

Arte

TORINO

Nella Galleria d'arte Moderna la rassegna a dedicata a Giuseppe Pellizza da Volpedo

# Più «Sole» e meno «Stato»

di Ada Masoero

Alcuni luoghi comuni, duri a morire, continuano a proiettare la loro ombra sulla figura e sull'opera di Giuseppe Pellizza da Volpedo: il primo, più tenace, riguarda la sua fine tragica, suicida a soli 39 anni, nel 1907, nel suo studio di pittore. Un gesto che con facile eleganza viene accostato a quello di Claude Lantier, il protagonista de *L'oeuvre* di Zola, morto allo stesso modo, e che sempre viene attribuito alla delusione per l'accoglienza riservata dalla critica al suo faticato capolavoro, il *Quarto Stato*, esposto nel 1902 alla Quadriennale di Torino. Il secondo lo identifica *tout court* con questo suo grandioso dipinto, entrato a far parte dell'immaginario collettivo del nostro secolo. Il terzo, forse più menzognero, è quello che ne fa un pittore ingenuo, contadino, chiuso nel minuscolo mondo della sua Volpedo.

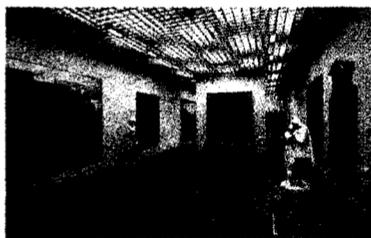
A tutti questi pregiudizi la mostra bellissima (la prima, dopo vent'anni di assenza dai musei) che Aurora Scotti ha curato per la Galleria d'Arte Moderna di Torino risponde con autorevolezza, negandoli. E lo fa nel modo più diretto, attraverso una sequenza stupefacente di opere e la lettura veritiera delle vicende della sua vita. Ecco allora che la delusione per il fraintendimento del *Quarto Stato* viene smentita non solo dalla consapevolezza di Pellizza di aver davvero creato *l'oeuvre* della sua vita, quella invano cercata da Lantier, ma anche e soprattutto dai successi di critica e di mercato che intanto andava inanellando, con *Il Sole* acquistato dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma e *Lo specchio della vita* scelto da re per le sue collezioni, mentre altri suoi dipinti prendevano la via di gallerie e raccolte prestigiose. In realtà gli erano appena morti la moglie e l'ultimogenito, e lui non seppe sopportarlo.

Quanto al ridurre tutto il suo percorso d'artista a quel solo dipinto, per quanto grandioso e imprescindibile, è la sequenza stessa dei capolavori di questa mostra a smentirlo. Capolavori, poi, che sconfessano definitivamente l'immagine riduttiva e localistica che l'ha a lungo accompagna-

di Fernando Mazzocca

Dopo una breve chiusura riapre, in contemporanea con l'importante mostra dedicata a Pellizza, la notevole sezione dell'Ottocento della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Si tratta di un riallestimento imposto dalla necessità di una parte di riconsiderare la fisionomia delle collezioni, dall'altra di creare degli spazi espositivi più adatti alla natura di opere, certamente meno congeniali, rispetto a quelle del Novecento, a essere accolte nei nitidi spazi contemporanei realizzati nel 1959 da Carlo Bassi e Goffredo Boschetti. Da questo punto di vista gli interventi decisivi sono stati la sostituzione delle pannellature in metallo con più definitivi setti in muratura, l'innalzamento dei soffitti e la riduzione a 15 sezioni, rispetto alle 22 precedenti, in modo da conferire così agli ambienti quel respiro necessario ad accogliere anche nuove opere recuperate dai depositi. È prevalso, infatti, l'orientamento di non sacrificare i grandi formati, in parte esclusi dal vecchio ordinamento o comunque mortificati da cubature troppo anguste. Quella che ne è risultata è una visione di più alto profilo di quel secolo, che entra in maggior sintonia con gli ultimi sviluppi degli studi, in particolare il recupero del genere storico e delle opere legate al mecenatismo pubblico o alla promozione da parte delle istituzioni.

