi fosse in quantità correlabile con il calcio.

<sup>8</sup> Del “Vert émeraude” dello studio di Pellizza, probabilmente prodotto dalla Lefranc, il nostro spettro mostra pure le caratteristiche piccole bande a 670 e 710 nm (caviglie dello spettro).

<sup>9</sup> Questi filamenti sono troppo piccoli per poter essere analizzati con precisione con gli strumenti impiegati.

<sup>10</sup> L'assenza di selenio implica che il pigmento giallo a base di cadmio è nella forma priva di selenio (Se), come atteso per un dipinto precedente agli anni Dieci.

<sup>11</sup> Senza prelievi non siamo in grado di valutare se i tocchi gialli fossero o meno applicati sopra l'eventuale vernice protettiva.

<sup>12</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, cat. 1180, p. 441.

## RELAZIONE TECNICA DI RESTAURO

Enrica Boschetti



Il dipinto presentava uno stato di conservazione precario, caratterizzato dalla presenza di notevoli strati di sporco idrosolubile, vernici molto ingiallite e con difetti di adesione della pellicola pittorica, accentuati soprattutto nel quarto inferiore destro. Oltre alle lacune evidenti, era possibile riconoscere ritocchi di vecchia data nella medesima zona, confermati dalla lettura alla lampada di Wood. Gli ultravioletti hanno evidenziato inoltre il forte stato di ossidazione della vernice. Avevamo quindi avuto il prezioso dato di un problema di adesione presente da molto tempo, ma evidentemente non risolto nel precedente restauro.

La prima fase dell'intervento ha previsto l'operazione di *surface-cleaning* per la rimozione dei depositi superficiali, con una soluzione acquosa di Triammoniocitrato.

Una volta rimossi i depositi superficiali è stata eseguita la pulitura a solvente per l'asportazione delle vernici che presentavano un forte ingiallimento. L'operazione è avvenuta sotto costante controllo con luce UV per ottenere una pulitura graduale e selettiva. La scelta dei solventi è stata tarata sulle diverse campiture di colore e ha previsto l'utilizzo di miscele binarie composte da Acetone e Ligroina in concentrazione 3:1.

Con Metiletilchetone gelificato sono invece stati asportati i ritocchi e, con Saliva sintetica, sono state rimosse le vecchie stuccature in esubero. Attesa l'evaporazione dei solventi si è iniziato

l'intervento strutturale di consolidamento sul dipinto che ha previsto due fasi distinte coinvolgendo prima il *recto* e poi il *verso* dell'opera.

Il consolidamento dal *recto* si è reso necessario per ridare coesione alla pellicola pittorica. A questo scopo si è scelto di utilizzare il polimero di natura acrilica Plexisol P550, caratterizzato da una molecola polimerica a basso peso molecolare quindi con buone capacità di penetrazione nel corpo poroso dell'opera e in grado di ridare potere coesivo al medium pittorico. Il materiale è stato applicato diluito in White Spirit, solvente a lenta evaporazione, al 10%.

L'intervento di consolidamento dal verso si è reso necessario per dare adesione alle parti caratterizzate non solo dalle perdite di pellicola pittorica, ma anche da sollevamenti che sarebbero inevitabilmente arrivati a causare ulteriori perdite di colore. Si è quindi proceduto con lo sgancio del dipinto dal telaio e la pulitura del verso con uno spazzolino morbido e con microaspiratore per rimuovere i depositi di polvere. Per questa fase d'intervento si è scelto l'utilizzo di BEVA 371, un copolimero etilen-vinil acetato con una percentuale di paraffina. Si tratta di un polimero con buone capacità adesive in grado di esplicare anche una funzione riempitiva nella zona di distacco.

Il BEVA 371 è stato steso a pennello, ad una concentrazione medio alta (15%) per la necessità di creare un potere adesivo forte, veicolato da Whi-



te Spirit e alla temperatura di 58°, cioè quella di fusione del materiale, per avere una penetrazione maggiore negli strati. L'unico inconveniente, che riguardava l'utilizzo del BEVA 371 su quest'opera, era determinato dal contenuto di paraffina nella resina.

