



UNIVERSITA' DI PISA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE  
ANNO ACCADEMICO 2014/2015

Tesi di Laurea Magistrale  
in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi  
Media

IMPEGNO SOCIALE E SPERIMENTALISMO PITTORICO  
DI ANGELO MORBELLI:  
I DUE VOLTI DEL DIVISIONISMO

IL RELATORE

Prof. Mattia Patti

IL CANDIDATO

Silvia Corsetti

a.a. 2014/2015

# INDICE

## INTRODUZIONE

1. Biografia	I
2. I motivi alla base di questo studio	VIII
3. Breve antologia della critica	X

## PRIMO CAPITOLO

### ANGELO MORBELLI E LA PITTURA D'INTERESSE SOCIALE

1. Il contesto di riferimento: i fermenti culturali tra '800 e '900 in Italia e in Europa	1
2. Le opinioni della critica sull'ipotetico impegno sociale e politico di Angelo Morbelli	32
3. Dall'epistolario: il socialismo di Morbelli alla luce dell'amicizia con Pellizza da Volpedo	54

## SECONDO CAPITOLO

### IL DIVISIONISMO DI ANGELO MORBELLI

2.1. Analisi ed evoluzione della tecnica pittorica di Morbelli	73
2.2. La cultura scientifica del pittore	79
2.3 Dalla teoria alla pratica: gli esperimenti sul colore e sulla percezione	

visiva	89
2.3.1 <i>Questioni palpitanti!!! Attinenti alla tecnica del dipingere</i>	89
2.3.2 Dalla sperimentazione all'adozione di prodotti industriali	93
2.4 I rapporti con la casa produttrice Lefranc	96
2.5 L'uso pratico dei materiali: differenze e analogie tra i pittori divisionisti	99
2.5.1 Lo studio en plein air: <i>Osservazioni pella risaia e l'utilizzo dei vetri colorati</i>	99
2.5.2 Tecniche e materiali per la composizione dell'opera: le tele e l'imprimatura	102
2.5.3 Pennelli e colori: artigianalità e industrializzazione a confronto	106

## APPENDICE

### IL CARTEGGIO MORBELLI – VITTORE GRUBICY DE DRAGON

#### DALL'ARCHIVIO DEL '900 DEL MART

3.1 Premessa alle lettere	112
3.2 Epistolario	116
<b>APPARATO ICONOGRAFICO</b>	162
<b>FONTI ICONOGRAFICHE</b>	216
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	I

## INTRODUZIONE

### 1. Biografia<sup>1</sup>

Angelo Evasio Teresio Morbelli (fig. 1) nacque il 18 luglio 1853 ad Alessandria «da agiati (ma onesti!) genitori»<sup>2</sup>. Proveniva infatti da una modesta famiglia borghese: il padre Giovanni (fig. 2) era sostituto segretario d'Intendenza Generale ad Alessandria e qui la famiglia di Angelo si era trasferita lasciando Casale Monferrato. La madre, Giovannina Ferraris, era morta prematuramente nel 1858, lasciando orfani i due figli Angelo e Alfredo<sup>3</sup>. Nel casalese i Morbelli, noti viticoltori, avevano progressivamente

---

<sup>1</sup> I dati biografici qui riportati si basano sui seguenti registri e ricapitolazioni biografiche: M. Poggialini-Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, edizioni La Rete, 1971; L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuttica Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982; G. Anzani *et alii* (a cura di), *Morbelli Angelo & Morbelli Alfredo*, cat. della mostra (Varese 1995), Varese, Lativa, 1995; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cat. della mostra (Torino, 7 febbraio – 6 maggio 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001. Questi testi sono stati integrati con le informazioni presenti nel carteggio tra Angelo Morbelli e Vittore Grubicy de Dragon, consultato all'Archivio del '900 del MART di Rovereto (Fondo Grubicy-Benvenuti).

<sup>2</sup> Morbelli nacque alle ore 3 del mattino in una casa che Arturo Mensi in A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli, (1853-1919)*, cat. della mostra (Pinacoteca Civica di Alessandria 24 ottobre - 15 dicembre 1953), Alessandria, 1953, ha individuato essere in piazza della Libertà, ora sede del Banco di Alessandria. Venne battezzato nella vicina Arcipretura di San Lorenzo, secondo l'atto di nascita e di battesimo che il parroco Giovanni Fossati aveva consultato nei registri parrocchiali. Tali informazioni sono riportate da M. Poggialini Tominetti, , *Angelo Morbelli*, Milano, edizioni La Rete, 1971, p. 19. La citazione è tratta dalla lettera finora inedita scritta da Morbelli a Vittore Grubicy de Dragon il 18 aprile 1888. In questo scritto è riportata la biografia stilata dallo stesso pittore per la pubblicazione dell'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's picture Gallery* in occasione dell'Italian Exhibition in London del 1888. La lettera è stata consultata all'Archivio del '900 al MART di Rovereto (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.17).

<sup>3</sup> La morte prematura della madre di Angelo è raccontata dal pittore nel 1881 nel dipinto *Alba fatale (gran dio morì così giovane!)*. Per l'opera si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 138, cat. 62 e V. Grubicy de Dragon, *Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London*, Londra, 1888. Lo stesso avvenimento è narrato anche in un lavoro giovanile di Morbelli dal titolo *Non torna ancora*, mai esposto durante la vita del pittore e conosciuto solo tramite una vecchia riproduzione. Si veda Anzani, *op. cit.*, p. 7.



consolidato la loro posizione economica acquisendo la proprietà della Colma, una frazione di Rosignano Monferrato<sup>4</sup>. Al centro del borgo si erge tutt'oggi Villa Maria, acquistata dalla famiglia Morbelli e così denominata dal pittore in onore della moglie. La residenza di campagna della Colma, occupata da Morbelli soprattutto nel periodo estivo a partire dall'alunnato all'Accademia di Brera, avrebbe avuto per l'artista un'importanza fondamentale; non solo all'interno della residenza Morbelli avrebbe allestito il proprio atelier, ma anche molti soggetti ritratti nelle sue opere testimoniano l'attaccamento del pittore alla casa e al giardino di proprietà della villa<sup>5</sup> (fig. 3).

Compì i primi studi insieme al fratello Alfredo presso il Collegio dei Padri Somaschi di Casale Monferrato. Successivamente studiò ad Alessandria, dimostrando una particolare predisposizione per lo studio della musica e, nello specifico, nel flauto. Morbelli fu costretto tuttavia ad abbandonare lo studio della musica tra il 1860 e il 1861 a causa di un indebolimento degenerativo delle facoltà auditive causato, così sembra, da una mastoidite o scarlattina che gli impedì di progredire nello studio per intraprendere la carriera di musicista. Giovanissimo, nei primi anni sessanta dell'Ottocento entrò come impiegato nel cementificio Ottavi e Morbelli di Casale Monferrato, sotto la guida del fratello Alfredo. Angelo non aveva comunque trascurato gli studi; ma l'interesse per la musica si era ormai inevitabilmente spento ed era preoccupazione della famiglia trovare un altro campo di applicazione per sostenere le sue doti artistiche. Scrive a proposito Angelo a Vittore Grubicy: «come e quando abbia avuto inclinazione alla pittura, ti dirò che non credo non averla mai avuta»<sup>6</sup>. Sembra infatti che la scelta di dedicarsi alla pittura fosse stata suggerita alla famiglia da un dottore di Casale che consigliò che dedicarsi alle arti visive sarebbe stato di giovamento per il giovane Morbelli; carente nelle facoltà auditive, avrebbe infatti concentrato ancora di più la propria attenzione nello studio della pittura<sup>7</sup>. Contemporaneamente studiava autonomamente il francese

---

<sup>4</sup> Anzani, *op. cit.*, p. 75.

<sup>5</sup> Alcune notizie sulla storia di Villa Maria alla Colma di Rosignano sono consultabili sul sito [http://www.amisdilacurma.it/ita/villa\\_maria.html](http://www.amisdilacurma.it/ita/villa_maria.html) (consultato a febbraio 2016). La villa alla Colma di Rosignano si presenta oggi come un prezioso scrigno che contiene informazioni importanti sulla vita e sull'attività artistica del pittore, il cui atelier è divenuto una sorta di reliquiario degli strumenti da lui utilizzati.

<sup>6</sup> Si fa riferimento qui alla già citata lettera del 18 aprile 1888 scritta da Angelo Morbelli a Vittore Grubicy de Dragon. Documento consultato all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto in MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.17.

<sup>7</sup> Questo episodio è narrato nell'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's picture Gallery* dove afferma Vittore Grubicy: «An old medical adviser was of opinion that the artistic tendency of the youth should not be neglected, but be directed in a suitable course; the Doctor made the proposal that he should study painting, adding that his own experience, permitted him to foretell that this defect of hearing, far from being a disadvantage, would cause the youth to be more concentrated and devoted to the study of

che riteneva una lingua indispensabile per potersi dedicare alle letture di cui era appassionato; di questi scritti infatti sarebbero rimaste molte testimonianze nei suoi scritti<sup>8</sup>.

Nel 1867 grazie alla vincita di una borsa di studio del Comune di Alessandria ebbe la possibilità di iscriversi all'Accademia di Brera che avrebbe frequentato fino al 1876. Nello specifico frequentò i seguenti corsi: dal 1867 al 1870 Elementi di figura con Raffaele Casnedi e la Sala delle Statue nel corso del terzo anno; dal 1869 al 1871 la Scuola di prospettiva con Luigi Bisi; dal 1871 al 1872 la Scuola di paesaggio con Luigi Riccardi; dal 1872 al 1874 la Scuola del nudo, dove ottenne la medaglia d'argento per il disegno di una figura e infine, dal 1874 al 1876 la Scuola di pittura di Giuseppe Bertini<sup>9</sup>. Gli anni passati all'interno delle mura dell'Accademia furono fondamentali nell'elaborazione della sua poetica pittorica. Non solo, grazie anche alla frequentazione degli ambienti culturali milanesi dell'epoca, egli poté stringere amicizia con artisti scapigliati e si legò alla Famiglia Artistica, come raccontano i numerosi riferimenti in merito che si possono trovare all'interno del corposo scambio epistolare con Pellizza da Volpedo.

All'inizio degli anni settanta dell'Ottocento trasferì la propria residenza a Milano, soggiornando solamente nel periodo estivo nella residenza di campagna alla Colma di Rosignano Monferrato. Negli stessi anni, influenzato e affascinato dall'ambiente artistico milanese e dalla vastità di tematiche che la città simbolo della modernità poteva offrire, ebbe inizio la sua attività artistica vera e propria. Iniziò infatti ad esporre alle mostre annuali di Brera, alle quali sarebbe stato costantemente presente dal 1878 al 1918. Nel 1878 espose *Interno del coro del monastero maggiore di Milano* e, l'anno successivo, *La Galleria Vittorio Emanuele*, dipinto per il quale aveva anche ricevuto un premio alla Scuola di prospettiva nel 1872.

Nel 1879 espose per la prima volta alla Promotrice di Torino *Lezione meritata e Sito remoto in Giardino*<sup>10</sup>. L'anno dopo, nel 1880, partecipò all'esposizione di Brera

---

Art ant thus ensure him a brilliant future not wanting in well-deserved rewards». Catalogo consultato all'Archivio del '900 del MART di Rovereto (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti ,Gru. III).

<sup>8</sup> Si vedano soprattutto le citazioni di artisti e letterati presenti ne *La Via Crucis del Divisionismo*. T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, 1968, pp. 142-163.

<sup>9</sup> L'elenco dei corsi frequentati da Morbelli a Brera è riportato in Anzani, *op. cit.*, p. 75. Le menzioni onorevoli e i premi vinti per le opere realizzate nelle varie scuole di Brera sono consultabili in A.P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Édition Klincksieck, 1972, p. 121.

<sup>10</sup> Avrebbe partecipato nuovamente alla Promotrice di Torino ininterrottamente dal 1889 al 1892, e ancora nel 1896, 1909, 1912, 1919. Anzani, *op. cit.*, p. 76.

con il *Goethe Morente*, dando così prova delle sue abilità nell'aver recepito e fatto proprie le conoscenze di pittura tradizionale apprese all'Accademia. Tali conoscenze confluirono nel dipinto *Giorni...Ultimi!*, eseguito con l'ausilio di studi sul vero e di documenti fotografici al Pio Albergo Trivulzio di Milano; con quest'opera Morbelli vinse il premio Fumagalli nella mostra di Brera del 1883. Negli anni Ottanta vi fu un mutamento delle tematiche affrontate nella sua pittura; dai temi tradizionali intrisi ancora di un forte richiamo accademico si rivolse sempre di più verso i temi legati alla quotidianità privata e urbana, di cui ne è una testimonianza l'opera sopra citata. Questo è solo il primo di un'ampia serie di dipinti che il pittore avrebbe realizzato all'interno dell'ospizio milanese sia negli anni ottanta dell'Ottocento sia nel primo decennio del Novecento, ritraendo gli anziani che qui avevano trovato ricovero fino alla fine della loro vita<sup>11</sup>. Va detto inoltre che proprio tra le mura dell'ospizio Morbelli avrebbe cominciato ad approfondire e a testare gli effetti della luce, applicando la scomposizione divisa dei toni. *Giorni...ultimi!* venne esposto nel corso del 1883 anche alla Promotrice di Genova, alla quale avrebbe partecipato anche nel 1886 e nel 1893, e infine anche alla Rassegna Internazionale di Nizza.

Sempre negli anni ottanta dell'Ottocento Morbelli aveva sposato Maria Pagani, da lui soprannominata "Bella Miée" e da lei ebbe quattro figli tra il 1884 e il 1891: Alfredo, il primogenito, nato l'8 giugno del 1884, e successivamente Celso, Rolando e Armando (fig. 4).

Del 1884 sono *Venduta* (nella prima redazione), *Il viatico* e *Asfissia*, le opere che rivelano il volgere di Morbelli alle trasformazioni sociali del suo tempo. Contemporaneamente prese a indagare le medesime tematiche nel contesto contadino: ne sono esempi *Lo spaccalegna*, *Contadino alla sorgente*, *La partita a bocce* e *Le mietitrici*. Verso la fine degli anni ottanta iniziò ad interessarsi agli studi sul colore e sulla luce, adottando sprezzature di tono sempre più marcate che sono già precocemente visibili in *Ritorno alla stalla* del 1887.

Tra le prime partecipazioni alle esposizioni estere va sicuramente annoverata l'Italian Exhibition in London del 1888, organizzata alla Galleria Grubicy a Londra. Qui

---

<sup>11</sup> Le notizie sulla storia e la vita all'interno dei luoghi di assistenza milanesi e, in particolare, del Pio Albergo Trivulzio sono state consultate nelle seguenti pubblicazioni: M. Canella, C. Cenedella (a cura di), *La vita fragile : dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, cat. della mostra (Milano 2007), Milano, Credito Artigiano, Fondazione Stelline, 2007; *Trivulzio, Martinitt e Stelline : due secoli dedicati ai poveri*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Pini, 18 novembre 2004-18 gennaio 2005), Milano: Azienda di Servizi alla Persona Istituti Milanesi Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio, 2004.

espone ben quattordici opere insieme ad Attilio Pusterla, Giovanni Segantini, Achille Tominetti, Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona<sup>12</sup>.

Nel 1889 ottenne la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Parigi con *Giorni...ultimi!* e nel 1890 espose per la prima volta a Roma alla Società Amatori e Cultori presentando *Il Viatico*, opera che venne premiata dal comune di Roma con la medaglia d'oro. Sempre a Roma avrebbe esposto anche nel 1895 e poi ininterrottamente dal 1907 al 1917.

A partire dalla fine degli anni ottanta dell'Ottocento era nata in Morbelli la passione per le sperimentazioni sulle tecniche artistiche e sui materiali per pittura, alimentata dalle recenti scoperte e dagli studi nazionali e internazionali effettuati in questo campo alla fine dell'Ottocento. La lettura della trattatistica esistente in materia e i continui scambi di pareri con Vittore Grubicy de Dragon lo avrebbero portato a effettuare esperimenti amatoriali per testare la resistenza dei nuovi materiali per pittura disponibili sul mercato e accessibili ai pittori in maniera molto più agevole che in passato. Questi studi, portati avanti da Morbelli con grande attenzione e scrupolosità, confluirono nella redazione de *La Via Crucis del Divisionismo*, un manoscritto datato 1912, ricco di preziosi accorgimenti e indicazioni raccolti negli anni da Morbelli sulla resa e sull'applicazione dei materiali. Molto utili sono anche le testimonianze che raccontano con minuziosa attenzione le fasi seguite per la realizzazione delle opere più imponenti; è il caso del taccuino dal titolo *Osservazioni pella Risaia, Note di rapporti colore, toni ecc. Dipinti Pio Albergo Trivulzio 1901-1902* e di *Osservazioni quadro Vecchia calzetta!*.

Per vedere Morbelli al centro delle riflessioni della critica bisogna aspettare l'anno 1891, quando espose alla I Triennale di Brera con il *Parlatorio del Luogo Pio Trivulzio*<sup>13</sup> e con *Alba*: è soprattutto quest'ultima opera che, insieme a *Maternità* di Previati e *Le due madri* di Segantini, venne considerata la prima vera prova del

---

<sup>12</sup> Carew Martin in occasione della mostra tenuta a Londra nel 1888 afferma: «To the English public the works of Morbelli and Segantini should prove of no small interest, as the creation of the new school of what is new-a-days so much misunderstood as "impressionism"». Afferma infatti che qualunque fosse il giudizio sulle opere dei pittori esposte qui non vi era l'impressione della natura presentata all'occhio del pittore e trasferita su tela. Si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 5. Altre importanti considerazioni in merito alla mostra sono presenti nella lettera senza data, del 1888 scritta da Vittore Grubicy a Morbelli:«[...] Una sola cosa che ti riguarda è la visita di Didioni allo studio di Alberto in mia compagnia dove ha ammirato moltissimo il tuo bosco con sole guardandolo a lungo senza sapere di chi fosse. Quando lo seppè mi pregò di scriverti i suoi saluti e di dirti quanto gli piacque il tuo lavoro. Ha mi pare sempre lodato la Stazione e la Stalla. [...]» In altre occasioni loda particolarmente la *Cleopatra* che aveva incontrato il favore della critica all'esposizione londinese. Si veda Caramel, *op. cit.*, p. 71.

<sup>13</sup> Il *parlatorio del Luogo Pio Trivulzio* è un'opera, come già riporta Anzani nel 1995, attualmente dispersa e non identificabile.

Divisionismo, riassunta nella scomposizione divisa dei colori nella parte superiore del cielo. Sono gli anni in cui si faceva sempre più stretto il legame con la Galleria Grubicy e, in particolar modo, con Vittore Grubicy de Dragon: il legame commerciale e di amicizia di Morbelli con quest'ultimo è testimoniato dal fitto carteggio conservato all'Archivio del '900 del MART di Rovereto. Sebbene il rapporto con la Galleria si sarebbe rotto negli anni novanta dell'Ottocento per motivi legati ad interessi di mercato, il carteggio con Vittore continuerà almeno fino al 1910, prova questa del profondo legame di amicizia che scorreva tra i due pittori<sup>14</sup>.