## Con la mostra si riaprono le sale dell'800



Le nuove sale dell'800 alla Gam di Torino

Quest'ordinamento, voluto e realizzato dal nuovo direttore della Galleria Pier Giovanni Castagnoli, non va comunque visto in contrapposizione, ma in un opportuno e meditato intervento di confronto con quanto aveva fatto, riaprendo nel 1992 il museo dopo oltre dieci anni di chiusura per inadeguatezza dei locali, la conservatrice precedente, Rossana Maggio Serra, la maggiore studiosa dell'Ottocento piemontese, ora passata alla direzione del Museo del Risorgimento. Pur con diverse correzioni di tiro e un ridimensionamento delle sezioni, rimane in piedi un disegno espositivo, il cui pregio è quello soprattutto di non forzare i materiali entro categorie di lettura didatticamente convenzionali, ma farli risaltare in tutta la loro complessa molteplicità. Si tratta di una varietà che risponde alla storia e alla lunga tradizione di questo museo, il più antico, dopo le raccolte delle Accademie, tra quelli dedicati all'Ottocento.

La sua origine risale al 1860, nel momento in cui la Città di Torino, appena diventata capitale del nuovo Regno d'Italia, decide di acquistare un grande quadro storico di Andrea Gastaldi, il *Pietro Micca*. Un'iconogra-

fia molto corroborante, destinata insieme con altre dello stesso eroico tenore, a tenere in alto i sentimenti di una giovane nazione.

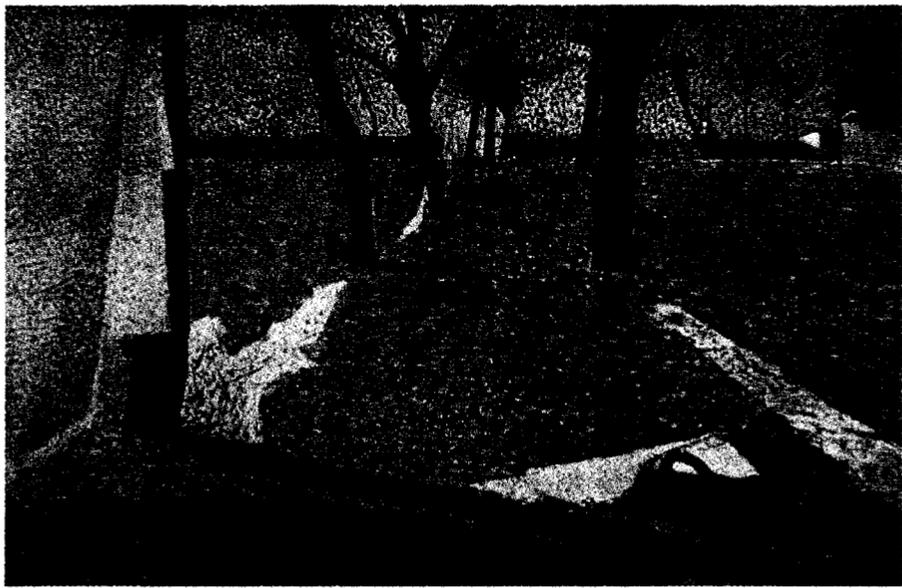
Proprio in questa giusta volontà di rappresentare attraverso le opere la formazione del museo e di una particolare idea di arte, al servizio della civiltà civile, si spiega il posto centrale riservato alla sesta sala, dove accanto a quello del Gastaldi sono stati accostati gli altri grandi quadri storici acquistati per creare il museo, con il particolare risalto conferito all'imponente tela di Francesco Gamba, *I funerali di Tiziano*, un capolavoro del genere aggiornato sui modi della pittura accademica, in cinemascopo, allora trionfante nel giro delle esposizioni universali.

Come quella di ogni altro museo, anche la storia della Galleria torinese, è tra le più accidentate, formatasi non solo attraverso questi acquisti ufficiali, che privilegiano poi anche la pittura a sfondo di denuncia sociale del secondo Ottocento, ma anche tutta una serie di legati, tra cui si distinguono quelli del

pittore Vittorio Avondo, direttore delle Raccolte Civiche dal 1890 al 1910, relativo non solo alle proprie opere, ma anche a quelle di grandi paesisti come Delleani e Fontanesi. Questo protagonista di livello europeo vi è del resto rappresentato, grazie al legato del senatore Giovanni Camerana, come meglio non si potrebbe, in una sequenza di struggenti capolavori. Altrettanto bene risalta quel percorso sperimentale della pittura di paesaggio in Piemonte, in cui Roberto Longhi intravedeva, nella sua visione assai particolare di quel secolo, il meglio del nostro Ottocento, quello che solo gli sembrava degno di essere affiancato al prediletto Impressionismo francese. Fu proprio il grande critico a donare nel 1952, in ricordo anche della propria ascendenza subalpina, quella serie di scelti dipinti di Reyceynd, ora al centro della sala undicesima.