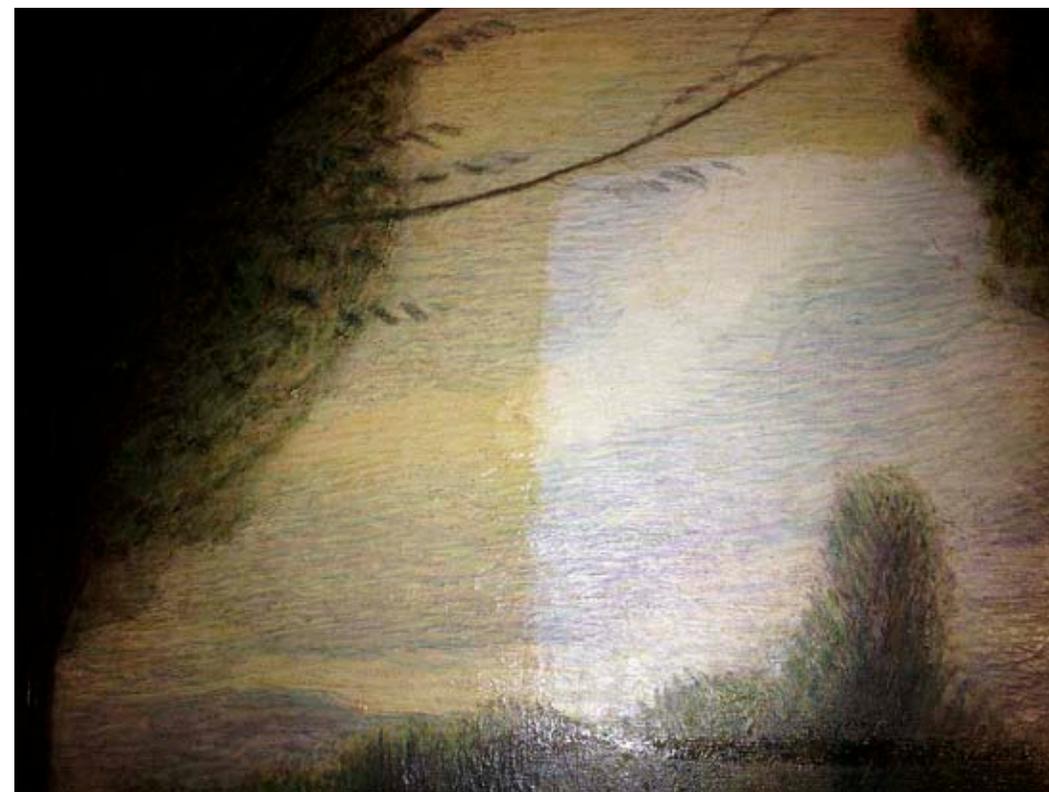
Infatti, questa cera può creare un antiestetico effetto bloom sui colori scuri come, ad esempio, i bruni degli alberi, come pure i verdi più intensi presenti nel dipinto.

La scelta iniziale di utilizzare dal *recto* una concentrazione medio bassa di Plexisol P 550 in un solvente che agevolasse la penetrazione del materiale nella pellicola pittorica ha ovviato questo rischio. Una delle caratteristiche del Plexisol è quella di rendere più brillanti i toni grazie alla piccola dimensione delle molecole che

lo compongono e che creano inoltre una sorta di barriera al BEVA che ha invece la funzione di ri-aggancio alla tela dello strato pittorico.

In questo modo si è tamponata la penetrazione del BEVA 371 creando una sorta di aggancio tra i due polimeri ottenendo così un consolidamento ottimale. Il dipinto presentava un bordo di ribattuta indebolito e lacerato a causa dei chiodi fortemente ossidati con conseguente ammaloramento della fibra cellulosa.

Per ridare forza al bordo perimetrale si è proceduto prima con la saldatura filo a filo delle lacerazioni con polvere di poliammide e termocauterio lavorando con stereo microscopio e poi all'applicazione di fasce di rinforzo con velo di poliestere inerte per non creare interferenze con il supporto originale del dipinto in situa-



zioni di variazioni termogrometriche. Le fasce sono state fatte aderire con BEVA film 0,25.