È nota l'abitudine di Morbelli di far viaggiare molto i suoi dipinti. Partecipò infatti alle Esposizioni Internazionali di Parigi e, nel 1894, all'Exposición general de bellas artes di Barcellona, dove *Alba* ottenne il diploma d'onore. Il 1894 segnò anche un altro importante avvenimento. È l'anno infatti a cui si fa risalire l'inizio del fitto carteggio tra Morbelli e Pellizza da Volpedo; le lettere sono una preziosa testimonianza non solo del legame di amicizia tra i due pittori, ma anche di una stima reciproca e un interesse comune alle tecniche e alle sperimentazioni pittoriche.

Nel 1895 partecipò alla Prima Esposizione Internazionale d'arte di Venezia con il dipinto *Per Ottanta Centesimi*, che avrebbe poi esposto insieme a *S'avanza* all'Internationale Kunstausstellung di Dresda nel 1897 e a Monaco nello stesso anno, ottenendo una medaglia d'oro. Nel 1896 espose *S'avanza* anche all'Esposizione delle Belle Arti di Firenze, alla quale avrebbe partecipato ininterrottamente fino al 1916. Al febbraio di quell'anno si data anche l'iniziativa di Morbelli di dar vita con Pellizza ad un movimento divisionista che avrebbe dovuto comprendere anche altri artisti coetanei con lo scopo di presentarsi alle esposizioni nazionali e internazionali come un gruppo unito sotto il segno della poetica divisionista; il progetto tuttavia fallì definitivamente nel 1903 per mancanza di adesioni da parte degli artisti. Sarebbe tornato ad esporre alla Biennale di Venezia nel 1897 con la seconda redazione di *Venduta*, eseguito nello stesso anno, e poi dal 1903 al 1912, con la sola interruzione del 1909.

Nel 1898 partecipa all'Esposizione Artistica Italiana di Pietroburgo. Nello stesso anno fu all'Esposizione Internazionale di Parigi dove venne premiato con la medaglia d'oro per *Un giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*, che valse a Morbelli il conferimento della Legion d'onore. L'opera, che è oggi visibile al Musée d'Orsay, era

---

<sup>14</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra Vittore Grubicy de Dragon e Angelo Morbelli si veda l'epistolario trascritto, *infra* p. 107.

stata acquistata dal municipio della città e destinata inizialmente ad essere ospitata nel Musée du Luxembourg.

Partecipò all'Esposizione Internazionale di Monaco nel 1901 con *In risaia*, che avrebbe esposto anche nel 1904 all'Universal Exposition di St Louis<sup>15</sup>. Sempre a Monaco avrebbe partecipato nel 1905 esponendo *Il Natale dei rimasti*. Nei primi anni del nuovo secolo Morbelli manifestò il proprio interesse a ritornare nuovamente sui soggetti studiati negli anni ottanta dell'Ottocento al Pio Albergo Trivulzio; ricominciò così una serie di opere che insieme sarebbero andate a costituire il *Poema della Vecchiaia*, presentato alla V Esposizione Internazionale d'arte di Venezia nel 1903.

Nel 1905 espose di nuovo alla Biennale di Venezia presentando *Sogno o realtà* che faceva riferimento al già citato *Poema della vecchiaia* e *Le Parche*. Partecipò anche nello stesso anno all'Esposizione d'Arte di Monaco dove ricevette la medaglia d'oro per *Vecchie calzette* e a Barcellona dove sarebbe stato presente anche nel 1911 per la VI Esposizione Internazionale d'Arte. Nel 1906 partecipò all'Esposizione Internazionale del Sempione di Milano.

Dalla fine degli anni dieci del Novecento fino alla morte dell'artista, occorsa nel 1919, la pittura di Morbelli sembrò volgersi ad ascendenze simboliste, come ne *Il telegramma*, dipinto tra il 1915 e il 1917. Inoltre, negli stessi anni, è documentato uno spostamento di interesse del pittore verso temi paesaggistici, già precocemente testimoniati in *S'Avanza*. I dipinti realizzati in questi anni rivelano infatti una sempre minore attenzione per il dato umano e una maggiore focalizzazione su ambienti lacustri, montani e marini.

È assai diffusa la credenza che una caratteristica del carattere di Morbelli fosse la tendenza al risparmio. E proprio la sua avarizia sembra essere stata la causa della sua scomparsa: a Milano, in una giornata molto fredda nel novembre del 1919, si recò, già in cattive condizioni di salute, in una bottega nella periferia della città per acquistare del carbone a prezzo conveniente. Tornò a casa febbricitante e dopo una settimana di malattia morì il 7 novembre 1919. Non furono fatti funerali religiosi, in quanto il pittore

---

<sup>15</sup> In America avrebbe esposto a Buenos Aires nel 1905 con *Mi ricordo di quand'ero fanciulla* a Montevideo/Valparaiso alla Galleria Steffani; Alla Mostra delle Belle Arti, sezione pittura dell'Esposizione Internazionale di Buenos Aires avrebbe partecipato con *Le due nevi* del 1903. Inoltre nel 1914 espone a San Francisco. Si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 143, cat. 79, p. 145, cat. 84.

si era sempre dichiarato ateo, sebbene avesse fatto battezzare i figli. Venne tumulato nel cimitero di Casale Monferrato, nella tomba di famiglia<sup>16</sup>.

## **2. I motivi alla base di questo studio**

Con il mutare della società nel passaggio tra Ottocento e Novecento gli artisti si erano fatti portavoce delle novità della società industriale nell'elaborazione dei propri prodotti artistici. Morbelli incarna l'artista che in questo contesto ha saputo coniugare l'attaccamento alla tradizione con l'innovazione del cambiamento. Da una parte la sua tradizionale formazione accademica infatti sarebbe sempre stata costantemente presente nelle sue opere, sotto forma, ad esempio, del disegno e della prospettiva; dall'altra il suo interesse nell'innovazione si avverte sia attraverso la dedizione alla tecnica divisionista, sia tramite il desiderio implacabile di conoscenza. Proprio nella costante integrazione di questi due aspetti sembra trovare significato la poetica pittorica di Morbelli. Il pittore nel corso della sua carriera artistica aveva affrontato molte tematiche e aveva avuto la possibilità di mettere continuamente in pratica questa doppia espressione; se inizialmente infatti si era dedicato a rappresentare il contesto urbano che faceva da sfondo ai suoi primi anni all'Accademia di Brera di Milano, l'ultima parte della sua vita sarebbe stata caratterizzata da una predilezione per i temi paesaggistici, con un ritorno alla pittura a pieno impasto. Si è parlato appunto della prima e dell'ultima parte della carriera artistica di Morbelli; nel complesso la si può definire un grande contenitore all'interno del quale convivono o si susseguono altrettanti temi sui quali la critica si è maggiormente pronunciata.

Per tentare di capire più a fondo la poetica artistica di Morbelli è necessario analizzare quali influenze abbia subito la sua pittura, producendo opere in linea con quanto veniva realizzato nel resto d'Italia e in Europa nella seconda metà dell'Ottocento. Procedendo in questa direzione è inevitabile imbattersi in ciò che è stato scritto e detto su di lui e sulla sua pittura; in particolare è necessario capire quali siano i motivi che lo abbiano spinto a dedicare gran parte delle sue opere a tematiche di ambito

---

<sup>16</sup> La lapide, posta nel 1953 sulla parete di fronte all'ingresso del Museo Civico di Alessandria ricorda: «Tanta luce negli occhi, tanta vivezza sulla tela, tanta malinconia nel cuore, tanta tristezza di vecchi e di umili armonie di ombre e di tinte rivelarono eccelso Angelo Morbelli». Cit. Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 26.

sociale, la cui presenza, se è risultata in alcuni casi assente o solamente evocata, in altre occasioni è visibile in maniera più marcata.

C'è un altro aspetto della vita di Morbelli particolarmente interessante e che lo contraddistingue da tutti gli altri pittori della sua generazione. Si tratta della sua costante, instancabile e fedele dedizione alle sperimentazioni scientifiche, con lo scopo sia di padroneggiare la tecnica divisa sia di testare i materiali per pittura disponibili sul mercato.

Ad un primo approccio sembrerebbero due temi che si fanno parte del grande mosaico della carriera artistica di Morbelli, ma che sono inconciliabili e senza alcun legame apparente tra loro. In realtà si tratta di due aspetti che affondano le radici in un contesto culturale particolarmente complesso e variegato e che di conseguenza sono fittamente intrecciati, soprattutto se si guarda alle trasformazioni culturali e sociali avvenute durante la seconda rivoluzione industriale, tra Ottocento e Novecento. Il primo tema richiama certamente i complessi sviluppi politici e sociali insiti nei rapporti tra borghesia e proletariato; il secondo aspetto riguarda i progressi della scienza che aveva portato non solo allo studio di nuove tecniche di pittura e agli approfondimenti scientifici sull'amplificare la luce attraverso la mescolanza dei colori non più sulla tavolozza, ma direttamente nell'occhio dello spettatore; aveva anche incentivato le case produttrici ad investire nel commercio di prodotti per pittura già pronti per l'uso.

Angelo Morbelli dunque gioca nel contesto brevemente delineato un ruolo davvero fondamentale; attraverso un viaggio nel suo percorso artistico è possibile percepire le incertezze ma anche l'entusiasmo degli artisti che si trovano a vivere e ad operare in un arco temporale dove l'evoluzione della società moderna, un po' come un treno, viaggia a grande velocità; se taluni avevano incontrato difficoltà nello stare al passo con queste repentine trasformazioni, altri, come Morbelli, avevano trovato metodi personalizzati per rappresentare contemporaneamente tradizione e innovazione all'interno delle proprie opere.



### 3. Breve antologia della critica<sup>17</sup>

Precoci riconoscimenti da parte della critica non si erano fatti attendere. Se si guarda alle recensioni ci si rende conto che la caratteristica di Morbelli messa in risalto dalla critica era proprio la lode all'autonomia della propria ricerca espressiva. Carew Martin infatti, per l'Italian Exhibition in London del 1888, aveva elogiato Morbelli e Segantini e, soprattutto, tendeva precocemente a individuare l'autonomia del Divisionismo dall'Impressionismo francese<sup>18</sup>. Se si pensa che era stato Vittore Grubicy a riconoscere a Morbelli il merito di aver trovato da solo la strada giusta per applicare la tecnica divisa del colore, sembra un paradosso il fatto che, nel corso del secolo successivo, sarebbe prevalsa l'idea che Morbelli fosse un seguace della poetica di Grubicy e che, da quest'ultimo, egli avesse tratto spunto in maniera sostanzialmente "passiva" per i propri progressi in campo artistico<sup>19</sup>.

Si avrà modo di costatare che nel corso del XX secolo la fama di Morbelli non è sempre stata costante e ha subito alternativamente accelerazioni e rallentamenti. Non sono mancate sicuramente delle mostre monografiche importanti sul pittore; da quelle di Milano e di Alessandria del 1919-1920 a quelle del 1930, 1949, 1953, 1982, 1991, 2001, 2004<sup>20</sup>. Tra queste merita una particolare attenzione la mostra tenuta a Milano nel 1949 organizzata dalla Famiglia Artistica come tributo ad un pittore che aveva stretto in vita un forte legame con questa associazione. Nella maggior parte dei casi i contributi della critica hanno fatto prevalere l'interpretazione che Morbelli avesse appreso da

---

<sup>17</sup> Una concisa ma nel complesso completa antologia critica è stata pubblicata da Scotti Tosini in A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991, pp. 5-10.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>19</sup> Afferma Grubicy: «Egli cominciò ad esprimere, come meglio poteva, le proprie idee, poi gradatamente, sempre concentrato sul duro lavoro di ricerca, in solitudine [...]» Si veda l'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's picture Gallery*, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru. III.; Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 6.

<sup>20</sup> E.A. Marescotti (a cura di), *Angelo Morbelli Famiglia Artistica, presentazione di Gustavo Macchi*, Milano 1920; R. Calzini (a cura di), *Mostra postuma di Angelo Morbelli, esposizione personale di Valmore Gemignani* cat. della mostra (Milano, Galleria Pesaro dicembre 1929-gennaio 1930), Milano, Bestetti e Tuminelli, 1929; E. Zanzi *et alii* (a cura di), *Mostra degli Artisti Alessandrini dell'Ottocento*, Alessandria 1940; U. Nebbia (a cura di), *Angelo Morbelli, 1919-1949*, cat. della mostra, Milano, Ed. Famiglia Artistica, 1949; A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa sul pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, cat. della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 24 ottobre- 15 dicembre 1953), Alessandria, Tipografia Ferrari e Occella&C., 1953; M. Poggialini-Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, edizioni La Rete, 1971; R. de Grada (a cura di), *Omaggio ad Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Milano, Galleria Sacerdoti, 15 aprile-5 giugno 1980), Milano, 1980; L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuccia Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cat. della mostra (Torino, 7 febbraio – 6 maggio 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001; R. De Grada (a cura di), *Morbelli e Barabino, dalla poetica della natura all'impegno sociale*, cat. della mostra (Alessandria, 2004), Milano, Mazzotta, 2004.

Grubicy i metodi per applicare la nuova tecnica divisa. Inoltre, anche per quanto riguarda i temi toccati nella sua carriera artistica, era prevalso un giudizio troppo limitativo, che metteva in risalto quasi unicamente i dipinti realizzati nel Pio Albergo Trivulzio. Non a caso Aurora Scotti Tosini, in occasione della mostra tenuta a Torino nel 2001, affermava che «per il grande pubblico Morbelli è, essenzialmente, da un lato il pittore dei vecchioni del Pio Albergo Trivulzio [...] e, dall'altro, il pittore delle mondine a lavoro nelle risaie del casalese»<sup>21</sup>; questi due temi hanno favorito il formarsi di considerazioni riduttive di Morbelli, visto come un pittore impegnato in primo luogo a denunciare le condizioni di vita di alcune categorie della popolazione.

Paradossalmente, quindi, Morbelli se era stato correttamente compreso dalla critica a lui contemporanea che aveva messo in risalto la precocità delle sue ricerche sulla tecnica pittorica divisionista, nel Novecento ha incarnato l'immagine di un pittore evolutosi all'ombra dei suggerimenti di Grubicy. Va comunque sottolineato che la diminuita attenzione nei confronti dell'artista piemontese si è perpetuata fino alla prima metà del secolo scorso; dagli anni sessanta, infatti, in concomitanza con la diffusione delle ricerche sul Divisionismo e grazie agli scritti di Fortunato Bellonzi sia negli *Archivi del Divisionismo* sia sulla *Mostra del Divisionismo italiano* del 1970 e grazie ai documenti pubblicati anche da Annie Paul Quinsac nel 1972 e da Paola Barocchi nel 1974, Morbelli ha acquisito gradualmente maggiore fama<sup>22</sup>. Anna Maria Brizio a tal proposito, in occasione della mostra sopra citata, aveva sentito la necessità di rettificare il proprio giudizio limitativo che aveva dato alla pittura di Morbelli nel 1939 nel testo dal titolo *Ottocento Novecento*<sup>23</sup>. Per valutare le più importanti pubblicazioni su Angelo Morbelli bisogna attendere tuttavia soltanto gli anni novanta del Novecento con la mostra *Divisionismo Italiano* tenutasi a Trento nel 1990<sup>24</sup>; qui Scotti Tosini aveva posto alcune importanti riflessioni che sarebbero state ampliate e approfondite nelle

---

<sup>21</sup> Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 11.

<sup>22</sup> T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1969; A. Rossi (a cura di), *Mostra del divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo – aprile 1970), Milano, La Società, 1970; A. P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne: Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Editions Klincksieck, 1972; P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1974.

<sup>23</sup> A. M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1939. Brizio parla di «freddezza veristica riproduttiva, su cui invano lo stendersi di una fitta trama monotona di filamenti e di linee luminose tenta di gettare un velo di poesia». Si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 5; *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra a cura di Attilio Rossi, Palazzo della Permanente (Milano aprile-marzo 1970), Milano, La Società, 1970.

<sup>24</sup> G. Belli (a cura di), *Il Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Palazzo delle Albere, Trento 21 aprile- 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990.

successive mostre monografiche sul pittore da lei curate; la prima pubblicata nel 1991 e la seconda nel 2001.

Tornando indietro di qualche anno, è importante citare i contributi che, nella seconda metà del Novecento, hanno contribuito a sfatare le considerazioni riduttive sul pittore e a fare molti passi avanti nella comprensione dell'artista. Va riconosciuto a Mirella Poggialini Tominetti il merito di aver posto per prima delle ragionate argomentazioni a sostegno della totale assenza di intenti sociali nelle opere di Morbelli<sup>25</sup>. A seguire, circa dieci anni dopo, nel 1982 è stata organizzata una retrospettiva da Luciano Caramel<sup>26</sup>; nel catalogo di questa esposizione la personalità e la poetica pittorica di Morbelli veniva per la prima volta messa a confronto con i casi nazionali e internazionali a lui contemporanei.

Attraverso i già citati contributi del 1991 e del 2001, Angelo Morbelli è stato rivalutato non solo dal punto di vista dei temi più conosciuti della sua pittura (quello del Pio Albergo Trivulzio e quello delle mondine nelle risaie), ma prendendo anche in considerazione altre tematiche, come ad esempio il paesaggio che si insinua nelle ultime opere del pittore. Inoltre, grazie anche alla consultazione da parte di Aurora Scotti Tosini del carteggio tra Morbelli e Grubicy conservato al Mart di Rovereto, inedito fino alla mostra del 2001, è stata messa in risalto la singolare attitudine sperimentale del pittore verso le tecniche e i materiali per pittura; con questo contributo è stata rivalutata e approfondita la ricerca sperimentale e autonoma di Morbelli e, inoltre, è stata ampliata la comprensione di un artista dalle mille sfaccettature che era riuscito ad esprimere in ogni tematica affrontata la propria personalità.

---

<sup>25</sup> M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, La Rete, 1971

<sup>26</sup> L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuttica Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982,

## PRIMO CAPITOLO

### ANGELO MORBELLI E LA PITTURA D'INTERESSE SOCIALE

#### 1.1 Il contesto di riferimento: i fermenti culturali tra '800 e '900 In Italia e in Europa

Angelo Morbelli viene comunemente riconosciuto un artista dalla personalità poliedrica. Come giustamente ha osservato Severino Pagani, il pittore

« anche fra i colleghi, si distinse per un particolare modo di intendere la pittura, per un personalissimo modo di tentare tutte le tecniche, tutte le esperienze. Se l'arte di molti artisti si può dividere in periodi ben distinti, a seconda delle tecniche adottate o a seconda delle esperienze realizzate, quella del Morbelli dovrebbe essere suddivisa in una infinità di tali periodi, perché le sue esperienze si susseguirono senza interruzione; tutto tentò, senza mai piegarsi ai dettami altrui, per ritrovare una forma, un colore, una luce che gli travagliavano mente e fantasia e che mai riusciva a riprodurre appieno, come voleva<sup>1</sup>».