Se pensiamo poi anche ai vertiginosi paesaggi topografici di Bagetti, allo straordinario nitore ottico delle vedute di De Gubernatis, ai paesi storici di d'Azeglio, animati da episodi tratti tanto dalla classicità quanto dall'epica moderna tra le Crociate e l'Ariosto, agli estrosi panorami di Bossoli, vediamo come la vicenda di questo genere, nelle sue molteplici trasformazioni, sia ripercorsa con un rilievo davvero eccezionale nelle collezioni della Galleria.

Con l'attuale ordinamento trovano degna sistemazione le opere acquisite attraverso la Fondazione Guido ed Ettore de Fornaris, capolavori come *L'angelo ammonitore* di Hayez, il *Ritratto del conte Luigi Archinto* di Palagi, il *pazzo* di Luigi Onetti.



G. Pellizza da Volpedo, «Panni al sole», coll. priv. In alto, «Il Quarto Stato», Milano, Galleria d'Arte Moderna

to, e lo collocano invece a pieno diritto in uno scenario europeo. Giunti all'ultima sala, infatti, con gli occhi pieni dei suoi ritratti, dei suoi *plein air*, dei dipinti divisionisti trafitti e insieme costruiti dalla luce, la domanda che ci si pone è come questo pur colossale pittore abbia saputo cogliere e far suoi tanti spunti, tanti umori che circolavano nella cultura europea del tempo, rielaborandoli però in una chiave totalmente autonoma. Chi ha mai visto, in un dipinto italiano di quegli anni, una gamma cromatica tanto asprigna e al tempo stesso tanto melodiosa quanto quella di *Mammie*? E da dove gli giungono i puntini, i filamenti, i minuscoli tocchi di colore puro di un dipinto rivoluzionario come *Panni al sole*?

Un dipinto che è frutto certo dei suoi dibattiti con Nennini e Morbelli, e dello studio di numerosi manuali sulla complementarietà dei colori, ma che è assai più vicino a un'opera di Seurat, per la saldezza dell'impianto, o di qualche *pointilliste* belga, per la tavolozza acida, che ai lavori degli altri divisionisti italiani.

L'opera, assegnata da Aurora Scotti (curatrice anche del catalogo generale di Pellizza) dal 1894-95, a dispetto della

datazione approssimativa del 1905 apposta quando entrò sul mercato, rimane sempre in bella vista nel suo studio, ma non fu mai esposta e nemmeno terminata, forse perché vi mancava il "tema significativo" allora richiesto dalla critica. Questo era invece un esercizio autoreferenziale di pittura pura: qualcosa di modernissimo, di antipatore, anzi, dell'arte del secolo a venire.

E ancora, come non trovare assonanze vistose fra gli arabeschi del cielo e dell'acquitrino del Corone in un'opera capitale come *Famiglia di emigranti*, e le volute (ben più leziose però) della coeva *pittura nabi*?

Stiamo parlando allora di un pittore davvero europeo, e di un uomo colto, attento non

solo alle novità artistiche del suo tempo, ma anche lettore di letteratura e teatro (le sue assortite figure femminili sembrano uscire da uno scritto di Ibsen), di filosofia, di storia. E non è davvero un caso che nell'*Autoritratto* con cui si apre la mostra lui si dipinga sullo sfondo di una ricca libreria, con le stimmate dell'intellettuale, o addirittura della guida spirituale, quale a suo parere l'artista doveva essere. Lui del resto era stato rigoroso nella sua formazione: giovanissimo, si era iscritto a Brera

aveva studiato da privatista con Sanquirico. Poi era andato in cerca di ciò che Brera non poteva dargli: eccolo allora brevemente a Roma, poi a Firenze con Fattori, per formarsi nel paesaggio, e a Bergamo con Tallone per lo studio della figura e della natura morta, infine a Genova. Una meticolosa ricerca dell'eccellenza didattica in ognuno dei generi pittorici, che gli fa creare opere giovanili già "complete", come le bellissime, caste nature morte qui esposte, costruite con un *esprit de géométrie* raro in Italia, o la limpida *Piazza di Volpedo*, figlia della "macchia" e della scuola di Fattori, strutturata secondo un impianto compositivo saldissimo. Lo stesso impianto rigoroso, frutto delle sue frequentazioni del museo e



F. Solimena, «Cristo benedicente», Trapani, Museo

della passione per la pittura del 400 e del primo 500, che sorreggerà *Mammie*, dove però lo studio intorno alla luce e al suo riverberarsi sui visi, sulle vesti, nel controllo dei capelli dorati, è già un preludio delle successive ricerche divisioniste.