Infine si è proceduto alla fase di fluidificazione dei polimeri per ultimare il consolidamento e definire l'aggancio delle fasce di rinforzo con il posizionamento del dipinto sul tavolo a bassa pressione. L'opera è stata rimontata sul suo telaio e la risarcitura delle lacune è avvenuta con l'utilizzo di un impasto di gesso Bologna e Klucel al 4% in Alcool etilico per non apportare umidità alla superficie pittorica.

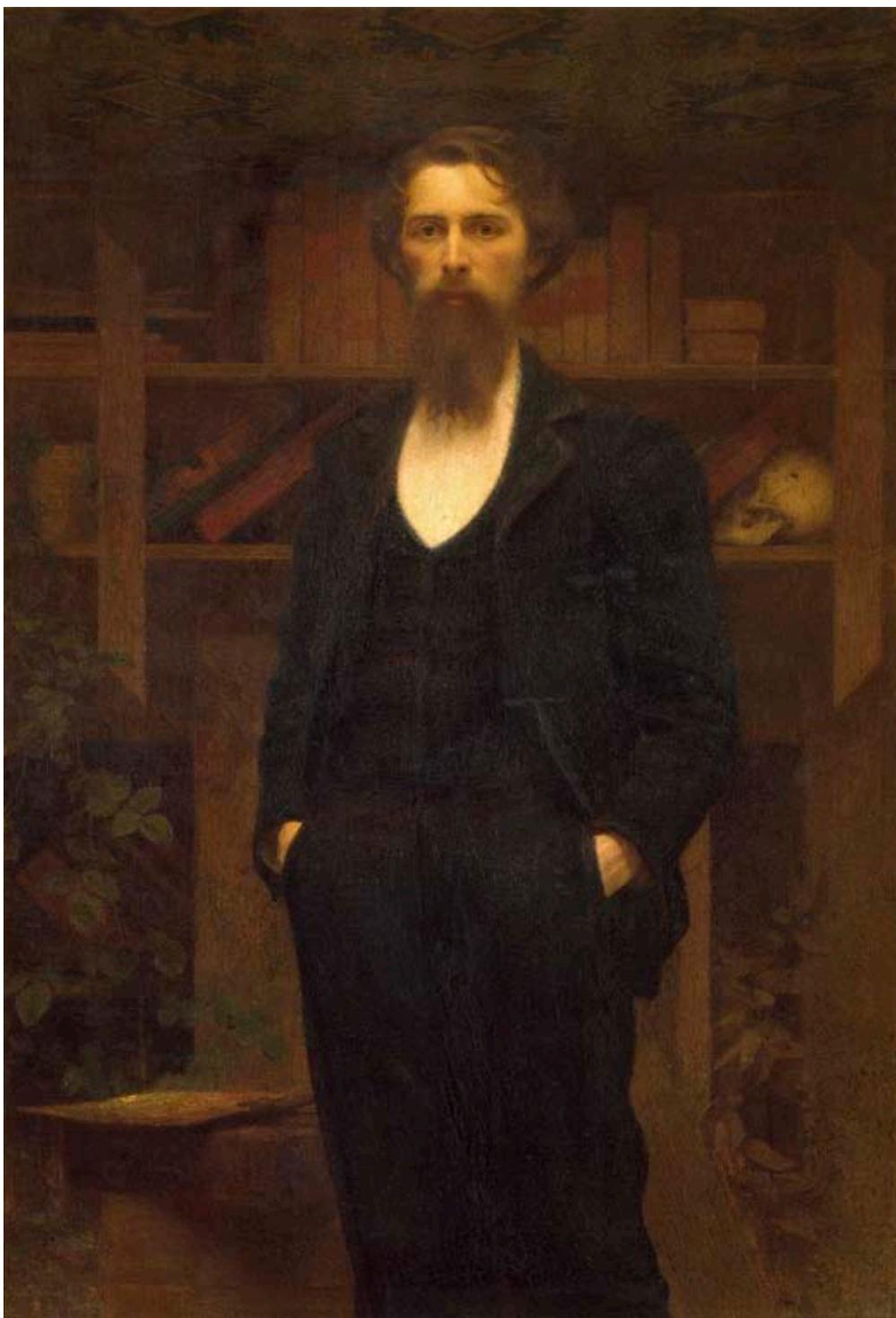
Si è eseguita la simulazione di superficie sulle lacune per ricreare le medesime rugosità in modo da non avere zone con una riflettanza diversa.