---

<sup>1</sup> S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Milano, Società Editrice Libreria, 1955, pp. 497-498. Secondo Pagani, scrittore milanese del Novecento e autore di numerose opere sul dialetto e le tradizioni milanesi, presagi di un'impronta «personalissima» che il pittore avrebbe conferito alle proprie opere in età matura erano evidenti già dai primi anni dell'apprendistato a Brera.

Proprio quello che secondo Pagani è da considerare un pregio nell'evoluzione artistica del pittore, in realtà ha generato spesso, tuttavia, considerazioni riduttive sui soggetti che Morbelli era solito studiare e rappresentare. È necessario dunque capire di quale natura siano i giudizi critici sulla sua pittura e i motivi per cui spesso ci si imbatte nel suo nome associato a quello di altri pittori per i quali si può direttamente parlare di arte sociale. E ciò non può essere fatto senza avere piena consapevolezza del panorama artistico e culturale in cui Morbelli era pienamente inserito.

Morbelli faceva parte di una generazione di artisti profondamente scossa dagli avvenimenti rivoluzionari che avevano sconvolto l'Europa alla metà del XIX secolo. Il cammino da percorrere per approfondire il rapporto tra l'artista e la situazione storica in cui vive risulta assai tortuoso e questo, va sottolineato, vale per qualsiasi epoca. Appare però inammissibile prendere in considerazione la molteplicità dei percorsi artistici che fioriscono nella seconda metà dell'Ottocento, senza considerare i fatti storici che inevitabilmente ne condizionano i protagonisti.

Gli avvenimenti che si erano susseguiti per tutto l'Ottocento avevano provocato profonde trasformazioni in tutti i campi della società, non solo sul piano ideologico, ma anche sul piano culturale. È esatta la definizione di età borghese che gli storici hanno dato al periodo che va dalla Rivoluzione Francese alla Prima Guerra Mondiale; si tratta di un appellativo valido per tutta l'Europa, dal momento che nei processi di trasformazione furono coinvolti inevitabilmente tutti gli stati<sup>2</sup>. Ovunque infatti il crescente fabbisogno della forza lavorativa aveva condizionato le dinamiche di sviluppo e le condizioni di vita sia della borghesia che degli strati inferiori<sup>3</sup>. Era accaduto infatti che più le società europee mutavano la loro natura da agricola ad industriale, più il prestigio sociale dell'uomo di affari e dell'imprenditore crescevano e, accanto alla proprietà terriera nobiliare, era nata una proprietà terriera borghese soprattutto in Francia, in Spagna e in Italia<sup>4</sup> che aveva assunto la connotazione di borghesia dell'aratro o *bourgeoise rurale*<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> U. Frevert, H-G. Haupt, *L'uomo dell'Ottocento*, Bari, Laterza&Figli Spa, 2000, p. IX. Non a caso gli avvenimenti indicati come di inizio e di fine di quest'epoca ebbero un carattere europeo, dal momento che tutte le potenze europee vi furono coinvolte.

<sup>3</sup> I passaggi che avvengono nelle tradizionali stratificazioni sociali, dalla suddivisioni per ceti a quella per classi nell'Ottocento, sono analizzate, fra gli altri, da J. Kocka, H. G. Haupt, *Vecchie e nuove classi nell'Europa del XIX secolo*, in P. Bairoch, E. J. Hobsbawm, *Storia d'Europa, vol. 5, L'età contemporanea, secoli XIX-XX*, Torino, Einaudi, 1996, p. 677.

<sup>4</sup> Per un'analisi completa della borghesia italiana si rimanda a A. M. Banti, *Storia della borghesia italiana, l'età liberale*, Roma, Donzelli Editore, 1996.

<sup>5</sup> U. Frevert, H-G. Haupt, *L'uomo dell'Ottocento*, Bari, Laterza&Figli Spa, 2000, p. XII.

Anche se si assiste nel corso del secolo allo sradicamento della distinzione giuridica tra città e contado, a queste trasformazioni era sopravvissuta la fama e la condotta di vita della borghesia, che si differenziava nettamente da quella del resto della popolazione. Era un mondo infatti, quello borghese, inaccessibile alla maggior parte della popolazione; un ambiente caratterizzato da una cultura e un ideale specifico di vita familiare, dipendente da uno status economico solido e dalla frequentazione di ambienti aristocratici cittadini. Quella che si era mantenuta negli anni per volere della borghesia stessa era una vera e propria “strategia della distinzione” anche nella vita quotidiana<sup>6</sup>. Ce ne offre un esempio il dipinto del 1864 di Silvestro Lega *L'elemosina* (fig. 5), dove appare chiara la condizione psicologica dello spazio sociale: l'abisso incolmabile è qui ben esemplificato non solo tra la mendicante in piedi che riceve la carità da una donna, ma anche tra la stessa e le altre due donne sedute alle sue spalle<sup>7</sup>. Questa differenziazione affatto casuale aveva portato già dalla fine del XVIII ad associare lo status borghese a determinati risvolti politici e questo aveva creato un maggiore allontanamento della classe media dal resto della popolazione; quest'ultima vedeva infatti nell'uomo borghese un conservatore, il cui tenore di vita non era neanche lontanamente avvicinabile ai problemi della classe operaia<sup>8</sup>.

Va specificato che mentre in Italia la borghesia, più che connessa allo sviluppo industriale, era affermata in ambito umanistico e nella libera professione, in Inghilterra e in Francia la classe media era andata confusamente a sovrapporsi alla nobiltà, provocando una separazione ancora più marcata dagli strati inferiori della popolazione. In tutte le principali città europee, così, sotto i riflettori erano i difficili rapporti tra borghesia e proletariato, protagonisti degli scontri tra i principi liberali e gli ideali socialisti che animavano i movimenti operai<sup>9</sup>. Sebbene appaia un concetto stilizzato

---

<sup>6</sup> Di strategie della distinzione parla Banti in A. M. Banti, A. M. Banti, *L'età contemporanea, dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Laterza&Figli Spa, 2009, p. 229. Si veda anche P. Bourdieu, *La distinzione, critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1995. Una di queste era ad esempio la nascita di quartieri differenziati per gruppi sociali nelle città; da una parte quartieri residenziali per famiglie borghesi e dall'altra i quartieri dormitorio per le classi operaie. Le stesse disparità esistevano anche per i mezzi di trasporto: ne è un esempio il dipinto di Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, del 1862 che denuncia le disagiate condizioni di viaggio nei vagoni del treno della classe sociale più povera. Si veda A. M. Banti, *L'età contemporanea, dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Laterza&Figli Spa, 2009, p. 226.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 229-231. Per un'analisi della rappresentazione della borghesia nell'arte si rimanda a A. p. Quinsac (a cura di), *La Borghesia allo specchio, il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, cat. della mostra (Torino 26 marzo – 27 giugno 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.

<sup>8</sup> Bairoch, Hobsbawm, *op. cit.*, p. 702

<sup>9</sup> Secondo Marx ed Engels nel *Manifesto del Partito comunista*, i due principali fattori che avrebbero determinato l'indebolimento del sistema economico costruito dalla borghesia sarebbero stati da una parte la crisi interna di sovrapproduzione rispetto alla capacità di assorbimento da parte dei

della società del tempo, va detto che il dualismo tra proletariato, visto come l'insieme degli operai che lavorano nelle nuove imprese produttive, e borghesia sarebbe stato al centro del dibattito internazionale soprattutto negli anni ottanta dell'Ottocento, con la diffusione delle teorie socialiste e una crescente e maggiore attenzione al popolo che, in quanto tale, incarnava l'ideale risorgimentale di aspirazione al progresso.

Si arriva così alla questione centrale: nel contesto sociale sopra descritto quale ruolo andavano a ricoprire gli artisti? È a tal proposito utile avvalersi delle considerazioni del sociologo e filosofo Georg Simmel, che nel 1903, in *Le metropoli e la vita dello spirito (Die Großstädte und das Geistesleben)*<sup>10</sup>, analizzando la società del tempo, diagnosticava una condizione per cui l'uomo moderno era diventato l'uomo della metropoli. L'uomo infatti viveva sempre più spesso nelle città e, nel prendere le distanze dalla vita rurale, viveva al massimo i benefici della tecnica moderna. Tutto ciò però con il rischio di una grande agglomerazione che cresceva a ritmi troppo elevati. Le grandi opportunità lavorative che le città potevano offrire erano inversamente proporzionate alle condizioni di vita degli operai, non solo degli adulti ma anche dei bambini. A denunciare il problema delle condizioni di lavoro dei bambini in fabbrica fu la Commissione d'inchiesta sull'impiego dei bambini nelle fabbriche istituita nel 1833 in Gran Bretagna, paese particolarmente sensibile a questi avvenimenti perché protagonista di uno sviluppo industriale precoce rispetto agli altri paesi europei<sup>11</sup>. Rimanendo in Inghilterra, di questa situazione ci fornisce alcune immagini Gustave Doré tra il 1869 il 1870 nella serie *London: A Pilgrimage* (fig. 6). L'incisore aveva tracciato nei suoi disegni la visione della quotidiana povertà della Londra urbana, con le strade affollate, i sobborghi miseri, il lavoro minorile e il problema del proletariato<sup>12</sup>. I cambiamenti introdotti dalla rivoluzione industriale e l'impatto che questi ebbero sulla società del tempo sono raccontati esaurientemente anche da Charles Dickens, in particolar modo nel romanzo sociale *Oliver Twist* del 1837, che affronta il tema della povertà e dello sfruttamento del lavoro minorile. Le vignette realizzate da James

---

consumatori e dall'altra il funzionamento complessivo del sistema capitalistico con la nascita del proletariato di fabbrica. Banti, *L'età contemporanea*, cit., p. 223. Per un'analisi approfondita dei rapporti tra il movimento operaio e le altre classi sociali durante la Seconda Rivoluzione Industriale si rimanda a E. J. Hobsbawm, *Lavoro, cultura e mentalità nella società industriale*, Bari, Editori Laterza, 1990.

<sup>10</sup> Frevert, Haupt, *op.cit.*, p. 264.

<sup>11</sup> Rapporto pubblicato in G. M. Young, M.A. D. Litt. W. D. Handcock, *English Historical Documents, 1833-1874, vol. IX*, London, Eyre & Spottiswoode, 1956, pp. 938, 940-941. Cfr. A. M. Banti, *L'età contemporanea, dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Editori Laterza, 2009, p. 206.

<sup>12</sup> Si veda l'incisione di Doré *Veduta della periferia di Londra*, in Banti, *L'età contemporanea*, cit., p. 205.

Mahoney nel 1871 illustravano i passaggi chiave del romanzo di Dickens; una di queste raffigura la scena ambientata nella mensa dove la tristezza e la solitudine leggibile negli sguardi degli orfani seduti tra le panche è tale che non può essere compresa senza tener conto del problema dell'impiego dei bambini nelle fabbriche inglesi sopra descritto (fig. 7).<sup>13</sup>

Questa e altre contraddizioni insite nel tessuto rubano facevano sì che le metropoli fossero i luoghi prescelti per le riflessioni artistiche e letterarie. Federico Zandomenighi aveva dipinto nel 1872 *I poveri sui gradini del convento dell'Aracoeli in Roma* (fig. 8), dimostrando quanto fosse diffusa la consapevolezza delle difficoltà che la vita urbana riservava alle classi disagiate.<sup>14</sup> Gli artisti infatti spesso si immedesimavano in queste ambivalenze perché reduci di esperienze dirette che trasformavano con una certa esaltazione in esperienze estetiche. Essi avevano ricoperto il ruolo di principali narratori degli eventi a cui assistevano. Va detto che gli artisti erano pienamente consapevoli di far parte di una storia in piena evoluzione, che non poteva più essere raccontata con i mezzi tradizionali. L'artista diveniva così una sorta di strumento, che, dotato di occhio e di mano si faceva carico di tradurre su tela quanto aveva avuto la possibilità di registrare direttamente nella realtà, attraverso la propria esperienza.

Per l'artista la condizione fondamentale era sentirsi libero di raccontare ciò che vedeva, senza bisogno che i soggetti studiati subissero alcuna sublimazione. Nella definizione di questa esigenza contribuì in maniera decisiva l'emancipazione degli artisti, che dal XVIII secolo si era gradualmente fatta più marcata<sup>15</sup>. In questo senso vale la riflessione di Georges Seurat, per il quale la libera autoespressione dell'artista era la condizione essenziale dell'arte. Anche se si tratta del giudizio di un pittore postimpressionista, l'osservazione risulta particolarmente adatta a questo contesto; Seurat infatti riteneva che il post-impressionismo fosse riuscito ancora meglio del realismo a rendere l'arte libera. Mentre infatti i pittori realisti erano sì portavoce di una

---

<sup>13</sup> «The master, in his cook's uniform, stationed himself at the copper; his pauper assistants ranged themselves behind him; the gruel was served out; and a long grace was said over the short commons. The gruel disappeared; the boys whispered each other, and winked at Oliver; while his next neighbours nudged him. Child as he was, he was desperate with hunger, and reckless with misery. He rose from the table; and advancing to the master, basin and spoon in hand, said: somewhat alarmed at his own temerity: "Please, sir, I want some more.» Il passo tratto dal romanzo *Oliver Twist* è rappresentato nella vignetta di James Mahoney, <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/mahoney/74.html>> (dicembre 2015).

<sup>14</sup> L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea*, Einaudi, Torino 2003, p. 89.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 303. Nel XVIII secolo si era formato un pubblico borghese che manifestava apertamente i propri interessi per il lavoro dell'artista. Così facendo il mercato dell'arte era sempre meno influenzato dall'artista di corte e sempre più dalla critica d'arte, che si affermava con un metro di giudizio professionale.



libertà, ma ancora indistinta, Seurat faceva capo ad una generazione che promuoveva un'arte svincolata da leggi esterne ma che era comunque capace di dotarsi di regole per la propria sopravvivenza. E tramite l'osservanza di queste norme, l'artista diveniva uno scienziato o un tecnico che, applicando determinate leggi, era in grado di dominare la realtà<sup>16</sup>.

Andando ad analizzare il caso specifico di Angelo Morbelli, si vedrà in seguito come l'affermazione sopra citata sia particolarmente adatta a descrivere la sua condizione di pittore-scienziato. Queste considerazioni trovano conferma con l'evoluzione della scienza e della tecnica, che affascinava gli artisti in un'epoca segnata dalla crescente industrializzazione dei contesti urbani. Se da una parte essi erano attratti dal lento trascorrere della vita di campagna, dall'altra quello stesso fascino li avvicinava alle luci e alle innovazioni della città moderna. Anche Morbelli, appena arrivato a Milano verso la metà degli anni sessanta dell'Ottocento, si sarebbe lasciato travolgere dal ritmo veloce della capitale lombarda e dai principali luoghi di attrazione simboli della modernità. In tutta Europa il tema della stazione ferroviaria era uno dei più amati e rappresentati dai pittori dell'epoca, dall'Impressionismo al Divisionismo, fino al Futurismo. La ferrovia rappresentava la velocità del cambiamento attraverso atmosfere nuove, paesaggi diversi e la possibilità di accorciare le distanze tra luoghi e persone<sup>17</sup>. Nella prima metà dell'Ottocento la rete ferroviaria aveva visto una rapida espansione e aveva determinato la costruzione di poli industriali e urbani nei pressi delle stazioni<sup>18</sup>. La possibilità di vivere un'esperienza nuova lontana dalla vita sedentaria, era uno dei fascino della ferrovia, che ammaliava non solo gli individui che affollavano le stazioni, ma anche gli artisti. Angelo Morbelli si era fatto trascinare da questo spettacolo moderno dipingendo *La stazione centrale di Milano*. La prima versione dell'opera del

---

<sup>16</sup> M. F. Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 58.

<sup>17</sup> L'era dello sviluppo ferroviario era iniziata con la costruzione nel 1825 della linea Stockton-Darlington e nel 1830 con quella di Liverpool-Manchester. Tra il 1825 e il 1880 si passò da 2000 chilometri complessivi di rete ferroviaria a 101000 chilometri, concentrati soprattutto nel Regno Unito e nell'Europa centro-settentrionale. C. Capra, *Storia moderna*, Firenze, Felice Le Monnier, 2004, p. 323; A. M. Banti, *L'età contemporanea, dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Editori Laterza, 2009, p. 201. Per un approfondimento sull'espansione ferroviaria nell'Ottocento si rimanda a W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 2003; S. Pollard, *La conquista pacifica: l'industrializzazione in Europa dal 1760 al 1970*, Bologna, Il Mulino, 2004.

<sup>18</sup> Ad esempio intorno alla piccola stazione di Vigevano si erano sviluppati dopo il 1865 impianti industriali e commerciali. Anche nell'area della stazione della linea Milano-Venezia e in altre zone di Milano, era stata promossa nelle metà degli anni ottanta del XIX secolo la costruzione di quartieri operai collegati con le fabbriche che erano sorte intorno ai poli ferroviari. M. Cattini, S. Baia Curioni (a cura di), *Il mondo nuovo, Milano 1890-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 novembre 2002 - 28 febbraio 2003), Milano, Electa Mondadori, 2002, p. 88.

1887 era stata esposta a Londra nel 1888 (figg. 9-10); una scelta questa forse imputabile al fatto che il tema della stazione ferroviaria in Inghilterra aveva goduto di ampia diffusione. Va riconosciuto che in Italia la realizzazione di opere dedicate al tema della ferrovia non conobbe uno sviluppo così elevato come in Francia e in Inghilterra.. Nel 1862 l'artista inglese William Powell Frith aveva infatti raffigurato la stazione di Paddington in *La stazione ferroviaria* (fig. 11), concentrandosi in questo caso non sull'evocazione dei fumi e dei vapori come avrebbe fatto Monet, ma evocando il soggetto romantico degli addii e degli abbracci alla partenza dei treni<sup>19</sup>. Accanto a questa esaltazione del progresso è interessante vedere come lo stesso tema avesse generato opinioni completamente opposte<sup>20</sup>. Johann Wolfgang von Goethe, ad esempio, considerava la ferrovia una preoccupante accelerazione dell'esistenza che avrebbe potuto togliere tempo alla riflessione e alla contemplazione; ancora più catastrofico era stato François- René de Chateaubriand che pensava che la locomotiva avrebbe condotto alla distruzione dell'umanità<sup>21</sup>.