Quelle da cui nascono i capolavori simbolisti come *Sul fienile* o *Lo specchio della vita*, costruiti entrambi sul contrasto fra la luce più intensa e il buio più profondo (nel secondo addirittura con l'artificio del "quadro nel quadro", creato grazie a una cupa cornice da lui dipinta a linee ondulate, che ripetono la morbida linea luminosa dei dorsi delle pecore, e, più in alto, il profilo della collina e i blocchi lucenti delle nubi), ai quali attribuisce — ed è questo certamente il suo aspetto più datato — simboli di valore universale. E poi, sulla parete di fondo, il *Quarto Stato*, eccezionalmente accompagnato dai suoi magnifici cartoni preparatori e dai bozzetti delle redazioni precedenti, in un panorama illuminante del percorso seguito da Pellizza nel pensare e ripensare questo suo testamento spirituale (di cui ricorre ora il centenario: lo elaborò infatti tra il 1898 e il 1901 e al proposito va ricordato che la Regione Piemonte e la Fondazione Italiana per la Fotografia, con altri enti, hanno messo a punto su quest'opera un programma biennale di mostre fotografiche, spettacoli teatrali e conferenze).

Frutto del suo impegno nel socialismo, e di quasi dieci anni di ripensamenti non solo sul titolo (prima *Ambasciatori della fame*, poi *Fiumana* poi *Il cammino dei lavoratori*) ma anche formali e stilistici, il *Quarto Stato* è un grandioso dipinto di storia, seppure di storia contemporanea, che nelle successive redazioni si depura progressivamente delle componenti di "terribilità", e dal minaccioso ondeggiare di *Fiumana*, reso anche più aspro dalla tavolozza "sulfurea", giunge alla pacata ma irresistibile avanzata di queste figure salde e piene di dignità, quasi rassunte in un unico grande corpo e immerse in una nuova luce rosata, colma di speranza.

«Giuseppe Pellizza da Volpedo», Torino, Gam, fino al 6 gennaio 2000. Catalogo Hopefulmonster.

— PALERMO

La mostra *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, in corso fino al 31 ottobre nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi (Catalogo Electa Napoli), è un'avvincente spaccato di cultura e di potere nella città di Pietro Novelli e di Geronimo Gerardi, dove a lungo soggiornò pure Mathias Stom, originario dei Paesi Bassi e dove lavorarono José Ribera e il Maestro dell'Annuncio ai Pastori. L'evento, pensato e realizzato da Vincenzo Abbate, direttore

## Pittori in Sicilia nel Siglo de Oro

della Galleria Regionale della Sicilia, presenta circa 50 dipinti del Seicento meridionale. È una rassegna che fa un po' il punto della situazione degli studi di storia dell'arte tra Manierismo e Barocco sull'isola e ripercorre con successo un capitolo importante di debiti e crediti pittorici tra le personalità di maggior spicco nel Regno delle due Sicilie.

Prima o poi un passaggio a Palermo lo facevano tutti. Non

per nulla era un porto di mare, e tra i più importanti del Mediterraneo. Vi passa nel 1609 il Caravaggio e vi lascia nell'Oratorio di San Lorenzo la *Natività di Gesù con i santi Lorenzo e Francesco*, un capolavoro costato al tempo quasi mille scudi, (committente la Venerabile Compagnia di San Francesco), attualmente trafugato e finito forse tra i beni mobili di qualche cosca mafiosa. Vi giunge Anton Van Dyck nel 1624, in-

vitato dalla comunità dei genovesi per un ritratto al viceré Emanuele Filiberto di Savoia e vi muore nel 1626 la pittrice Sofonisba Anguissola, ammirata ritrattista lombarda già attiva alla corte di Spagna e ultima maestra del giovane fiammingo. Si dice che un suo ritratto da vecchia, conservato nella collezione di Lord Sakville, a Knoke, potrebbe essere un autografo vandyckiano.