La prima fase di verniciatura ha richiesto la scelta di una resina ad alto peso molecolare

onde evitare, soprattutto nelle zone con un film pittorico molto sottile, che il materiale apportato sprofondasse nella tela di supporto. Per questo motivo la scelta è andata sul Paraloid B72, resina acrilica ad alta stabilità.

Il ritocco si è svolto con colori Gamblin e cioè pigmenti con legante Laropal, una resina urea-aldeide a basso peso molecolare.

La verniciatura finale (quella per noi restauratori considerata "strato sacrificabile") è stata eseguita invece con Regal Varnish Gloss. Questa vernice è composta da Regalrez 1094, una resina alifatica sempre di basso peso molecolare, con una percentuale di Kraton che serve a renderla più elastica e Tinuvin 292 che svolge invece la funzione di frenare/rallentare l'ingiallimento della vernice.



## BIOGRAFIA

*Elena Orsenigo*

Il 28 Luglio 1868, a Volpedo, provincia di Alessandria, nasce Giuseppe Pellizza.

Figlio di piccoli proprietari terrieri, Pietro Pellizza e Maddalena Cantù, secondo di quattro fratelli, vive con la famiglia dei prodotti della propria terra, in particolare dei vigneti.

Frequenta i primi tre anni delle scuole elementari nella città natale, ma dal 1879 al 1881 è iscritto a Castelnuovo Scrivia, scuola tecnico-commerciale, dove affronta i primi studi di disegno sotto la supervisione del Professor Benzoni.

È questo il periodo in cui il giovane Pellizza inizia a copiare immagini di personaggi e vignette illustrate dai giornali di casa, evidenziando la sua predisposizione per l'arte.

Questa attitudine non passa inosservata nell'ambiente familiare, tanto da spingere il padre Pietro a chiedere consiglio all'amico di famiglia Carlo Della Beffa, notaio di Milano.

Ecco che l'azienda del padre si rivela fondamentale per il futuro del figlio: il mercante d'arte Alberto Grubicy, che proprio attraverso i Della Beffa aveva acquistato prodotti vinicoli della famiglia Pellizza, fa in modo di iscrivere il ragazzo, nel 1884, all'Accademia di Brera.

Nel contempo Pellizza frequenta lo studio del pittore Puricelli, maestro nella tecnica ad olio e nella pittura di verità e di natura, che ospita il giovane artista già dal 1883, vero e proprio inizio del suo soggiorno milanese.

Nel 1885 si presenta per la prima volta all'esposizione annuale di Brera con *Allo specchio*, quadro di

genere, dopo aver ricevuto già diversi premi e segnalazioni negli anni precedenti e ottenendone degli altri in quelli successivi, sia nella Scuola di disegno di figura sia nella Scuola di Nudo.

Partito il maestro Puricelli per la Russia, nel 1886, inizia a frequentare lo studio di Pio Sanquirico, esercitandosi sulla copia dal vero, avendo la fortuna di poter ritrarre alcune delle modelle più belle di Milano.

L'anno successivo si reca all'Esposizione Nazionale a Venezia e, appreso come alcuni dei migliori prodotti lì esposti non fossero usciti dall'Accademia braidense, decide di non tornare a Milano ma di intraprendere nuove strade. La scelta ricade sull'Accademia di San Luca a Roma e nel contempo sulla scuola libera di nudo all'Accademia di Francia, presso Villa Medici.

Il periodo romano è però piuttosto deludente, constatando Pellizza quanto gli studenti non siano ben seguiti dai loro insegnanti, che contano infatti numerose assenze.

Unico lato positivo per l'artista diciannovenne, la possibilità di vedere i monumentali capolavori dell'antichità e le bellezze perpetue di Michelangelo e Raffaello, che lo stimolano nello studio delle composizioni, spingendolo verso risultati sempre più complessi.