Se per Morbelli la ferrovia era solo uno dei tanti temi che esaltavano il fascino della modernità e per questo la stazione ferroviaria era stata protagonista di al massimo due opere, per i pittori impressionisti il progresso del trasporto ferroviario andava ad occupare anche lo sfondo di dipinti di soggetto diverso. Claude Monet infatti aveva dedicato alla Gare Saint-Lazare una serie negli anni settanta dell'Ottocento (fig. 12); Camille Pissarro aveva rappresentato il passaggio di un treno in un contesto agreste in *Stazione di Lordship Lane, Dulwich* nel 1871 (fig. 13) e la stessa cosa aveva fatto Giuseppe De Nittis in *Passa il treno* nel 1878 (fig. 14). Qui il vapore del treno appena passato occupa quasi tutta la parte inferiore della tela e si dirada in primo piano nella campagna dove, sulla sinistra, due contadine continuano indisturbate a lavorare<sup>22</sup>. Di Edgar Degas non ci sono pervenute opere dove il treno è protagonista; lo vediamo solo evocato in lontananza nel dipinto dal titolo *Le champ de courses. Jockeys amateurs près*

---

<sup>19</sup> M. Schapiro, *L'impressionismo, riflessi e percezioni*, Torino, Einaudi Editore, 2008, p. 122.

<sup>20</sup> Interessanti le valutazioni di letterati e artisti nati prima dello sviluppo del trasporto ferroviario che tendevano ad associare alla ferrovia immagini fantasiose, soprattutto in correlazione con sentimenti di paura e quelli nati dopo, ai quali era tutto ormai più familiare. A questo proposito si cita il caso del pittore William Turner che in *Pioggia, vapore e velocità: la grande ferrovia occidentale* aveva rappresentato il treno come una forza demoniaca che si slancia verso la natura con potenza. Anche Victor Hugo in *En Voyage* vedeva la locomotiva come un «cavallo d'acciaio» e «una bestia prodigiosa», richiamando quindi personificazioni fantasiose. Schapiro, *op. cit.*, p. 126.

<sup>21</sup> Schapiro, *op. cit.*, p. 121.

<sup>22</sup> Si veda P. Dini, G. Luigi Marini, *De Nittis, La vita, i documenti, le opere dipinte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1990, p. 406, tav. XLII, n. 730. L'opera venne presentata alla Nazionale di Torino del 1880. L'esecuzione, se prima veniva assegnata al 1869 per una datazione presente sulla tela, è stata postdatata al 1878-1879.

*d'une voiture* realizzato tra il 1876 e il 1887 (fig. 15). Qui la velocità con cui si muove il mezzo di trasporto è esaltata dal fumo che si intravede dietro al fantino alla nostra sinistra; sempre nei dipinti delle corse dei cavalli giocano un ruolo importante anche i fumi delle ciminiere e delle industrie, come in *Le défilé, dit aussi Chevaux de courses devant les tribunes*, opera realizzata tra il 1866 e il 1868 (fig. 16).

Sebbene la prassi seguita per la realizzazione delle opere fosse diversa, l'attenzione per i vapori, le luci e le nuove tecnologie del ferro affascinavano allo stesso modo Morbelli e Monet. Forse, proprio per questo motivo, gli studiosi che si sono occupati di Morbelli hanno paragonato spesso le opere dei due artisti sul tema della ferrovia<sup>23</sup>.

Milano, come accennato in precedenza, era diventata la capitale italiana della modernità. La città si era trasformata in una metropoli europea all'avanguardia sia nella tecnica che nelle attività produttive. Angelo Morbelli era giunto dalle colline del Monferrato nella città simbolo del progresso, studiando all'Accademia di Brera dal 1867 al 1876. A Milano l'industrializzazione aveva portato, fra l'altro, alla realizzazione di opere architettoniche di grande importanza. Dopo soli due anni dalla posa della prima pietra, il 15 settembre 1867 era stata inaugurata la Galleria Vittorio Emanuele II, considerata una delle più rilevanti invenzioni urbane della seconda metà del XIX secolo (fig. 17). Possiamo comprenderne il fascino dalle riproduzioni della Galleria da poco conclusa pubblicate sul periodico «L'Illustrazione Italiana»<sup>24</sup> (fig. 18). Costruita soprattutto in ferro e ghisa, come le ferrovie, era il simbolo del processo di modernizzazione della città industriale, capace di incantare non solo la borghesia

---

<sup>23</sup> Gli studiosi che si sono occupati di Morbelli hanno più volte messo a confronto la tela con quella realizzata da Monet dal titolo *La Gare Saint-Lazare* dipinta nel 1877, che condivide con l'opera di Morbelli la simile angolazione, ma che risulta caratterizzata da una pennellata più libera insieme all'uso di colori puri. Ad ogni modo la somiglianza tra le due opere non è da imputare ad una necessaria conoscenza di Morbelli dell'opera del pittore impressionista. C. Maltese, *Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1968; A.P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Édition Klincksieck, 1972; L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuttica Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982, p. 162; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cat. della mostra (Torino, 7 febbraio – 6 maggio 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001, p. 138.

<sup>24</sup> Domenico Induno, *La collocazione della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele, nel 1865 – Esposizione Universale di Parigi del 1878*. In «L'Illustrazione Italiana», 30 giugno 1878, n. 26, pp. 424-425. <[http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1878&id\\_immagine=39737227&id\\_periodico=9273&id\\_testata=1](http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1878&id_immagine=39737227&id_periodico=9273&id_testata=1)> (consultato a febbraio 2016). Per ulteriori rappresentazioni della Galleria si veda M. F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie : der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875 – 1900*, München, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 20.

cittadina, ma anche gli artisti<sup>25</sup>. Non sappiamo se Morbelli fosse presente il giorno dell'inaugurazione della Galleria; è certo però che qualche anno dopo la costruzione, nel 1872, nel corso del suo apprendistato a Brera, aveva deciso di cimentarsi nella riproduzione della Galleria realizzando il dipinto dal titolo *La Galleria Vittorio Emanuele*, prendendo spunto da una delle tante fotografie diffuse del soggetto<sup>26</sup> (fig. 19). Qui il pittore, a differenza delle immagini solitamente diffuse della Galleria in costruzione presa dall'alto, si era collocato nell'ottagono centrale per poterne rappresentare uno dei bracci e una parte dell'attacco del braccio a occidente. L'ottagono, tra l'altro, è visto pressappoco dalla stessa prospettiva di un disegno di Giuseppe Amato pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» l'11 maggio 1890<sup>27</sup> (fig. 20). I candelabri a braccio fissati sulle lesene tra un negozio e l'altro della Galleria che Morbelli riproduce nella sua opera, a quell'epoca erano ancora illuminati a gas e sarebbero stati sostituiti solo nel 1883 con la luce elettrica. Inoltre il dipinto è una preziosa testimonianza della presenza delle statue che furono smantellate poco dopo la morte di Giuseppe Mengoni, ideatore e realizzatore del progetto della Galleria, avvenuta nel 1877<sup>28</sup>.

In occasione dell'Esposizione Nazionale Industriale e Artistica, tenutasi a Milano nel 1881 per il ventennale dell'Unità d'Italia, la città si metteva ufficialmente in vetrina. Nel catalogo di questa esposizione, Luigi Capuana aveva tessuto le lodi per la Galleria Vittorio Emanuele II, considerata il cuore della vita cittadina milanese:

---

<sup>25</sup> Raffaele De Grada, *La Galleria come immagine*, in E. Pozzi, *In Galleria, cuore e specchio di Milano*, Milano, Electa, 1991, pp. 108-114. De Grada puntualizza che se ci sono pervenuti molti ritratti di corso Vittorio Emanuele prima dell'approvazione dell'idea di Giuseppe Mengoni, in realtà sono pochi i pittori che si sono cimentati nella riproduzione della Galleria Vittorio Emanuele II. Il motivo è forse da ricercare nella disapprovazione del progetto da parte degli artisti.

<sup>26</sup> A. Scotti-Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, catalogo della mostra (Torino 7 febbraio - 25 aprile 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, p. 17. L'opera fa parte della collezione del marchese Zanoletti.

<sup>27</sup> G. Amato coglie l'occasione per illustrare i tumulti del 1 maggio 1890 scoppiati all'interno della Galleria. Si veda E. Pozzi, *In Galleria, cuore e specchio di Milano*, Milano, Electa, 1991, p. 110. È possibile osservare un'impostazione simile al dipinto di Morbelli anche nel disegno di Barlando, *Milano - La Galleria Vittorio Emanuele*, riprodotta su «L'Illustrazione Italiana», 27 febbraio 1876, n. 18, p. 280. <[http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=18751876&id\\_immagine=35616692&id\\_periodico=10861&id\\_testata=1](http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=18751876&id_immagine=35616692&id_periodico=10861&id_testata=1)> (consultato a febbraio 2016). Cfr. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie*, cit., p. 22. Una fotografia dell'interno della Galleria Vittorio Emanuele II a lavori ultimati è pubblicata in E. Pozzi, *In Galleria, cuore e specchio di Milano*, Milano, Electa, 1991, p. 29.

<sup>28</sup> Giuseppe Mengoni muore il 30 dicembre 1877 cadendo da un'impalcatura mentre controllava l'esecuzione di alcune decorazioni del arco di piazza Duomo, a pochi giorni dalla sua inaugurazione. Le 24 statue in gesso che decoravano i quattro viali interni della Galleria furono smantellate qualche anno dopo la loro collocazione a causa della deteriorabilità del materiale e per evitare l'ulteriore sgretolamento e non vennero mai sostituite. Pozzi, *op. cit.*, p. 57.

«è il cuore della città, la gente vi s'affolla da tutte le parti, continuamente, secondo le circostanze e le ore della giornata, e si riversa dai suoi quattro sbocchi stavo per dire, nell'aorta e nelle arterie del grande organismo, tanto la rassomiglianza con le funzioni del cuore è evidente»<sup>29</sup>

Molti altri spunti forniva la città, dai tradizionali soggetti delle vedute urbane agli edifici religiosi della Milano storica; luoghi, questi, nei quali si esercitavano frequentemente i giovani allievi dell'Accademia di Brera; nel 1874 Morbelli ad esempio aveva esposto a Brera *L'Interno del coro del Monastero Maggiore di Milano*<sup>30</sup> (figg. 21-22). Nel dipinto, come ne *La Galleria Vittorio Emanuele*, si legge l'influenza di Giovanni Migliara, che forse Morbelli aveva potuto conoscere tramite il suo più grande interprete, Luigi Bisi, professore di prospettiva all'Accademia di Brera<sup>31</sup>. Alcune vedute di Migliara, anche lui tra l'altro piemontese di nascita, erano realizzate all'interno di edifici religiosi; a *Interno di chiesa gotica*<sup>32</sup> (fig. 23) realizzato nel 1822 si era probabilmente ispirato Morbelli nella sua scelta di prediligere una prospettiva accidentale rispetto ad una prospettiva lineare o aerea. La grande novità consiste non nel presentare allo spettatore la veduta come una finestra aperta sulla realtà ma, in questo caso, delineando una rappresentazione prospettica del coro e accentuando la profondità

---

<sup>29</sup> M. Cattini, S. Baia Curioni (a cura di), *Il mondo nuovo, Milano 1890-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 novembre 2002 - 28 febbraio 2003), Milano, Electa Mondadori, 2002, p. 140. Tratto da L. Capuana, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in *Milano 1881*, Giuseppe Ottino Editore, Milano, 1881 (catalogo digitalizzato: <http://www.digitami.it/opera.do?operaId=30>, consultato a gennaio 2016). Quando Capuana scrive, la Galleria Vittorio Emanuele II era stata ultimata da poco e anche se ancora non poteva essere ammirata dal pubblico, le sue parole evocano ciò che l'edificio rappresentava, ovvero le ambizioni di una città che mirava appunto a diventare la vetrina d'Europa.

<sup>30</sup> L'opera era stata esposta alla mostra *Italian Exhibition in London* e fu riprodotta nel catalogo della mostra, *l'Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's picture Gallery*. Archivio del '900, *Fondo Grubicy - Benvenuti*, Gru. III.

<sup>31</sup> Alla fondazione della scuola di prospettiva a Brera la cattedra era stata affidata a Giuseppe Levati, tradizionalmente dedito solamente all'insegnamento di prospettiva lineare e aerea. Nel 1826, qualche anno prima della morte del Levati, la cattedra era passata a Francesco Durelli, con il quale la scuola aveva subito importanti trasformazioni. Sotto la sua direzione erano aumentate le vedute prospettiche di edifici monumentali tra le opere presenti alle esposizioni di Brera. È, questa, una conseguenza dell'intensificazione dei rapporti con la scuola di architettura dove si progettavano edifici pubblici con scuole, manicomi, macelli e stazioni ferroviarie, che aveva determinato anche cambiamenti nei temi assegnati ai concorsi. Non è un caso infatti che nel 1852, alla morte del Durelli, tenne la cattedra l'architetto Luigi Bisi, considerato l'erede ufficiale di Migliara; quest'ultimo aveva sviluppato la veduta prospettica degli edifici monumentali realizzando opere come *Coro della chiesa di Brou presso Bourgen-Bresse* nel 1846 (*Mostra dei maestri di Brera*, cit., p. 162 cat. 147). Per un approfondimento sulla scuola di prospettiva a Brera e su Luigi Bisi si veda *Mostra dei Maestri di Brera*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente febbraio - aprile 1975), Milano, Società per le Belle Arti ed esposizione permanente, 1975, pp. 156-163. Per Giovanni Migliara *Ivi*, p. 211.

<sup>32</sup> *Mostra dei maestri a Brera*, cit., p. 216, cat. 218.

con i fasci di luce che illuminano l'intera architettura. È utile puntualizzare che le visioni prospettiche ad angolo, sulle quali Morbelli si era esercitato all'Accademia, avrebbero caratterizzato la sua pittura anche in fase più matura<sup>33</sup> (fig. 24). Sebbene solamente da metà Ottocento in poi si sarebbero tenuti insegnamenti di prospettiva accidentale all'Accademia di Brera, si trattava di una pratica diffusa già dall'età barocca e utilizzata dagli scenografi teatrali<sup>34</sup>. La stessa impostazione caratterizza un altro dipinto già citato, *La Stazione Centrale di Milano*, realizzato in uno dei luoghi più rappresentativi della città moderna che esaltava il gusto per il ferro e il vetro, materiali capaci di rendere alla perfezione la luce e i cambiamenti atmosferici<sup>35</sup>. Di quest'opera egli dipinse una prima versione nel 1887 e una, successivamente, nel 1889 e la stesura era sicuramente stata studiata attraverso riproduzioni fotografiche, come dimostra il cianotipo conservato presso la famiglia Morbelli<sup>36</sup>.

Le innovazioni di cui abbiamo parlato avevano determinato anche la nascita di numerose associazioni e l'infittirsi delle esposizioni e dei luoghi pubblici destinati a tali eventi come, ad esempio, la nascita della Società Permanente<sup>37</sup>. Nel 1873 era stata fondata la Famiglia Artistica, associazione che sappiamo essere stata frequentata anche da Morbelli mentre studiava a Brera<sup>38</sup>. Esempi di esposizioni nate in questi anni erano

---

<sup>33</sup> Al 1892 è datato *Incensum Domino* che rappresenta uno scorcio della chiesa milanese di Santa Maria presso San Celso. Qui, rispetto all'esercizio accademico di prospettiva visibile nell'*Interno del coro del Monastero Maggiore di Milano*, è evidente che il campo di interesse di Morbelli più che all'esercizio prospettico, è rivolto alla scomposizione del tono. Si conoscono altre redazioni di soggetto analogo come *Interno della chiesa di San Celso*, *Interno di chiesa* e *Interno del Duomo di Milano*. L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuttica Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982, p. 165; A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cat. della mostra (Torino, 7 febbraio – 6 maggio 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001, p. 142.

<sup>34</sup> Si vedano a questo proposito le scenografie dei Galli Bibiena in *Dalla scena al dipinto la magia del teatro nella pittura dell'Ottocento da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, cat. mostra (Marsiglia, Rovereto e Toronto, 2009-2010) a cura di G. Cogeval e B. Avanzi, Milano, Skira, 2010.

<sup>35</sup> *Supra*, p.6, nota 17.

<sup>36</sup> Una fotografia della Stazione Centrale di Milano, ritrovata tra le carte dell'artista, ma a lui non attribuibile per l'elevata qualità professionale, è riprodotta in Caramel, *op. cit.*, p. 13; cfr. Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 138. La pratica di servirsi di fotografie per riprenderne la prospettiva era diffusa anche in Francia, dove troviamo esempi simili in Monet, Pissarro, Degas e Caillebotte.

<sup>37</sup> L'Esposizione Permanente di Belle Arti era una società che solo in un decennio era riuscita a ottenere un ruolo influente tanto da ottenere l'allestimento della sezione artistica per l'Esposizione Nazionale tenutasi a Milano nel 1881. Nel 1883, con la fusione con la Società per le Belle Arti, nacque la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. F. Bellonzi *et alii*, *Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo, 1865-1915*, catalogo della mostra (Milano Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1979, p. 229.

<sup>38</sup> La certezza che Morbelli avesse contatti con la Famiglia Artistica proviene dall'epistolario con Pellizza da Volpedo, dove si trovano numerosi riferimenti; nella lettera del 28 febbraio 1897 Morbelli scrive «sono stato al Veglione della Famiglia Artistica, riuscito bene, ma l'uscita del gruppo artisti dalla Galleria al teatro fu trionfalmente fischiata!! In modo dirò straordinario dal popolo sovrano!! [...]»; nella

l'Esposizione Internazionale dell'Industria e della Tecnica del 1881, e la prima Triennale di Brera del 1891. La tradizionale esposizione accademica da annuale si era trasformata in triennale, assumendo così un'attenzione da parte della critica ancora più profonda visto che gli artisti avevano a disposizione più tempo per la realizzazione delle opere che vi andavano ad esporre<sup>39</sup>. Inoltre con lo scopo di invogliare gli artisti a prendere parte alle esposizioni erano stati istituiti dei premi prestigiosi. A Brera era il premio Principe Umberto e il premio Fumagalli che Morbelli avrebbe vinto nel 1883 presentando *Giorni... Ultimi!*<sup>40</sup> (fig. 25).

Dietro la maschera della Milano in vetrina si celavano tuttavia dei problemi enormi. La città si trovava infatti ad affrontare uno sviluppo economico e industriale che contribuiva a creare profonde disparità all'interno del tessuto sociale cittadino. Anche se l'Unità d'Italia era stata fatta da circa un ventennio, nel paese erano comunque ancora irrisolti problemi gravi che caratterizzavano le difficili condizioni di vita della popolazione<sup>41</sup>. La maggior parte dell'Italia viveva in un contesto di spaventosa miseria e analfabetismo e l'arretratezza dell'economia del paese in confronto ai maggiori paesi europei era abissale.