A Palermo i magazzini fiam-

minghi e catalani sono luoghi di scambi e di compravendite, ma anche di alleanze commerciali e di legami matrimoniali che si stringono e si rompono nei fondachi genovesi, tra i silos lombardi, o nei negozi fiorentini, tra la nobiltà terriera dell'isola e i ricchi mercanti del nord. È la storia di Giovanna d'Austria, una giovane dama ritratta dal fiorentino Filippo Paladini, appena giunta in città in modo solenne nel giu-

gno del 1603 per sposare don Francesco Branciforti Barresi, principe di Pietraperzia e signore di Militello. La loro figlia Margherita sposerà vent'anni dopo don Federico Cononna, a sua volta imparentato con i Barberini di papa Urbano VIII. La città col suo porto è lo scenario ideale dove maturano le grandi committenze artistiche e i denari di ricchi banchieri e di potenti confraternite religiose. Quanto influisce un esempio

la personalità dell'abate Ascanio Colonna, figlio di Marcantonio, cognato di Anna Borromeo e sorella di San Carlo, protettore del Caravaggio a Palermo, che suggerisce al Merisi l'iconografia della Madonna come "Vergine del Parto"? Il modello della "Madonna dell'umiltà" (con Maria stesa a terra) si ritrovava già a Palermo in un esemplare trecentesco di origine ligure, firmato Bartolomeo da Camogli e datato 1346, conservato nel convento di San Francesco contiguo proprio all'Oratorio di San Lorenzo. (Marina Mojana)

**James Rivière**  
GIOIELLI D'ARTE

"O SOLE MIO" ciondolo in oro 18kt. della collezione: i gioielli che sorridono.

**JAMES RIVIÈRE**  
GIOIELLI D'ARTE  
Sede: Via BRERA, 2 - MILANO - Tel. 02/72023802  
DESART Via ALBRICCI, 2 (P.zza Missiroli) 02/8053829-MI

— CONVEGNO A LUCCA

## Le vetrate, «prati di luce» in Europa

di Enrico Castelnuovo

Lucca è la città del colore. E non solo per i parametri murari policromi delle sue chiese o per i mosaici che scintillano sulla facciata di San Frediano, ma anche per la presenza nelle sue biblioteche di antichissimi manoscritti di trattati tecnici sui colori, tra cui le celebri *Compositions ad tingenda musiva* che pubblicò il Muratori. Da qualche anno, con il patrocinio dell'Istituto Storico Lucchese e della Scuola Normale Superiore di Pisa, si tengono qui delle giornate di studio sul colore nel medioevo cui hanno partecipato specialisti eminenti e di cui hanno visto la luce già due volumi di atti (*Il colore nel medioevo, Arte Simbolo Tecnica*, Lucca 1996 e 1998). In questo contesto, sotto l'egida di queste istituzioni e del Corpus Vitrearum Medii Aevi e con l'appoggio determinante del Comune si terrà dal 23 al 25 settembre, un convegno internazionale consacrato alle origini di quella che del colore è l'arte per eccellenza: la vetrata.



«Annuncio ai Pastori», vetrata, Inghilterra, 1330-1340

conosciamo, vale a dire a quella sorta di pittura translucida che anima e trasfigura le finestre delle grandi chiese medievali dipingendo con la luce grandi figure di patriarchi o scene tratte dalle leggende agiografiche e che è fatta di pezzi di vetro di diverso colore colorati nella massa e dipinti con una tinta monocroma, tenuti insieme da un reticolo di righe di piombo?

I primi cicli di vetrate monumentali ancora esistenti risalgono agli inizi del XII secolo, ma tutto fa credere che l'origine e la pratica di quest'arte sia-

no estremamente più antiche. Lo attestano le tante menzioni che si trovano in testi che vanno dalla tarda antichità all'alto medioevo, opere letterarie, cronache, lettere, storie di abati e di vescovi. E lo provavano d'altra parte i frammenti di antiche vetrate ritrovati nel corso di scavi. Finora queste testimonianze archeologiche erano scarse e rade, ma negli ultimi anni il loro numero è grandemente aumentato. Ciò è dovuto al moltiplicarsi degli scavi portati avanti sul terreno dove sorgevano antichi stabilimenti abbaziali, da Farfa a San Vincenzo al Volturno da Fruaruaria in Piemonte a Monkwearmouth e a Jarrow in Northumbria, da Saint-Denis a Moustair, attorno a cattedrali come quella di Rouen o a palazzi imperiali come quello di Paderborn, e soprattutto alle moderne tecniche di scavo stratigrafico attente ad ogni tipo di reperto. Di conseguenza il numero delle testimonianze si è moltiplicato in modo quasi esponenziale e questo ci permette di risalire assai più indietro, non solo all'epoca carolingia, ma ben prima.