È dunque all'inizio del 1888 che Pellizza si trasferisce a Firenze e si iscrive, sotto la guida di Fattori, all'Accademia di Belle Arti. Soddisfatto del rapporto con il maestro e degli insegnamenti acquisiti, soprattutto nella resa del disegno e

dei primi nudi a grandezza reale, stringe amicizia con alcuni compagni di corso come Plinio Nomellini e Guglielmo Micheli, facendo inoltre la conoscenza di Silvestro Lega e Telemaco Signorini.

Il soggiorno fiorentino permette a Pellizza di intrattenere rapporti con gli esponenti della pittura di macchia (prima vera avanguardia italiana ottocentesca), dedicandosi allo studio del paesaggio dal vero, su cui si eserciterà in alcuni bozzetti sfocianti ne *La Piazza di Volpedo*; ma soprattutto gli dà modo di dedicarsi ad opere di grande formato, come *L'attesa* o *Il ritratto della poverina* che, insieme a *Dice la verità?*, invierà alla mostra annuale di Brera del 1888.

Deciso a migliorarsi ulteriormente nel disegno continua i suoi studi a Bergamo, presso l'Accademia Carrara. Oltre i limiti di età previsti, ottiene comunque il permesso di frequentare i corsi di Cesare Tallone per due anni, come "allievo particolare" del maestro.

Grande ritrattista, Cesare Tallone, segue molto da vicino il giovane, formandolo soprattutto nello studio della figura umana dal vero e nell'espressione dei modelli con gli *studi di teste*.

Con gli stessi amici bergamaschi Pellizza si reca a Parigi all'Esposizione Universale del 1889, viaggio segnato però dalla morte della sorella Antonietta, che lo porta a rientrare a casa e a dipingere *Ricordo di un dolore*.

Nello stesso anno inizia a praticare la fotografia, utilizzando una macchina fotografica procuratagli dall'amico Edoardo Berta, conosciuto sui banchi dell'Accademia di Brera e rincontrato a Bergamo.

Dopo il ritorno a Volpedo decide di recarsi nuovamente nella Città dei Mille per completare il suo percorso di studi presso Tallone, per poi tornare definitivamente nel paese natio e iniziare a lavorare da solo.

È proprio a Volpedo che Pellizza comincia a guardare più al paesaggio e al lavoro dei suoi compa-

esani nella campagna, decidendo così sul finire del 1890 di iscriversi alla scuola di paesaggio dell'Accademia Ligustica di Genova. Qui rimane solo per un mese, novembre, accorgendosi di non avere forse più nulla da imparare dopo una carriera così assidua negli studi.

Alla fine dell'anno decide di rientrare definitivamente nella città natale, e fa allestire un *atelier* in un locale attiguo all'abitazione paterna.

Partecipa alla Prima Triennale dell'Accademia di Brera del 1891 esponendo *Ritratto di mio papà*, *Ritratto di mia mamma*, *Ritratto del mediatore Giani* e *Pensieri* (intitolato anche *Teresa* o *La sposa*); Teresa Bidone è la compagna di Pellizza, sua insostituibile colonna portante; donna umile, impara a leggere e scrivere per potergli essere d'aiuto nel lavoro e nella conduzione delle terre di famiglia, e posa più volte per lui diventando la sua musa ispiratrice.

Si sposano nel 1892.

Fondamentale nella carriera dell'artista l'Esposizione Colombiana di Genova dello stesso anno, dove vince la prestigiosa medaglia d'oro con il quadro *Mammine*. Qui incontra nuovamente l'amico Nomellini, il quale lo avvicina alla maniera divisionista e alla possibilità di una maggiore resa luministica nei suoi quadri. L'esempio dell'amico lo conduce ad effettuare diverse prove su questa nuova tecnica, approdando al bellissimo dipinto *Sul fienile*, il suo primo grande quadro divisionista.

Alla Seconda Triennale di Brera (1894) oltre al già citato *Mammine* si presenta con due quadri divisionisti, *Sul fienile* e *Speranze deluse*, ottenendo gli elogi di Segantini e Morbelli, con i quali intratterrà un fervido scambio di lettere e di incontri. Sarà proprio Morbelli a procurare a Pellizza diversi scritti scientifici sullo studio della luce e del colore per perfezionare la tecnica divisionista, che vede la sua resa più scientifica nell'opera *Panni al sole*. Con altre due opere sempre divisioniste, *Processione* e *Ritratto di Sofia Abbiati*, si presenta a

Venezia in occasione della I Biennale del 1895.