La diffusione delle teorie socialiste tra le organizzazioni operaie erano argomenti che non lasciavano indifferenti gli animi tormentati degli artisti. Questi, se da una parte erano affascinati dal progresso dell'industrializzazione, dall'altra si facevano promotori di una pittura incentrata sulla studio di tematiche sociali, caratterizzata dalla preminente presenza sulla tela di operai e di contadini. Sono appropriate le parole di Pagani quando

---

lettera del 6 gennaio 1901: «Fu da noi alla F.a A.a. Pastonchi il grasso e napoleonico poeta a declamar versi danteschi [...]». Vedi M. Poggialini-Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, edizioni La Rete, 1971, p. 144 e p. 158. Si ipotizza che Morbelli all'interno della Famiglia Artistica sia entrato in contatto con la stampa internazionale consultando il quotidiano «The Graphic», l'«Illustrated London News» e l'«Art Journal». Il pittore Luke Fildes per il «The Graphic» nel 1869, aveva realizzato l'incisione *Senza tetto e affamato*, un'opera dai chiari intenti denunciativi. Sulla stessa stampa specializzata avevano goduto di notevole fortuna anche i disegni di Hubert von Herkomer, che nel 1878 aveva esposto all'Esposizione Universale di Parigi il *Natale al Chelsea Hospital*. A. Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 15.

<sup>39</sup> Il premio Principe Umberto era legato all'allora principe ereditario nel 1869, mentre il premio Fumagalli era stato istituito nel 1874 dal lascito Fumagalli. Nel complesso i premi in palio a Brera nel 1891 erano: tre premi Principe Umberto da lire 4000 ciascuno; tre premi Fumagalli dello medesimo valore del precedente; un premio da 40000 lire per gli allievi dell'Accademia; infine tre premi della Fondazione Tartini per i giovani scultori lombardi di 3500 lire ciascuno. M. M. Lamberti, 1870-1915: *i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 76-77. Per un approfondimento sui premi di Brera si veda V. Colombo, *Le più belle opere d'arte esposte nelle mostre di Brera dal 1869 al 1910. Premi Principe Umberto*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1911.

<sup>40</sup> L'opera, conservata alla Civica Galleria d'arte moderna di Milano, non solo aveva vinto il premio Fumagalli nel 1883, ma aveva anche ottenuto la medaglia d'oro nel 1889 all'Esposizione Internazionale di Parigi. Caramel, *op. cit.*, p. 175.

<sup>41</sup> F. Caroli, A. Masonero (a cura di), *Dalla scapigliatura al futurismo*, catalogo della mostra (Milano 2001- 2002), Milano, Skira, 2001, p. 22.

afferma che «non sapremmo dire con esattezza sin dove gli avvenimenti influenzarono l'arte e dove invece l'arte precorse gli avvenimenti. È appunto un grande privilegio dell'arte quello di intuire, di preannunciare gli ansiti e i moti delle folle<sup>42</sup>».

In questo contesto a Milano la Scapigliatura aveva assunto da subito i connotati di avanguardia cittadina. La loro era una ribellione che traeva alimento da radici politiche e sociali e che aveva perso fiducia negli ideali risorgimentali, una volta avuta piena coscienza delle difficoltà che l'Unità d'Italia aveva comportato e che il paese si trovava ad affrontare. È assai difficile tuttavia collocare in una giusta chiave di lettura quegli artisti che si facevano portatori di messaggi e di contenuti sociali. Sarebbe infatti riduttivo inserirli semplicemente in un filone di realismo a carattere sociale, antiaccademico o antipolitico, dal momento che in tutti gli artisti c'era alla base una solida formazione accademica<sup>43</sup>.

L'istruzione degli artisti si avviava all'interno delle Accademie che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ricoprivano una posizione ancora molto forte sebbene anch'esse inserite in un processo di inevitabile rinnovamento istituzionale. Dopo la ribellione scapigliata, soprattutto in area lombarda fu sentita l'esigenza da parte degli stessi maestri di staccarsi dall'insegnamento tradizionale delle Accademie per tentare nuove vie. Va tenuto presente che anche gli artisti scapigliati possedevano una solida istruzione accademica e proprio con loro e in questo contesto infatti Morbelli sarebbe entrato in contatto. La nascita del gruppo scapigliato all'interno dell'Accademia di Brera abbracciava inevitabilmente i diversi campi della conoscenza, letteratura, poesia e arti visive. Benché dunque ritenuta protagonista di un costante immobilismo rispetto ai movimenti culturali dell'epoca, anche l'Accademia aveva seguito i mutamenti culturali inevitabilmente connessi all'evoluzione storico-sociale. Brera in particolare non svolgeva semplicemente un compito didattico, ma si proiettava fortemente verso la città e incideva in modo determinante sui suoi sviluppi e sulle sue trasformazioni; basti pensare all'importanza delle mostre che si tenevano periodicamente all'interno dell'Accademia e che facevano da mediatrici nel confronto tra l'artista e la committenza. Neppure maestri come Francesco Hayez e Giuseppe

---

<sup>42</sup> Pagani, *op. cit.*, p. 495.

<sup>43</sup> Per il caso italiano, si fa riferimento ad un realismo a carattere sociale per quegli artisti che operano non per il rifiuto totale del già acquisito, ma all'interno di una stratificazione caratterizzata dalla formazione culturale e ideologica dell'artista, permeata dall'influsso delle accademie, e dall'apporto di stimoli eterogenei, in una multiforme atmosfera culturale; quest'ultima in particolare influenzata dal realismo francese nel binomio Millet-Courbet. Vedi *infra*, p. 27. Si rimanda a M. Poggialini Tominetti, *L'arte figurativa dal 1860 al 1915 nell'Italia settentrionale: realismo e realismo sociale*, in F. Bellonzi *et alii*, *Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo*, cit., pp. 29-44.



Bertini erano estranei a queste spinte innovatrici di cui si facevano portavoce nel tentativo di allontanarsi dalla tradizione<sup>44</sup>.

Gli artisti che andavano ricoprendo ruoli sociali sempre più partecipi, erano coloro che percepivano maggiormente le necessità di rinnovamento e spingevano verso maggiori aperture culturali nell'ambito accademico; essi erano continuamente in bilico tra l'ispirazione derivata dall'influsso tradizionale della scuola e, per altro verso, da un'atmosfera culturale dinamica e in costante rapporto con le altre esperienze europee. L'artista, nel tentativo di emancipazione dall'Accademia, tuttavia era spesso condizionato dall'inevitabile impopolarità che ne sarebbe derivata e che avrebbe determinato un generale allontanamento dei committenti che la maggior parte delle volte non si poteva permettere. Per questo motivo l'artista era costretto ad adeguarsi alle richieste del pubblico<sup>45</sup>. Prendendo in prestito le parole di Richard Wagner nel 1841, è vero che il pubblico moderno competente di arte si rivela sempre più spesso una massa orrenda, fatta di uomini ottusi e annoiati. E quasi mai questo «istituto demoscopico» era in grado di comprendere il valore geniale dell'artista<sup>46</sup>.

La necessità degli artisti di dialogare con un certo tipo di pubblico crea notevoli difficoltà nel cercare di collocarli ideologicamente. Nel caso delle opere con contenuti sociali, si può affermare che raramente gli artisti che realizzavano opere tal genere erano anche pienamente e attivamente inseriti nel contesto in cui operavano. Il rifiuto delle conoscenze già acquisite nella formazione accademica è una considerazione limitata e per certi versi errata se si tiene conto delle molteplici sfaccettature che assumeva la formazione culturale dell'artista.

Fu grazie alla vincita di una borsa di studio del Comune di Alessandria nel 1867 che Morbelli ebbe l'opportunità di iscriversi all'Accademia di Brera, trasferendosi

---

<sup>44</sup> Giuseppe Bertini (1825 – 1898) era diventato consigliere ordinario di Brera nel 1857 come pittore storico e nel 1860 era successo ad Hayez per la cattedra di insegnamento ufficiale di pittura, che tenne fino alla morte. Si veda *Mostra dei Maestri di Brera*, cit., pp. 200- 202.

<sup>45</sup> Uno degli atteggiamenti degli artisti più diffusi nel mercato delle opere d'arte era la pratica di replica di quei dipinti che avevano incontrato l'interesse del pubblico. Questa prassi era esercitata non solo per i ritratti, ma anche per i quadri di genere in cui alla riproduzione esatta del dipinto originale si affiancava la sperimentare di tecniche diverse. Particolarmente adatta a questa pratica risultava essere l'acquerello per la rapidità di esecuzione e il costo poco elevato dei materiali. Per il caso specifico di Daniele Ranzoni si rimanda a M. Agliati Ruggia, S. Rebora (a cura di), *Il segno della Scapigliatura, rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre -3 dicembre 2006), Milano, Silvana Editoriale, 2006, p. 30. È una consuetudine che si riscontra anche in molte opere di Angelo Morbelli. A questo proposito si rimanda a p. 30 di questo capitolo.

<sup>46</sup> U. Frevert, *L'artista*, in Frevert, Haupt, *L'uomo dell'Ottocento*, cit., p. 300.

dunque a Milano e frequentandola tra il 1867 e il 1876<sup>47</sup>. È in questi anni che il pittore apprende le tecniche di pittura tradizionali dalle quali, anche dopo l'approdo alla tecnica divisionista, non si sarebbe mai allontanato completamente; la prassi accademica di effettuare schizzi sul vero e studiare la composizione in studio anche grazie all'uso di fotografie è caratteristica di tutta la produzione del pittore. A Brera ebbe una grande influenza su di lui l'insegnamento di Raffaele Casnedi, ma soprattutto di Giuseppe Bertini; entrambi si ispiravano alla scuola di Francesco Hayez, tra l'altro ancora in vita quando Morbelli studiava a Brera. La carica innovativa portata da Bertini a Brera era già stata messa in pratica negli anni sessanta dell'Ottocento, quando il maestro tentava di indirizzare i propri allievi ad attualizzare i soggetti storici; è innegabile che questo tipo di insegnamento abbia avuto particolare influenza anche per la prima formazione accademica di Morbelli. Se gli insegnamenti di Bertini infatti sono ben esemplificati ne *La suonatrice di liuto*<sup>48</sup> (fig. 26), oltre alla scuola di pittura frequentò anche la Scuola di paesaggio di Riccardi tra il 1869 e il 1870<sup>49</sup>. Proprio all'Accademia di Brera Morbelli avrebbe saggiato le sue capacità di immaginazione e ideazione del tema storico nel *Goethe morente* (fig. 27), considerata la sua prima opera di rilievo e ideata sui toni di Eleuterio Pagliano ne *la Morte della figlia del Tintoretto*<sup>50</sup> (fig. 28). Con quest'opera Morbelli si era reso conto che ciò che lo interessava maggiormente era lo studio dal vero e non il ritratto di un modello alla maniera di Hayez e Bertini<sup>51</sup>. Nel *Goethe morente*, Morbelli, oltre a mettere in pratica l'apprendimento accademico, trasmette anche il tentativo di sublimare gli affetti e le passioni che animano i protagonisti del dipinto; tale ricerca, accompagnata da una pittura più vibrante, caratterizza anche la

---

<sup>47</sup> Ad Alessandria Morbelli aveva conseguito una prima formazione, dimostrando particolare predisposizione allo studio del flauto. A causa di un graduale abbassamento dell'udito dovette abbandonare l'idea di indirizzarsi verso una carriera musicale, riversando nella pittura la capacità creativa e l'intuizione artistica. Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 20.

<sup>48</sup> Una riproduzione dell'opera è riportata in Pagani, *op. cit.*, p. 502.

<sup>49</sup> Gli insegnamenti impartiti alla Scuola di paesaggio vengono messi in pratica da Morbelli nell'*Interno del coro del Monastero Maggiore di Milano*. Per l'analisi della prospettiva ad angolo utilizzata nel dipinto: *supra*, p. 10.

<sup>50</sup> Il legame dell'opera di Morbelli con quella di Pagliano è stato sapientemente analizzato da M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, La Rete, 1971, pp. 34-35 e da L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Palazzo Cuttica Alessandria 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982, pp. 10-11. Quest'ultimo ricorda che i due pittori, conterranei, frequentavano anche lo stesso ambiente artistico milanese.

<sup>51</sup> Il tema storico sarebbe ben presto stato abbandonato da Morbelli in favore di una pittura incentrata sulla trattazione di soggetti dal vero. La stessa tendenza hayeziana nell'impianto teatrale e la persistenza di una tradizione accademica nel gusto cromatico impiegato, sono caratteristiche che si ritrovano anche negli anni ottanta dell'Ottocento, nel *Trombettiere*, nel *Tiziano*, ne *L'ultima Alba – Gran Dio morir sì giovane!* e nella *Cleopatra*. Caramel, *op. cit.*, p. 161. Per ulteriori approfondimenti sul *Goethe morente* si rimanda a Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 135.

*Cleopatra* (fig. 29), opera che viene datata al 30 marzo 1888 e di cui era rimasto particolarmente affascinato Vittore Grubicy tanto da volerla per l'Italian Exhibition in London nello stesso anno dell'esecuzione<sup>52</sup>. L'apertura e la disponibilità di Morbelli a procedere per sperimentazioni tecniche che lo avrebbero portato ad effettuare approfondimenti scientifici sulla tecnica artistica, viene vista come conseguenza delle conoscenze apprese durante la frequentazione dell'Accademia di Brera; ma Pagani, in linea con quanto detto nel caso del *Goethe morente*, nota che, sebbene frequentasse con assiduità l'Accademia e la sua pittura sarebbe per questo rimasta per sempre in debito con la formazione ricevuta a Brera, gli insegnamenti che più avevano avuto effetto su di lui non erano da ricercare tra le mura accademiche, bensì all'esterno, nella natura e dal vero<sup>53</sup>.

Come sostiene Caramel, Morbelli trasse la più grande ispirazione dagli insegnamenti di Bertini<sup>54</sup>. Il maestro nel primo decennio del suo insegnamento aveva

---

<sup>52</sup> Una riproduzione dell'opera è presente nell'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's picture Gallery* redatto in occasione della mostra *Italian Exhibition in London*, MART Archivio del '900, *Fondo Grubicy – Benvenuti*, Gru. III. Nel catalogo è riportata anche una breve biografia di Morbelli, scritta di pugno dell'artista e revisionata da Vittore Grubicy in previsione della pubblicazione. Riporto qui la biografia originale (Archivio del '900, *Fondo Grubicy – Benvenuti*, Ben.V.4.17) scritta da Angelo Morbelli il 18 aprile 1888: «Caro Vittore, si vede che con te bisogna cedere sempre, hai delle maniere singolari ed [...] – sia fattà la tua volontà. Dunque sono nato in Alessandria (piemonte li 18 luglio 1853 da agiati (ma onesti!) genitori . Come e quando abbia avuto inclinazione alla pittura, ti dirò che non credo non averla mai avuta, ma in un semi-serio consiglio di famiglia, cui assisteva un mio maestro, buffo tipo! Nel 66, o chè, si [...]!! La professione che avrei scelta, stante la mia infermità che datava dal 60 o 61, per malattia, tipo scarlattina, avuta al collegio Treviso di Casale, cui poco [...] di andarmene dal mondo di là, tanto che ebbi fino le sacre visioni?. Ma me la cavai colla diminuzione d'udito, diminuzione accrescente. Nel suddetto consiglio il Vandagna (mio maestro) propone la pittura, (forse perché scarabocchiava lui) e fui accettato a voti massimi, non ricordo se [...] io o no. Ad ogni modo, cominciai qualche cosa da certo pittore Bistolfi qui di Casale. (ignoro se parente dello scultore). Nel 67 prima entrata a Brera- facendo bene o male tutti i corsi, o quasi. Fino al Bertini - epoca uscita Brera, parmi l'anno 1878 un anno o 2 prima dell'ubriaco. Nel frattempo ebbi due medaglie d'argento, 2 rame, e 3 menzioni on.li (sensazione poco profonda!). la data del p.o Fumagalli avveniva nell'83 – stesso anno che lo pitturai. Ebbi a dire il ero, non so se pel carattere, o per conseguenze della malattia, delle annate ben tristi, talichè la misantropia più tetra fu il primo retaggio de' primi anni, poi gli eventi addolcirono, ed ora sono abbastanza allegro e soddisfatto d'esser nasciuto. Ciò poco ti importerà, ma devo farti notare, che ero più prospero alla musica che alla pittura. [...] e il fato dispose.. punto e da capo. [...]».

<sup>53</sup> Pagani, *op. cit.*, p. 497. Pagani afferma che Angelo Morbelli «più che alla scuola del Bertini si istruì a quella della natura; più che dai modelli imparò dal vero; più che dal seguire una scuola, ascoltò, seguì dal vero».

<sup>54</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 10. Si veda anche A.P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Édition Klincksieck, 1972, p. 121, dove è riportata la lettera, già pubblicata in T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, 1968, p. 134, scritta da Morbelli a Pellizza in occasione della morte del Bertini, insieme al documento degli atti di Brera che testimonia che l'andamento scolastico di Morbelli a Brera. Lettera del 12 dicembre 1898: «Saprai del Bertini: finalmente il Diavolo se lo portò; se viveva fino ai cent'anni è sicuro che restava in cattedra fino alla sua morte e pensa che da 39 anni insegnava pittura, e vi si scambiarono quasi tre generazioni! Altro che il famoso Matusalemme ed ora chi metteranno? Pare che Carcano speti molto: basta, staremmo a vedere». Dagli «atti della Reggia Accademia di Brera»: «1870: Scuole di disegno e figura (sala degli elementi): Morbelli Angelo di Casalmoferrato – menzione onorevole». «1871: Scuola di paesaggio (sezione elementi): Morbelli Angelo – menzione onorevole durante l'anno scolastico».

messo in pratica una rivoluzione nell'ambito della didattica. Più che all'approfondimento del disegno, puntava alla conoscenza approfondita del colore osservato alla luce del vero e affiancato comunque da una solida conoscenza dell'antico, attraverso lo studio filologico delle fonti<sup>55</sup>. Sebbene l'influenza di Hayez e Bertini risulti essere stata preminente per la formazione artistica di Morbelli rispetto al peso di Tranquillo Cremona e degli altri artisti scapigliati, è innegabile che questi ultimi avrebbero incarnato il ruolo di precursori per i pittori divisionisti<sup>56</sup>. La lettera scritta da Morbelli tra aprile e maggio del 1895 a Virgilio Colombo è particolarmente utile; si tratta di un prezioso documento che testimonia quali fossero gli artisti che secondo Morbelli erano considerati gli antenati della divisione del colore:

«in quanto alla tanto derisa teoria dei puntini, da noi detta *divisione del colore*, essa fu praticata, per intuizione dal Cremona, dal Ranzoni, un po' più per scienza, dal Fontanesi, ed ora più o meno felicemente da altri, e lo sarà da altri ancora che verranno, piaccia o non piaccia ai colleghi corti di vista. Essa fu intuita, praticata dai sommi coloristi antichi, Tiziano, Murillo, Rembrandt. Secondo il Selvatico<sup>57</sup>, Tiziano abbozzava i dipinti a chiaroscuro, bianco e nero, indi velava a colori caldi e freddi; secondo altri, certe carni del Murillo hanno dei tocchi di verde; alcuni avevano l'abbozzo di tutti i colori; in tutti eravi un tal mistero nella tecnica da far palese che non basta *vedere* per possedere la scienza del chiaroscuro; e il Selvatico seguita fino alla sazietà a raccomandare ai giovani lo studio *della scienza fisica ed ottica dei colori*»<sup>58</sup>.