Esiste una continuità tra le finestre in vetro delle basiliche romane «che — come scrive Prudenzone alla fine del IV secolo — rilucevano come i

prati primaverili smaltati di fiori» e quelle delle grandi chiese romaniche e gotiche? A partire da che data si sono cominciati a dipingere con la grisaille i vetri colorati, per fingere volti, membra, panneggi, lineamenti? Quali problemi ha posto la crescente difficoltà di alimentarsi in materiali e in vetri pregiati a causa della conquista araba del vicino Oriente? Quali sono i luoghi dove hanno continuato a lavorare maestri vetrai? Come e per quali vie le loro tecniche si sono diffuse in Europa, quale è stato il ruolo dei monasteri? A quando risale l'uso del reticolo di piombi per tenere insieme i frammenti di vetro? Quale è stato il ruolo — se ve ne è stato uno — di Bisanzio in questa vicenda? E quali furono in questo lunghissimo tempo i rapporti tra attese estetiche e capacità tecnologiche? In altri termini come è nata, come si è sviluppata e a quali attese ha risposto quella che è stata la tecnica più originale e innovatrice della pittura medievale?

Sono alcune delle domande a cui, confrontando le singole esperienze e trouvailes, studiosi americani, tedeschi, inglesi, francesi, belgi, svizzeri, spagnoli e italiani cercheranno a Lucca di dare risposta.

— MILANO

## Esposti in Duomo i «Quadroni» settecenteschi del Santo Chiodo

È molto auspicabile che gli arcivescovi di Milano non soffrano di vertigini. Altrimenti, prender parte alla festa del Santo Chiodo e alla cerimonia della Nivola che si tiene nel Duomo di Milano ogni 14 settembre, potrebbe diventare per loro un bel problema di... equilibrio. Come è noto, il Duomo di Milano conserva una reliquia venerata come chiodo della croce di Cristo. Il Santo Chiodo è deposto in una nicchia che, per timore di furti, venne scavata a sessanta metri dal suolo. Una volta all'anno l'arcivescovo sale su un antico "ascensore" (un trabiccolo in legno e tela a forma di «nivola») e si fa issare tra le navate del Duomo ad altezze davvero da capogiro. Per sollevare la «Nivola» un tempo necessitavano più di dieci nerboruti operai della Fabbrica, oggi basta un motore elettrico. Giunto in alto, il cardinale di Milano toglie la reliquia dalla nicchia e la porta a terra per la venerazione dei fedeli. Ci penserà un arciprete, qualche giorno dopo, a riportarla al suo posto.

La singolare cerimonia si ripete da secoli e s'è ripetuta anche la scorsa settimana. Ma l'edizione di quest'anno ci ha riservato alcune novità. Entrando in questi giorni in Duomo, il visitatore si accorgerà che attorno alla Cappella Feriale, dietro l'altare maggiore, sono appese ai piloni quindici grandi tele. Si tratta di un significativo ciclo di «quadroni» appositamente dipinti al principio del Settecento come cornice alla festa del Santo Chiodo: la novità sta nel fatto che nessuno, in questo secolo, li aveva mai visti esposti. I «Quadroni», ben restaurati, ci raccontano le pie storie della Croce e del Santo Chiodo. Vennero realizzati da discreti esponenti della corrente barocchetta lombarda, da Andrea Lanzani a Pietro Magatti, da Antonio Lucini a Tommaso Formentini detto il Formentino. Coi «Quadroni» sarà possibile vedere da vicino anche la «Nivola» e i suoi buffi angiolotti, dipinti da Camillo Landriani detto il Duchino agli inizi del XVII secolo ma terribilmente «ingrassati» da innumerevoli ritocchi ottocenteschi. (Marco Carminati)