L'anno 1895 segna nella vita di Pellizza una tappa importante, è l'inizio della lunga odissea che lo porta, partendo da *Fiumana*, a dare vita al famosissimo *Quarto Stato*, attraverso una serie di delusioni che segnano la sua carriera. È la prima vera opera di denuncia sociale realizzata dall'artista, come sottolinea Aurora Scotti nel catalogo generale: «L'adesione di Pellizza al socialismo era scaturita dall'esperienza della vita contadina e dalla consapevolezza dell'importanza della questione sociale nei tempi presenti: l'aver iniziato un grande quadro su questi soggetti era l'indice che Pellizza riteneva compito del pittore non l'astrarsi, ma il partecipare attivamente alle vicende contemporanee».

Nel 1896 intraprende un viaggio che lo porta prima a Roma e poi a Napoli mentre nella primavera dello stesso anno partecipa alla I Triennale di Torino, rinsaldando i suoi rapporti con gli artisti piemontesi. In quest'occasione, una delle sue opere, *Sul fienile*, viene acquistata dalla Società Promotrice di Belle Arti e assegnata ad uno dei soci.

Ancora a Torino prende parte all'Esposizione Nazionale del 1898, proponendo *Lo specchio della vita*, dopo aver tentato invano di creare un padiglione divisionista insieme a Morbelli, Segantini e Nomellini. Il quadro attira l'attenzione di moltissimi poeti più che pittori, ricordando con il suo susseguirsi di pecore il celebre verso dantesco «E come l'una fa e l'altre fanno».

Il 1899 è per l'artista un anno pieno di angoscia: muore Segantini e Pellizza perde la voglia di dipingere. Il disagio dovuto all'accaduto lo porta ad indagare sulla natura incontaminata tanto studiata dall'amico defunto, invogliandolo a partire, qualche anno più tardi, per un viaggio in Engadina.

Sul finire del 1899 nasce la primogenita Maria e

nel 1902 la secondogenita Nerina. Nemmeno questi lieti eventi frenano però la delusione di Pellizza per le critiche ricevute al suo *Quarto Stato* e soprattutto per non aver ottenuto i riconoscimenti sperati alla Quadriennale di Torino del 1902.

Tutto ciò lo porta a ripiegare su un'indagine più approfondita della natura, dando vita a bellissimi dipinti di paesaggio, in particolare dei dintorni di Volpedo, come *Paesaggio presso il prato del Pissone*, *Mattino di Maggio*, *Mattino d'estate*, *Mattino d'ottobre*, e ancora *Il sorgere del sole* e *Tramonto dalle colline di Volpedo*; Pellizza ritrova così contatto con il paese natale e con le sue atmosfere, sottolineando in particolare la capacità creatrice della luce: potenza costruttiva, sembra animare la natura addormentata esaltandola nel pieno dei suoi colori.

È un rapporto interiore ed emotivo quello sviluppato da Pellizza, che porta l'artista a trovare conforto e sollievo nel paesaggio stesso.

Sempre nei primi anni del Novecento porta a termine gli *Idilli* e i quadri sull'*Amore nella vita*, opere che trattano i temi della bellezza e dell'amore, creando collegamenti tra l'ambiente e lo stato d'animo delle figure rappresentate, in uno sfondo ricco di effetti luministici straordinari.

Nel 1907, poco dopo la nascita muore il terzogenito Pietro, seguito dalla moglie Teresa, punto fermo nella vita di Pellizza. Provato dalle perdite dei familiari e incapace di vedere una prospettiva di vita ma, soprattutto, una prospettiva per la sua arte senza l'aiuto della tanto amata consorte, decide di togliersi la vita, il mattino del 14 giugno, impiccandosi sulla scala a pioli del suo studio a Volpedo; la stessa scala che tante volte lo aveva innalzato alla conoscenza permettendogli di consultare i suoi adorati libri.

Come scrisse l'amico Pietro Chiesa in un articolo su *Il Tempo*, «amò la sua arte disperatamente».

Finito di stampare  
da Grafiche Antiga spa  
Crocetta del Montello (TV)  
maggio 2013