---

«1872: Disegno e figura: concorso alla copia della statua: 2° premio, medaglia d'argento. Scuola di paesaggio (sezione pittura dal vero: medaglia di bronzo per i progressi». «1873: Scultura (nudo): menzione onorevole. Disegno e figura (sala delle statue): medaglia d'argento».

<sup>55</sup> Ruggia, Reborà, *op. cit.*, p. 13.

<sup>56</sup> Sulla posizione di Caramel si veda Caramel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>57</sup> Per un approfondimento su Pietro Selvatico si rimanda a M. d'Ayala Valva, *L'artista lettore, la tecnica, la scrittura. Morbelli legge Selvatico*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Edizioni della Normale, Pisa; Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, in pubblicazione.

<sup>58</sup> La lettera è pubblicata in T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, 1968, p. 124. A Rembrandt e Tiziano sembra aver guardato anche Ranzoni nel *Ritratto di Maria Greppi Padulli*, opera realizzata nel 1869. La stesura pittorica tormentata e contraddittoria rivela infatti la conoscenza di Rembrandt e dell'ultimo Tiziano. Ruggia, Reborà, *op. cit.*, p. 18.

La lettera come già osservato era destinata a Virgilio Colombo; nel ruolo di critico Colombo si era espresso anche nel 1880 in occasione della mostra di Brera. Si trattava di un evento particolarmente importante per la concentrazione di opere esposte appartenenti a generazioni diverse ma accumulate dalla matrice scapigliata. Virgilio Colombo in quella occasione aveva affermato che «i ritratti del Ranzoni non sono soltanto i migliori della mostra, ma dei più belli che siansi visti da noi in questi ultimi anni. [...] io non vidi dei ritratti, ma delle persone vive, dei signori e delle signore che si mescolavano alla folla curiosa, sorridenti e come pronti a parlare, a gestire, a muoversi» e, a proposito della tecnica impiegata, affermava che «c'è una grande manifestazione di spontaneità, di sicurezza quasi spensierata nel maneggio del pennello. E le pennellate vive, qualche volta audaci, spesso ariose, graduate senza sfumature ma pur efficacissime; il rilievo ottenuto al massimo grado [...]»<sup>59</sup>.

Le parole di Morbelli forniscono delle indicazioni fondamentali; il pittore riprende Vittore Grubicy de Dragon nell'affermare che i principi fondamentali del divisionismo erano stati già studiati e adottati da Daniele Ranzoni. Grubicy infatti afferma che «Carcano, come Ranzoni, Fontanesi, Cremona furono appunto citati da me come i primi che fra noi applicarono il principio di Chevreuil enunciato all'Accademia di Francia nel 1838<sup>60</sup>»; ribadisce in seguito che «[...] ebbimo a Milano Daniele Ranzoni, il quale sin dal 1870 ed anche prima, dipingeva delle teste col più rigoroso (per quanto intuitivo) precetto *pointillisme*, ottenendo intensissimi risultati di luce, di mobilità, di vita. Filippo Carcano, nello stesso turno di tempo, presentava vari dipinti, condotti con l'avvicinamento dei colori puri [...]»<sup>61</sup>. Una delle opere più rappresentative di Ranzoni, considerata un'icona per la formazione dei nuovi iscritti all'Accademia, tra cui Angelo Morbelli, è *Giovinetta in bianco*<sup>62</sup> (fig. 30) del 1885, dove il pittore predilige

---

<sup>59</sup> Parte del testo pubblicato per intero in Athos [Virgilio Colombo], *Accademia di Belle Arti in Milano, Esposizione 1880 VII*, in «La Lombardia», n. 273, 3 ottobre 1880, p. 3. Cfr. Ruggia, Rebora, *op. cit.*, pp. 38-39. Alla stessa mostra di Brera, Virgilio Colombo si era espresso su Luigi Conconi con toni meno adulatori di quelli usati per Ranzoni: «il Conconi ha dei torti e gravi, e primo fra tutti, d'aver esposto delle tele, la maggior parte delle quali è appena abbozzata. [...] Molti dei lavori del Conconi sono appena accennati; il contorno, le linee trascurate, il fondo confuso col soggetto, le tinte buttate giù a sprazzi a fiocchi, qua un abbarbaglio di luce, là tenebre profonde».

<sup>60</sup> Citazione tratta da un articolo dal titolo *Esposizione Segantini - Polemiche artistiche - Galateo professionale per i critici - Varia*, pubblicato su «Cronaca d'arte», Milano, a. I, n. 27, 21 giugno 1891, p. 217. Citato in Fiori, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>61</sup> Da *Tecnica ed estetica divisionista*, articolo pubblicato in «La Triennale», Torino 1896, n. 14-15, pp. 110-112. Tratto da Fiori, *op. cit.*, pp. 98-100.

<sup>62</sup> Caroli, Masoero, *op. cit.*, p. 29.

una forma che si frantuma in mille pennellate. La stessa stesura a tacche di colore si ritrova ad esempio nel *Ritratto di Margherita Villa* (fig. 31) del 1872<sup>63</sup>.

La particolare predilezione di Grubicy per le opere di Tranquillo Cremona che aveva «il fare da scenografo che - pare - abbia fretta<sup>64</sup>» era ben rappresentata nella retrospettiva dedicata al pittore da poco mancato, organizzata al Teatro della Scala nel 1878 e di cui Grubicy aveva curato il catalogo. Ciò che Vittore riteneva fondamentale fin dagli inizi dell'esperienza divisionista, era chiarire la matrice autoctona e scapigliata del movimento. Gli artisti sopra citati infatti erano stati di grande ispirazione per i giovani pittori iscritti all'Accademia di Brera e non a caso Previati e Segantini avevano esordito con dipinti scapigliati.

Uno dei principi rivoluzionari che Cremona e Ranzoni predicavano era una pittura volta ad attenuare la prassi accademica in favore di una fusione atmosferica tra il soggetto e l'ambiente; questo poteva avvenire unicamente attraverso una tavolozza ricca attraverso l'impiego di impasti complessi che, anche se si allungavano i tempi di esecuzione delle opere, rendevano gamme cromatiche maggiormente variegata. E ciò poteva esser fatto unicamente tramite una pittura all'aperto per studiare al meglio le variazioni cromatiche al variare della luce naturale. Esempio è una descrizione dell'opera di Tranquillo Cremona, *I due cugini* (fig. 32), da parte di un recensore de «Il Sole»:

«la maniera bizzarra, stranissima di dipingere che ha il signor Cremona, richiede che si osservi il suo quadro a una discreta distanza, se vuoi goderne il mirabile e quasi impareggiabile effetto. Guardandolo dappresso non vi rilevate i contorni delle figure e non vi vedrete che un informe ammasso di colori. Di mano in mano che ve ne allontanate, scorgete invece quei due fanciulli disegnarsi, colorirsi, rimpolparsi, quasi diventar vivi davvero<sup>65</sup>»

---

<sup>63</sup> Ruggia, Rebora, *op. cit.*, p. 146. Margherita Villa, figlia di Carlo Villa, ufficiale delle regie poste di Milano, aveva posato qualche anno prima di questo ritratto per *I due cugini* di Tranquillo Cremona.

<sup>64</sup> In questi termini si esprimeva Camillo Boito per descrivere le opere presentate da Cremona alla mostra di Brera del 1865. J. Cosmate [Camillo Boito], *La mostra di Belle Arti a Brera III*, in «Il Pungolo», n. 263, 23 settembre 1865, pp. 1-3. In Ruggia, Rebora, *op. cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> Da Krum, *Esposizione artistica. Esposizione per le sale di Brera III*, in «Il Sole», n. 231, 23 settembre 1871, p. 1. In Ruggia, Rebora, *op. cit.*, p. 22.

Sono parole che, senza difficoltà, si potrebbero leggere nelle recensioni delle opere divisioniste. Le considerazioni del critico tuttavia non erano pienamente positive dal momento che si trattava di una tecnica che non poteva incontrare il favore di tutto il pubblico; per questo motivo, continua la recensione, il consiglio dato a Cremona era quello di abbandonare questi modi stravaganti di dipingere per tornare ad una tecnica più naturale. A queste critiche il pittore rispondeva affermando che i suoi dipinti erano fatti non per essere guardati da vicino, ma che dovevano essere appesi alle pareti e viste solo da una determinata distanza<sup>66</sup>.

Le prime apparizioni di opere ispirate alla realtà e alla cronaca contemporanea si erano avute proprio all'interno dell'Accademia di Brera e nello specifico nei maestri di pittura di paesaggio. Migliara, il pittore di vedute prospettiche che era stato di grande ispirazione per Morbelli, ad esempio fu uno dei primi pittori che sollecitavano l'abbandono di vedute con personaggi indistinti a favore di una maggiore caratterizzazione<sup>67</sup>.

Le trasformazioni derivate dalla rivoluzione industriale che avevano invaso i campi del sapere e della conoscenza, avevano supportato, grazie alle scoperte scientifiche, un'innovativa considerazione del rapporto tra natura e realtà; così facendo la scienza si infiltrava nel campo delle arti visive provocando una maggiore attenzione all'imparzialità e alla scrupolosità scientifica; sarebbero divenuti infatti questi i precetti basilari per i pittori realisti. In tal senso sono appropriate le parole di Gustave Flaubert, quando dice che «man mano che l'arte si evolve, essa diventa sempre più scientifica, così come la scienza si fa artistica; le due attività, separate ai loro inizi, diventeranno una cosa sola, allorché giungeranno al loro culmine»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Cit. tratta da F. Fiippi, *Esposizione di Belle Arti in Brera II*, in «La Lombardia», a. XV, n. 247, 8 settembre 1873, pp. 1-2. In Ruggia, Reborà, *op. cit.*, p. 25. Un'opera che esemplifica la tecnica di Cremona è *Attrazione* del 1874. La stesura del colore, a tratti sbrigativa, tende a trasformare la materia pittorica in una vibrante trasposizione sentimentale. Ivi, p. 132.

<sup>67</sup> Già nel 1814 Migliara aveva dimostrato maggiore interesse per la funzione sociale della vita pubblica milanese attraverso degli acquerelli che illustravano alcuni episodi di tumulti popolari. Contemporaneamente anche Giuseppe Molteni sentiva il bisogno di sottolineare la verità del soggetto realizzando *Lo spazzacamino*, esposto a Brera nel 1837. Su Molteni si era espresso il Selvatico affermando che era errato attribuirgli il nomignolo di pittore di genere in quanto «tratta soggetti tolti dalla presente società e da vicende del vivere odierno». *Mostra dei maestri di Brera*, cit., pp. 235-257.

<sup>68</sup> Cit. da L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea*, Einaudi, Torino 2003, p. 22. Con queste parole lo scopo di Flaubert era quello di trasmettere l'idea che le scienze naturali offerissero agli artisti e ai letterati realisti un ottimo supporto per raggiungere i loro scopi. Attraverso la scienza, applicata attraverso un'osservazione cruda e diretta della realtà, l'artista spogliava l'esperienza dai veli e dalle illusioni, liberandola dalla falsità.

Questi insegnamenti facevano sì che gli artisti possedessero le conoscenze per saggiare, attraverso un approccio naturalistico, tutte le forme del mondo visibile, spaziando dalla vita urbana alla vita nei campi. In particolare grazie al naturalismo rurale messo in pratica attraverso la pittura dei campi, Jules-Antoine Castagnary afferma che si era ristabilito «il legame reciso tra l'uomo e la natura»<sup>69</sup>. Il critico francese elogiava infatti nel *Salon* del 1863 i naturalisti perché riteneva che con questi il ruolo dell'artista era divenuto nuovamente centrale nel suo tempo. Di naturalismo, inteso come riproduzione fedele e scientifica della realtà, ha sapientemente parlato Paul Nicholls nel definire

«quel filone di pittura di tradizione realista che, aggiornando i residui di retaggio secentesco e settecentesco attraverso un'analisi scrupolosa, quasi fotografica, della realtà quotidiana, corre in parallelo le avanguardie per poi raggiungere declinazioni decadenti, simboliste e veriste (o sociali) a fine secolo, e tende ad esprimersi in opere di imponenti dimensioni»<sup>70</sup>.

Lo studioso riconosce inoltre che in tutta Europa le scene rurali e le raffigurazioni di contadini nella seconda metà dell'Ottocento erano prese a modello di una nazione che trovava la forza e la capacità di funzionare proprio nel contesto agreste. In Italia infatti era proprio questo uno degli scopi a cui ambiva il realismo: creare un filone nazionale a cui fare riferimento per esaltare gli ideali dell'Unità d'Italia. Se quindi all'inizio in Francia il motivo agreste era considerato un tema legato alla protesta sociale, in Italia primeggiava lo stretto rapporto con la tradizione, in un legame che si sarebbe però presto spezzato con la crescente industrializzazione ed urbanizzazione e che avrebbe portato anche nel nostro paese fermenti di protesta sociale<sup>71</sup>. In Italia il

---

<sup>69</sup> J. A. Castagnary, *Salon 1857-1870*, I, Paris, 1892, pp. 104-106. Cit. in V. Farinella, *Pittura nei campi. La rappresentazione della vita agreste nel naturalismo europeo*, in V. Farinella, A. Baldinotti, cit., p. 17.

<sup>70</sup> P. Nicholls, *Il naturalismo in Italia in Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, cit., p. 81. Si veda anche G. P. Weisberg, *Beyond Impressionism: the naturalist impulse*, New York, Abrams, 1992.

<sup>71</sup> Negli anni ottanta e novanta dell'Ottocento la questione più dibattuta riguardava proprio la ricerca del senso della *nuova Italia* e dell'eredità del Risorgimento. G. Piantoni, A. Pingeot, *Italie, 1880-1910, Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Musée d'Orsay, Parigi, 9 aprile - 15 luglio 2001) Torino, Umberto Allemandi, 2000, p. 15. L'industrializzazione Italiana subì un notevole ritardo rispetto agli altri paesi europei e i problemi



naturalismo prese piede con risultati diversi a seconda delle regioni di sviluppo<sup>72</sup>; ma la quotidianità del soggetto, l'orizzonte alto, la proiezione di figure in primo piano, l'uso della fotografia e il grande formato dei dipinti sono elementi distintivi che solitamente si ravvisarono in tutto il paese nei pittori che trattarono tali tematiche<sup>73</sup>.

La scoperta del vero per Angelo Morbelli era avvenuta non tanto grazie agli stimoli ricevuti con la formazione accademica, quanto con l'esordio di un percorso più autonomo che, dagli anni ottanta dell'Ottocento, lo aveva portato a raggiungere la più alta espressione, prima nei dipinti realizzati all'interno del Pio Albergo Trivulzio di Milano, successivamente con la rappresentazione delle mondine nelle risaie del vercellese. Per il primo caso, l'origine dell'interesse di Morbelli per i soggetti urbani va ricercata nelle opere di Max Liebermann, pittore tedesco che, come Morbelli e Pellizza da Volpedo, era «attratto dalla lezione realistica di Courbet, Millet e della scuola di Barbizon»<sup>74</sup>, e la sua ricerca era indirizzata prevalentemente verso gli interni degli ospedali e dei ricoveri di orfani e anziani; Max Liebermann aveva tratto dalla propria terra la colonna portante della sua pittura. Inoltre anche Liebermann era impegnato nella trascrizione dei problemi della società, della povertà e della solitudine che regnava nei

---

aumentavano di fronte all'insormontabile disparità tra il Settentrione e il Mezzogiorno. Ivi, p. 23. Per un approfondimento si veda G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Storia d'Italia, II, Il nuovo Stato e la società civile, 1861-1887*, Roma-Bari, Laterza, 1995; D. Grigg, *La dinamica del mutamento in agricoltura*, Bologna, Il Mulino, 1985; J. Mokyr, *Il cambiamento tecnologico, 1750-1945*, in P. Bairoch, E. J. Hobsbawm, *Storia d'Europa, V, L'età contemporanea. Secoli XIX-XX*, cit.

<sup>72</sup> Per un esempio di come il naturalismo agreste si sviluppò in Italia si può citare Teofilo Patini, considerato oggi uno dei primi pittori a dedicarsi alla pittura sociale dell'Ottocento italiano insieme allo scultore Achille d'Orsi. Patini, negli anni settanta dell'Ottocento, abbandonava i temi classici studiati all'Accademia delle Belle Arti di Napoli per trasferire tutto il suo interesse nelle vicende contemporanee, denunciando la vita quotidiana senza riscatto dei poveri di Castel di Sangro, paese nativo del pittore. Le sue opere sono sicuramente portatrici di messaggi politici e denuncia sociale, ma anche studiate nel presentare allo spettatore la contemplazione della natura da parte dell'uomo sotto una sorta dello stesso misticismo religioso evocato dall'*Angelus* di Millet. I dipinti che compongono una trilogia, formata da *L'eredità* (1880), *Vanga e latte* (1884) e *Bestie da soma* (1886), denunciano la realtà sottosviluppata che nell'Italia post unitaria colpiva soprattutto il Centro Sud. V. Farinella, *Pittura nei campi. La rappresentazione della vita agreste nel naturalismo europeo*, in V. Farinella, A. Baldinotti, cit., p. 21.

<sup>73</sup> P. Nicholls, *Il naturalismo in Italia in Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, cit., p. 91.

<sup>74</sup> Tominetti, *op. cit.*, p. 204. Nota alla lettera scritta da Pellizza a Morbelli del 2 settembre 1895. Max Liebermann (1847-1935) è considerato un pittore che ha avuto una forte influenza per la diffusione del realismo in Germania; il suo è un ruolo corrispondente all'importanza che la scuola di Barbizon ha avuto per le innovazioni nell'arte francese. Non a caso Liebermann, nell'estate del 1873, era entrato in contatto con i pittori della Foresta di Fontainebleau ma non ebbe mai occasione di incontrare personalmente Millet. Si veda L. Nochlin, *Realism and Tradition in Art 1848-1900*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, p. 165. Inoltre a testimoniare l'influenza che Liebermann aveva avuto su Morbelli sta il fatto che Liebermann era presente alla prima Esposizione Artistica Internazionale di Venezia nel 1895 con il *Mercato di Haarlem*, *Birreria di Campana* e *Ritratto di Gherard Hauptmann*; nella stessa occasione, è opportuno ricordare, Morbelli aveva esposto *Per 80 centesimi!*.

luoghi di assistenza. Pellizza ci da una testimonianza dell'ammirazione per Liebermann nella lettera del 14 maggio 1895, dove scrive a Morbelli:

«[...] ricordo sempre quel mercato di porci dello Liebermann (fig. 33), che aveva una tal gamma armonica di colore, che come una sinfonia mi sta nel cervello. Godo che tu pure ne sia stato impressionato. Peraltro non credo che in quel quadro sia raggiunto lo scopo dell'arte moderna, la quale dev'essere oltreché armonia di colore ed equilibrio di forma, dev'essere dico: elevata nel concetto ed umana. Queste sono parole, ma io non trovo altro modo per estrinsecare il mio pensiero: sento che ora non è più l'epoca di fare l'Arte per l'Arte; ma dell'Arte per l'Umanità<sup>75</sup>».

Ed è probabile che Morbelli quando negli anni ottanta dell'Ottocento aveva iniziato ad interessarsi agli interni degli ospizi e in particolar modo al Pio Albergo Trivulzio, conoscesse le opere che Liebermann aveva realizzato in Olanda negli stessi anni. È datato al 1881 il dipinto *Free period in the Amsterdam Orphanage* (fig. 34). Quest'opera è particolarmente importante se vista all'interno del percorso morbelliano, perchè è il frutto di studi approfonditi effettuati dal pittore all'interno dell'orfanotrofio stesso. Liebermann aveva infatti ottenuto il permesso per lavorare all'interno del cortile dell'orfanotrofio effettuando schizzi in loco da rielaborare successivamente in studio. Questa pratica, è bene sottolineare, negli stessi anni, era stata adottata anche da Morbelli che aveva preso in affitto una stanza all'interno dell'ospizio milanese. Non è un caso dunque che Morbelli trovasse particolari affinità con l'opera di Liebermann; quest'ultimo infatti, sebbene a differenza del pittore piemontese aggiunga nella rielaborazione in studio alcuni dettagli non presenti nella realtà come gli alberi nel cortile, carica le opere realizzate in questo luogo di un sentimento di pace ed armonia. Non si fa portavoce di una denuncia sociale. Infatti, come gli anziani ritratti da Morbelli, le ragazze dell'orfanotrofio sono adeguatamente vestite e non sono rappresentano le condizioni precarie della vita in questi luoghi tristi e solitari<sup>76</sup>. Va puntualizzato che mentre in Liebermann la scena ambientata all'aperto e alla luce del sole serve per evocare la giovinezza dell'orfanotrofio, al Pio Albergo Trivulzio nessun

---

<sup>75</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 64. Lettera del 14 maggio 1895 scritta da Pellizza a Morbelli.

<sup>76</sup> *Infra*, p. 50.

dipinto di Morbelli è mai ambientato al di fuori delle mura dell'ospizio, nel tentativo di accentuare le condizioni precarie degli anziani che oscillano perennemente tra la vita e la morte<sup>77</sup>.

La straordinaria varietà della pittura di Morbelli va vista come il prodotto delle capacità dell'artista di saper trattare abilmente i temi realistici e naturalistici, raggiungendo risultati eccelsi nell'affrontare il binomio città-campagna. Il contrasto tra i due temi, intesi come termini di una mitica contrapposizione, all'epoca della rivoluzione industriale si era fatto ancora più marcato; la trasposizione del binomio in arte è ben visibile ad esempio dai dipinti già citati che ritraggono la ferrovia; i treni, provenienti dai contesti urbani e simbolo della modernità, erano rappresentati mentre viaggiavano per quei paesaggi agresti che, per contrasto, ancora non avevano subito il processo di industrializzazione<sup>78</sup>.

Per Morbelli la svolta verso una pittura incentrata sulla rappresentazione del vero è da intendersi come la diretta conseguenza del confronto del pittore con la cultura nazionale ed internazionale; quest'ultima doveva essere già ben impressa nella mente del pittore nei primi anni ottanta dell'Ottocento se si ritiene vera l'ipotesi del viaggio a Parigi che Morbelli avrebbe compiuto tra il 1881 e il 1882<sup>79</sup>. Proprio grazie a questo viaggio il pittore sarebbe potuto entrare in contatto con Jules-Bastien Lepage. Sappiamo ad ogni modo con certezza che i dipinti del pittore francese lo avrebbero colpito visitando l'Esposizione Universale di Parigi nel 1895<sup>80</sup>. Bastien-Lepage è ritenuto il

---

<sup>77</sup> Un accenno alle affinità che si incontrano nelle opere di Morbelli e in quelle di Liebermann è presente in M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, La Rete, 1971, p. 42.

<sup>78</sup> Per un approfondimento della contrapposizione tra città e campagna nella seconda metà dell'Ottocento si rimanda a Nochlin, *op. cit.*, pp. 87-97. Si veda anche l'articolo di R. Herbert, *City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin*, in «Artforum», n. 8, 1970, pp. 44-45.

<sup>79</sup> Ipotesi accreditata da Scotti Tosini in A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 14. Ritiene sia plausibile l'ipotesi di un viaggio a Parigi avvenuto prima del 1889. Mentre Luciano Caramel, al contrario, si mostra scettico a dare credito all'ipotesi del viaggio a Parigi perché ritiene dubbia la testimonianza del figlio (Caramel, *op. cit.*, p. 11), l'ipotesi di Scotti Tosini è sorretta non solo dalla testimonianza del figlio di Morbelli, già espressa da Quinsac in A.P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Édition Klincksieck, 1972, ma anche da una lettera di Guido Leber, allievo a Brera e amico di Morbelli, del 21 giugno 1882 indirizzata a Tallone, Giudici e agli amici della Trattoria della Colomba in via Soncino Alberati a Milano. Qui Leber dà notizie sulla sua attività in America e saluta vari amici tra cui Morbelli che dice «è tornato da Parigi». Si veda A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 39, nota 16.

<sup>80</sup> Nella lettera inviata a Vittore Grubicy de Dragon dalla Colma il 21 ottobre 1895, Morbelli scrive: «Carissimo Vittore, sono reduce stanco morto, della grande Babilonia moderna. Ho fatto delle preziose osservazioni in merito alle tele viste e digerite, quasi tutte le mattine ciò alla B. Arti. Dopo una folla immensa m'impediva l'osservazione,[...]. Le tele che non so come m'impressionarono straordinariamente, sono *le mariage, l'aspettativa*, i lavori del Bastien-Lepage, un ritratto della sezione inglese non ricordo il nome – Millet, Corot, [...], vari di cui non ricordo i nomi (cherici cantanti, un caffè

pittore che ha segnato una svolta decisiva nella rappresentazione dei temi agresti. Assumendo il ruolo di iniziatore del naturalismo nella rappresentazione dei soggetti contemporanei, le sue opere riflettono gli aspetti essenziali della modernità per l'arte non solo francese ed europea, ma anche mondiale. Se il naturalismo ambiva alla rappresentazione di scene della realtà comune e comprensibili da chiunque, i motivi dell'attrazione per il mondo contadino sono da ricercare nei sentimenti di nostalgia e malinconia che accompagnava l'abbandono delle campagne per le città. L'effetto che le opere di Bastien-Lepage avevano avuto su Angelo Morbelli era il medesimo che aveva attratto Pellizza da Volpedo, Emilio Longoni e altri pittori divisionisti in occasione della visita all'Esposizione Universale di Parigi<sup>81</sup> del 1889, dove essi erano rimasti colpiti dal naturalismo smorzato<sup>82</sup> di Bastien-Lepage; in particolare Pellizza era rimasto affascinato dai suoi ritratti e dal dipinto *Les Foins* (fig. 35), che rappresenta due contadini a riposo dopo la fatica nei campi sotto il sole pomeridiano<sup>83</sup>. Bastien-Lepage come Morbelli e Pellizza, era nato in campagna e aveva dipinto soggetti rurali ben radicati nel luogo natio, diventando il loro ideale pittorico<sup>84</sup>. La pittura di Bastien Lepage attraeva Pellizza in quanto era la più "vera", che riusciva a coniugare serietà, umanità e sentimento alla realtà nuda e cruda, tanto che nel 1901 Pellizza confessava a Vittorio Pica di essere tornato da Parigi con la mente piena dei quadri di Bastien-Lepage<sup>85</sup>.

---

parigino con 2 figure [...] ecc ecc.». Lettera inedita da me consultata all'Archivio del '900, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Ben.V.4.28.

<sup>81</sup> Esposizione Universale di Parigi che Pellizza visiterà anche nel 1900, in occasione della quale aveva avuto la possibilità di vedere con i propri occhi i dipinti impressionisti ed era rimasto affascinato dai pittori della scuola di Barbizon, da Constable e da Turner, ai quali riconosceva le conquiste del colore e della luce, ma sottolineava i limiti della mancanza del disegno. Sono nomi questi che combaciano alla perfezione con la predilezione di Pellizza per Segantini e Fontanesi, pittori che, come i colleghi francesi e inglesi, avevano affermato l'autonomia ed il valore assoluto del paesaggio.

<sup>82</sup> G. Ginex, *Emilio Longoni /2 collezioni*, cit., p. 54.

<sup>83</sup> L'opera venne presentata da Bastien-Lepage all'Esposizione Universale del 1878. Nel catalogo dell'esposizione il dipinto figura accanto ad alcuni versi di André Theuriot: «Midi!... Les prés fauchés sont baigné de lumière. Sur un tas d'herbe fraîche ayant fait sa litière, le faucheur étendu dort en serrant les poings. Assise auprès de lui, la faneuse hâlée rêve, les yeux ouverts, alanguie et grisée par l'amoureuse odeur qui s'exhale des foins.». Bastien-Lepage non utilizza questo dipinto per emettere un giudizio sulla società contemporanea; il suo intento è di evocare le sue idee repubblicane attraverso la rappresentazione del riposo dei contadini. Nicolas Chaudun (a cura di), *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, cat. della mostra (Paris-Verdun, 6 marzo - 13 maggio 2007), Paris, 2007, p. 26. Si vedano anche le considerazioni di Jules Laforgue nelle *Notes sur le musée du Luxembourg* su *Les Foins* di Bastien-Lepage riportate in *Jules Bastien-Lepage*, cit., cat. 20.

<sup>84</sup> A. Scotti, *Pellizza da Volpedo*, cit., p. 23.

<sup>85</sup> È interessante il consiglio che Bastien-Lepage dette ad un giovane pittore che tentava di imitarlo: «D'où êtes-vous? D'un village bien loin de Paris. Alors pourquoi restez-vous à Paris? Allez faire votre malle, achetez de la toile et des couleurs et retirez-vous dans votre pays. Peignez votre maison, vos arbre, vos paysans, vos bourgeois tels qu'ils sont et rapportez cela au Salon de l'année prochaine. Un artiste qui n'est de nulle part est un inutile». Da L. de Fourcaud, *Exposition des œuvres de Bastien-Lepage*

Negli stessi anni Hippolyte Taine, nella sua *Histoire de la littérature anglaise*, scrive:

«Laissez là la théorie des constitutions et de leur mécanisme, des religions et de leur système, et tâchez de voir les hommes à leur atelier, dans leurs bureaux, dans leurs champs, avec leur ciel, leur sol, leurs maisons, leurs habits, leurs cultures, leurs repas, comme vous le faites, lorsque, débarquant en Angleterre ou en Italie, vous regardez les visages et les gestes, les trottoirs et les tavernes, le citadin qui se promène et l'ouvrier qui boit<sup>86</sup>.»

Le parole pronunciate dal teorico francese con lo scopo di esortare gli artisti ad abbandonare la visione e la conseguente rappresentazione nobilitata della realtà in favore di soggetti eterogenei evocano esaurientemente il clima culturale quanto mai progressista che si respirava in Francia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Le parole di Taine riassumono l'esigenza di contemporaneità degli interpreti dell'arte della seconda metà del XIX secolo, influenzati da profondi cambiamenti e contrasti e guidati da una sorta di filo conduttore nella trattazione degli stessi argomenti nei diversi movimenti nascenti, determinando profonde affinità nelle tematiche affrontate sia dal Realismo francese, sia dal Verismo e dalla Scapigliatura in Italia sia dall'esigenza di ritorno all'antico in Inghilterra, con uno spiccato interesse comune ai contenuti sociali.

---

à l'Hôtel de Chimay, «Gazette des Beaux-arts», 1 marzo 1885, p. 255, in E. Amiot-Saulnier, *L'influence de Jules Bastien-Lepage: un passage vers la modernité*, in *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, cit., p. 62.

<sup>86</sup>Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1863, <<http://www.gutenberg.org/files/39328/39328-h/39328-h.htm>> (settembre 2015). «Lasciate stare la storia delle costituzioni, e dei loro meccanismi, la teoria delle religioni e dei loro sistemi, e cercate di vedere gli uomini nelle loro officine, negli uffici, nei campi, col loro cielo, la loro terra, le case, gli abiti, le colture, i cibi, come quando, arrivati in Inghilterra o in Italia, osservate i volti e i gesti, le strade e le locande, un cittadino che passeggia, un operaio che beve», traduzione a cura di L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea*, Einaudi, Torino 2003, p.8 (I. ed. 1971). Da principale teorico del naturalismo francese, movimento letterario che si sviluppa prima in Francia e poi in Italia nella metà del XIX secolo, Taine, subendo il fascino del progresso delle scienze grazie alla facile diffusione dei testi scientifici, nell'*Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*, afferma che, dal momento che l'uomo e la vita sono regolati da una serie di processi di causa ed effetto insiti nelle leggi naturali e il comportamento umano è condizionato da fattori esterni come l'educazione, l'ambiente, le possibilità economiche ecc., anche l'opera d'arte è il risultato di tre fattori: l'ereditario (*race*), l'ambiente sociale (*milieu*) e il momento storico (*moment*). Per questo motivo, imitando i processi meccanicisti della natura e procedendo esattamente come un medico o uno scienziato, lo scrittore deve descrivere tutti i fatti in modo distaccato ed impersonale. In Francia vi è la tendenza a sostenere le idee progressiste con lo scopo di migliorare le condizioni sociali. Hippolyte Taine, *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*, D.C. Heath&co, Boston, 1898, pp.17 ss.

Tematiche appunto che avrebbero trovato larga diffusione anche tra i pittori divisionisti e nello specifico, in Angelo Morbelli.

Ad ogni modo è stato precedentemente accennato che l'attaccamento che gli artisti dimostrano ai ceti marginali della società non è sempre da interpretare come una conseguenza della loro partecipazione attiva alle vicende politiche<sup>87</sup>. Come vi erano alcuni pittori che credevano in una società ugualitaria, ve ne erano altri che supponevano che il miglioramento potesse essere visto soltanto sotto la guida della società di massa. Gustave Courbet è sicuramente il pittore che più degli altri incarna la condizione dell'artista bollato erroneamente come antiborghese e sovversivo per i numerosi esempi di opere impregnate di spiccata denuncia sociale<sup>88</sup>. Si tratta problemi di interpretazione facilmente riscontabili anche anni dopo in Italia in ambito divisionista, dove le finalità politicizzanti delle tematiche sociali affrontate cambiano profondamente se si passa dall'analisi dell'opera di Pellizza da Volpedo, di cui si parlerà in seguito, a quella di Angelo Morbelli. Se quest'ultimo infatti nei dipinti realizzati al Pio Albergo Trivulzio sembra far parte di una koinè artistica di denuncia sociale di cui facevano parte artisti come Hubert von Herkomer, Léon Lhermitte, Max Liebermann e Luke Fildes solo per citarne alcuni, ad un'analisi più accurata l'attrazione di Morbelli per i luoghi di assistenza sembra sia da collocare su un altro piano; ciò che interessa al pittore non è la cronaca e la denuncia della condizione di vita degli anziani nell'ospizio milanese. Al contrario è l'introspezione psicologica che lo lega a quelle persone sospese tra la vita e la morte<sup>89</sup>. L'altro tema su cui, insieme a quello degli

---

<sup>87</sup> T. J. Clark, *Immagine del popolo: Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino, Einaudi, 1978, p. 5. Affrontando il tema della strada da intraprendere per valutare l'esperienza artistica dei singoli maestri, Clark afferma che è errato considerare un artista esclusivamente valutandolo all'interno della comunità artistica, in quanto egli è condizionato da una serie di circostanze che divergono in ogni singolo caso preso in esame.

<sup>88</sup> Courbet in una lettera a «Le Messager» del 19 novembre 1851 afferma: «non seulement socialiste, mai bien encore démocrate et républicain, en u mot, partisan, de toute la Révolution et par dessus tout, réaliste, c'est-à-dire, ami sincère de la vraie vérité», cit. in Riat, G., *Gustave Courbet, peintre*. «Non solo socialista, ma un democratico e repubblicano: in una parola, partigiano di tutta intere la rivoluzione, e soprattutto realista, cioè amico sincero della vera verità.», Traduzione a cura di Clark, *op. cit.*, p. 22. È attestato che nei primi mesi del 1848 Courbet fu solo uno spettatore della rivoluzione. Non combatté mai sulle barricate neanche nel 1871, ma anzi, mentre la rivoluzione era ancora in corso per le strade di Parigi tra giugno e febbraio, per lui la rivoluzione appariva ancora un enigma ed un affronto. Condivideva quindi appieno la confusione e l'insofferenza del comune borghese del tempo. Non a caso raramente Courbet realizzò opere a tema rivoluzionario; ci è pervenuto un solo tentativo del pittore di rappresentare la rivoluzione per la testata di «Le Salut Public» n. 2, 1848. Durante il mese di giugno doveva aver però maturato una propria visione politica se, in una lettera scritta alla famiglia, affermava il 26 giugno di non combattere da un lato perché non credeva nella guerra con fucili e cannoni ma dall'altro soprattutto perché non aveva armi per farlo. *Ivi*, p. 45.

<sup>89</sup> Sulla contrapposizione del binomio vita-morte e passato-presente si è soffermata Scotti Tosini in *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cit., pp. 29-31.

anziani, la critica si è maggiormente dibattuta, è quello delle mondine nelle risaie, che, anche se ha portato alla realizzazione di sole due opere *Per ottanta centesimi!*<sup>90</sup> e *In risaia* (figg. 36-37), presenta maggiori controversie della tematica precedente. È innegabile qui il collegamento con una questione sociale e una situazione storico-economica ben precisa; al di là della presenza di una denuncia sociale volutamente o meno evocata, ciò che colpisce è innanzitutto la padronanza di una tradizione figurativa che ha radici nel naturalismo agreste e che, come accennato in precedenza, trova i più grandi interpreti in Jules Bastien-Lepage e in Jean-François Millet.

Millet aveva lasciato la città per trasferirsi a Barbizon insieme alla famiglia nel 1849 a seguito dell'epidemia di colera scoppiata in città<sup>91</sup>; questo avvenimento gli aveva permesso di entrare in contatto con la vita contadina che, essendo egli stesso figlio di contadini, gli ricordava i luoghi natii della Normandia; l'osservare la realtà umana al lavoro lo attraeva molto più del desiderio di dipingere la natura che aveva condotto molti artisti a venire in questi luoghi alla ricerca di ispirazione. Come Millet, anche Gustave Courbet dipinse le tre opere forse più importanti della sua carriera artistica tra il 1849 e il 1850 non a Parigi ma ad Ornans, dove era nato. Con l'intento di lasciarsi alle spalle anche i fermenti rivoluzionari che agitavano Parigi in quegli anni, entrambi riuscirono a dipingere alcune delle loro opere più importanti nei luoghi d'origine, circondati da persone che per lo più vivevano in condizioni precarie, ma che sarebbero diventate protagoniste nel *Funerale ad Ornans* di Courbet (fig. 38) e ne *Le spigolatici* di Millet (fig. 39). Grazie alle informazioni sulla vita di Millet che ci sono pervenute dal saggio dal titolo *Personal Recollections of Jean François Millet* scritto da Edward Wheelwright nel 1876, si avviò una rilettura della produzione artistica di Millet completamente priva di qualsiasi connotazione politica. In riferimento al dipinto *Contadine che portano fascine di legna* (fig. 40), Wheelwright affermava che era unicamente l'interesse per il lato umano a spingere Millet a dipingere una contadina che si caricava di grosse fasce di rami sulle spalle. L'artista, a suo dire, provava nient'altro che compassione per la protagonista del dipinto e per il peso che doveva sopportare, affrontato non con sentimento di ribellione, ma anzi di abbandono alla rassegnazione

---

<sup>90</sup> Nel catalogo della I Biennale di Venezia del 1895 l'opera riporta il titolo *Per ottanta centesimi! (in risaia)* compreso di punto esclamativo che, saltuariamente, viene omissso nei testi dove si trova citato il dipinto. Si veda il *Catalogo della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1895, Catalogo illustrato*, Venezia, Stabilimento tipo-litografico fratelli Visentini, 1895, p. 114.

<sup>91</sup> G. T. M. Shackelford e M. Goldin (a cura di), *Millet / Sessanta capolavori dal Museum of fine arts di Boston*, cat. della mostra (Brescia, 2005-2006) Linea d'ombra libri, Conegliano Veneto, 2005, p. 236.

per il destino riservatole.<sup>92</sup> Millet dipingeva i contadini perché conosceva nel profondo quel mondo fin dall'infanzia e il legame che lo univa alle campagne della Normandia era talmente forte da sentire un senso di dovere nel raccontare la loro quotidianità e il loro rapporto con la forza dirompente della natura. L'intento di Wheelwright di separare la politica dall'arte di Millet è lo stesso che si pone Alfred Sensier quando pubblica un'ampia monografia sull'artista, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*<sup>93</sup> nel 1881. Sappiamo che il testo di Sensier aveva profondamente affascinato anche Georges Seurat<sup>94</sup>. Seurat si era infatti ispirato lungamente a Millet e Courbet e, come loro, si era lasciato ispirare dai dintorni di Parigi<sup>95</sup>. Qui erano nate le opere di contadini e spaccapietre alla Courbet ma anche studi rivolti alla povertà in senso generale. Diversamente da Millet c'è da considerare che i contadini di Seurat non esprimevano il desiderio nostalgico di una vita preindustriale; e, diversamente anche da Morbelli che ammirava i dipinti di Bastien-Lepage e di Léon Lhermitte, Seurat non condivideva la loro precisazione accademica delle figure. Come Millet tuttavia era più interessato ad evocare il carattere generale di un fenomeno umano. Sono d'esempio i suoi contadini con la falce che tagliano il fieno o *La falciatrice*. Anche Gustave Courbet aveva avuto una grande influenza su Seurat e ne sono testimonianza gli otto schizzi di spaccapietre, attraverso la rappresentazione dei quali Seurat intendeva conferire monumentalità al proletariato<sup>96</sup>. Nell'opera *Tre spaccapietre a La Raincy* (fig. 41) dipinta nel 1882 l'incomunicabilità dei personaggi ritratti è accentuata dalla varietà delle loro posizioni, esattamente come accade alle mondine di Morbelli che, sebbene siano più allineate per file ordinate rispetto al quadro di Seurat, sono anch'esse concentrate sul proprio lavoro, dando le spalle allo spettatore. E anche se il punto di vista ravvicinato dei contadini di Seurat differisce da quello di

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 53. Cfr. A. R. Murphy (a cura di), *Jean-François Millet. Drawn into the light*, cat. della mostra, New Haven-Londra, 1999, p. 56.

<sup>93</sup> *Ivi*, p.55. Il testo era stato in realtà redatto nel 1876, in contemporanea quindi con il saggio di Wheelwright ma vide la pubblicazione solo nel 1881.

<sup>94</sup> Il manoscritto di Sensier era stato pubblicato da Paul Mountz, bibliotecario dell'Ecole des Beux Arts di Parigi. Seurat frequentava assiduamente la biblioteca ed è quindi probabile che sia entrato in contatto con questo testo tramite l'editore. M. F. Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, cit, p. 80.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 75. Seurat in particolare si era lasciato ispirare dalle zone di Le Raincy, dove le coltivazioni costituivano il carattere determinante del paesaggio.

<sup>96</sup> Come Courbet, anche Seurat nei suoi schizzi a olio degli spaccapietre delimita la vista del paesaggio, per mostrare allo spettatore niente di più di quello che i lavoratori potevano percepire mentre erano rivolti con la testa verso il basso. Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, cit, p. 89.



Morbelli, si avverte in entrambi la volontà di concentrare l'attenzione dello spettatore unicamente sui lavoratori, delimitando del tutto la visione del cielo<sup>97</sup>.

La pubblicazione del testo di Sensier ebbe un successo tale da attirare l'attenzione di numerosi artisti e non a caso Segantini, in possesso di una copia della monografia scritta da Sensier che gli era stata donata da Vittore Grubicy, rimase affascinato dalle tavole pubblicate nel testo. La carica emotiva presente in queste tavole e l'amore dell'artista verso la natura sia quando questa è selvaggia e distruttrice, sia quando trasmette pace e consolazione, è riconoscibile negli stereotipi figurativi millettiani che sono sopravvissuti per decenni nell'arte francese tanto quanto nell'arte italiana. Proprio grazie alla diffusione di stampe e fotografie e alla riproduzione delle opere di Millet sui periodici, l'interpretazione aulica del mondo contadino si sarebbe diffusa anche in Italia<sup>98</sup>. E se Segantini era stato un profondo amatore di Millet, come testimoniano i numerosi accenni nelle sue opere<sup>99</sup>, sarebbe stato facile per Angelo Morbelli avvicinarsi tramite tale monografia di Sensier al pittore francese; sebbene non vi siano testimonianze nell'epistolario che possano confermare tale ipotesi, nel dipinto di Morbelli dal titolo *Le Miettrici* (fig. 42) del 1885 si percepiscono innegabili riferimenti millettiani.

Se la rivalutazione di Millet era avvenuta grazie alle monografie scritte sul pittore che riscattavano la sua opera dai giudizi della critica, valutata fino a quel momento in riferimento alle questioni sociali, per Courbet la questione è più complessa. I motivi che spinsero a considerare talmente rivoluzionaria la sua pittura da provocare violente reazioni al tempo e gli equivoci che hanno portato a concedere l'etichetta di arte politica alla sua produzione, secondo i critici sono da riferirsi al fatto che Courbet non spiegava le cause che lo avevano spinto a realizzare opere che erano considerate

---

<sup>97</sup> Si veda a questo proposito *Spaccapietre di schiena* del 1882 e *Spaccapietre con la carriola a Le Raincy* del 1883-1884. Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, cit. p. 92.

<sup>98</sup> Il dipinto di Telemaco Signorini, *La guardiana di porci* (1863) è una delle prime opere toscane che cita direttamente il richiamo religioso e aulico del mondo contadino di Millet. V. Farinella, *Pittura dei campi. La rappresentazione della vita agreste nel naturalismo europeo in Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra a cura di V. Farinella, A. Baldinotti (Livorno 2002), Pisa, Pacini Editore, 2002, p. 11.

<sup>99</sup> Giovanni Segantini, grazie alla lettura della monografia di Sensier fu subito attratto dalle profonde analogie che lo univano a Millet; la sua influenza è infatti ben visibile in molte opere dell'artista. Ma diversamente dall'eroismo grandioso, inteso ad esprimere ogni gesto, ogni atto del lavoro dei campi come un arcano mistero, Segantini si muoveva verso la spontaneità meno aulica e più vicina anche agli aspetti meno appariscenti del mondo contadino. L. Budigna, *Giovanni Segantini*, Milano, Bramante editrice, 1962; il dipinto *Un bacio alla fontana* (1881-1882), citato nella lettera a Domenico Tumiati del 29 maggio 1884, è definito da Primo Levi uno dei dipinti che risentono maggiormente dell'influenza di Millet. A. P. Quinsac, *Segantini, catalogo ragionato*, Milano, Electa Editore, 1982, vol. 1, p. 223.

scandalose<sup>100</sup>; Courbet procedeva nel difficile compito di convogliare in un'unica opera la natura, la tradizione, il lavoro e il pubblico e lo faceva in silenzio con la sua ingenuità e semplicità; si arriva così alla conclusione che mentre la politica si esprime con parole e programmi, nel *Funerale ad Ornans*<sup>101</sup> le risposte che gli spettatori cercano sono silenziosamente espresse sulla tela; dunque neanche le opere di Courbet sembrano possedere analogie con gli evidenti riferimenti politici e sociali che emergono se si guarda, ad esempio, alla produzione artistica di Honoré Daumier.

Daumier è considerato l'artista che più degli altri affrontò il tema di denuncia sociale con spiccato realismo. Il caricaturista francese riusciva infatti a raccontare i fatti della cronaca contemporanea con un'oggettività tale da ricordare quella che Jean-Louis-Théodore Géricault aveva impiegato ricordando uno scandalo di risonanza internazionale ne *La zattera della Medusa* (1818-1819)<sup>102</sup>; quest'ultimo, non a caso, aveva avuto un forte impatto sulla formazione del caricaturista francese. Nei volti dei tre personaggi in primo piano raffigurati ne *Il vagone di terza classe* del 1862 (fig. 43) Daumier riesce ad esprimere il destino di povertà e sofferenza che accomuna allo stesso modo sia i bambini che gli anziani. Come Courbet dichiara nel 1861 che «la pittura è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti [...]»<sup>103</sup> anche Théophile Thoré al *Salon des Refuseés* del 1863 affermava che «[...] il ritratto di un operaio nel suo grembiule da lavoro vale certamente quanto quello di un principe nei suoi abiti trapunti d'oro»<sup>104</sup>. Attraverso lo slogan «*il faut etre de son temps*»<sup>105</sup> Daumier definiva chiaramente l'essenza del

---

<sup>100</sup> Tesi sostenuta da Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, cit., p. 89; da Nochlin, *il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, cit., p. 17; da Clark, *op. cit.*, p. 150.

<sup>101</sup> Clark, *op. cit.*, p. 151. Courbet dipingeva le cose per istinto, in silenzio ed era la sua mancanza di parole, la sua ingenuità e il suo semplicismo che gli avevano permesso di arrivare alla sostanza dei fatti. Per questo motivo Clark è portato ad affermare che il legame con la politica per Courbet è arrivato più tardi, «solo quando era venuta meno l'intuizione e aveva iniziato a dipingere secondo un programma: ne è testimone il *Ritorno dalla conferenza*».

<sup>102</sup> In Daumier è fondamentale l'insegnamento impartito da Géricault, in quanto indicato come precursore dell'idea di dare dignità d'arte alla realtà contemporanea. Si veda l'articolo di L. Gavioli, *il realismo e la sua origine, cenni storici* in occasione della mostra *L'enigma del vero / percorsi del realismo in Italia 1870-1980*, Potenza, Galleria Civica del Palazzo Loffredo, 14 novembre 2008 – 15 febbraio 2009. < <http://www.comune.potenza.it/index.php/enigma-del-vero/301-mostre-409/mostra-enigma-del-vero-301>> (settembre 2015).

<sup>103</sup> Nochlin, *op. cit.*, p. 9. Nella rubrica *Mon Salon* del 1868 della rivista «L'Événement illustré», Zola, con un articolo dal titolo *Les actualistes*, riflettendo sull'esigenza di contemporaneità dei giovani artisti afferma che Monet, Bazille e Renoir sono: «pittori che amano il proprio tempo dal profondo della loro intelligenza artistica [...]. Le loro opere sono vive perché essi le hanno riprese dal vero e le hanno dipinte con tutto l'amore che sentono per i soggetti moderni».

<sup>104</sup> Ivi, p. 15.

<sup>105</sup> Nochlin precisa che il motto «Il faut être de son temps» non è un'invenzione dei realisti; già nel Seicento Charles Perrault nell'affermare che l'epoca di Luigi XIV avrebbe potuto superare quella di

Realismo francese: un movimento che si faceva portavoce dell'esigenza di contemporaneità degli artisti che raccontavano nelle proprie opere la realtà che li circondava. L'idea di appartenere al proprio tempo manifestava la scelta di servirsi di continui confronti diretti con la quotidianità attraverso un'incessante immedesimazione con gli eventi, i costumi e la cultura che caratterizzava la loro epoca. Da qui la drastica decisione di rifiutare la trattazione dei temi aulici del passato a favore di argomenti mai affrontati fino ad allora in ambito artistico se non per descrivere eventi di secondaria importanza. Angelo Morbelli rientra a questo proposito a pieno titolo nella cerchia di quegli artisti che ricercavano una identificazione completa con i soggetti d'interesse. Ciò è emerso in precedenza quando, come Liebermann, egli scelse di prendere in affitto una stanza all'interno del Pio Albergo Trivulzio per vivere quotidianamente a diretto contatto con gli anziani e studiarne non solo i comportamenti ma anche le sensazioni da tradurre su tela<sup>106</sup>.

## **1.2 Le opinioni della critica sull'ipotetico impegno sociale e politico di Angelo Morbelli**

Nel considerare i giudizi che la critica ha espresso dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi su Angelo Morbelli, ci si trova di fronte ad una situazione "paradossale", per usare il termine che Aurora Scotti Tosini impiegò per descrivere le opposte valutazioni formulate da un lato dalla critica contemporanea al pittore, dall'altro da quella successiva alla sua morte<sup>107</sup>.

La fortuna critica di Morbelli si è sviluppata nel corso degli anni in maniera tutt'altro che lineare; infatti se è più facile incontrare giudizi positivi e corretti sulla sua pittura tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che trattano delle tematiche e delle tecniche affrontate e impiegate dal pittore, i pareri della critica che si è espressa

---

Augusto nelle arti, riteneva che l'arte moderna fosse superiore alle precedenti e in particolar modo la pittura del suo secolo superava di gran lunga i maggiori artisti del Cinquecento. Ad ogni modo il motto torna a imporsi sulla scena culturale soprattutto nel primo Ottocento, con l'estetica romantica che considera l'appartenenza al proprio tempo una caratteristica assolutamente positiva. L. Nochlin, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>106</sup> Si veda l'Introduzione, *Breve antologia della critica*, *supra*, p. IX.

<sup>107</sup> Una breve ma concisa antologia critica è stata redatta da Scotti Tosini in occasione della mostra *Angelo Morbelli*. Cfr. A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991, p. 5.

dalla seconda metà del Novecento in poi sono solitamente negativi. L'argomento che gli studiosi si sono maggiormente impegnati ad affrontare è dimostrare l'effettiva autonomia del percorso artistico di Morbelli. Se si prendono in considerazione le riflessioni e i giudizi emessi in occasione delle esposizioni nazionali e internazionali alle quali il pittore aveva partecipato tra la seconda metà del XIX secolo e i primi anni del XX secolo, si può osservare come ciò che viene più volte ribadito ed elogiato è il percorso indipendente intrapreso dal pittore nell'applicare la nuova tecnica divisa. Il presupposto fondamentale infatti è che Morbelli, nella scelta iniziale delle tematiche e delle nuove tecniche applicate, non si era lasciato influenzare, come invece lo era stato per altri pittori divisionisti, dall'artista e mercante d'arte Vittore Grubicy de Dragon; si parla di scelta iniziale, poiché negli anni a seguire nella conversione al divisionismo ci sarebbe senza ombra di dubbio stata un'influenza da parte di Vittore, espressa attraverso consigli e indicazioni. Morbelli si era legato alla Galleria Grubicy contrattualmente dal 1887 al 1893, ma la corrispondenza tra il pittore e Vittore testimonia un rapporto di amicizia che andava al di là dal semplice e distaccato legame commerciale e che era perdurato anche dopo la scissione del contratto.

Indubbiamente, quindi, Grubicy aveva svolto un ruolo fondamentale per il progredire delle capacità artistiche di Morbelli, ma non così marcato fin dalle prime prove divisioniste di quest'ultimo. *La prima lettera* (fig. 44), realizzata nel 1890 è forse la prima prova dell'applicazione della tecnica divisionista da parte del pittore<sup>108</sup>; quest'opera, probabilmente anche a causa del fatto che non venne mai esposta vivente l'autore, presenta già in alcune parti la divisione di tono accostata alla tecnica tradizionale. L'opera venne realizzata prima del dipinto *Alba* (fig. 45) del 1891, ritenuto la prima prova ufficiale della maturazione della tecnica divisionista di Morbelli. Vittore Grubicy in occasione della Prima Triennale di Brera del 1891, dove venne esposto *Alba*, aveva difeso l'opera affermando che

«Chiunque vede quel cielo della sua «Alba» è un *tour de force*, che, analizzato, appare un lavoro opprimente di pazienza, di volontà e anche di sapere, ma resta fuori dal campo dell'*arte*. Ognuno vede che quella è la soluzione, *voluta* ad ogni costo, di un problema dimostrativo: si trattava, cioè, di provare se, ricorrendo alla divisione

---

<sup>108</sup> Caramel, *op. cit.*, pp. 162-163, cat. 10.

prismatica dei colori fosse *possibile* ottenere per risultato una data tinta, che, *vista alla distanza regolamentare del quadro*, apparisse come una tinta unita, liscia, senza nulla lasciar scorgere del lavoro della divisione.»<sup>109</sup>

Morbelli si presentava come un «artista serio, coscienzioso, che cerca, che studia»<sup>110</sup>; Grubicy stesso dunque non si astiene dal lodare l'autonomia della ricerca divisionista di Morbelli. Il concetto è ribadito quando presenta il pittore nell'*Illustrated Catalogue of Alberto Gruicy's Gallery*, dove insiste sulla sua ricerca «in solitudine»<sup>111</sup>.

Sempre in occasione della Prima Triennale di Brera del 1891 Primo Levi in «La tribuna» in riferimento ad *Alba e Parlatorio nel Pio Albergo Trivulzio* (fig. 46) dice:

«Non si tratta affatto di una esercitazione accademica a rovescio, né d'un ozioso accumulare difficoltà puramente volute: Morbelli non si diverte a suonare il piano con una sola mano, a sfoggio della meccanica abilità, ma parte semplicemente da una ispirazione di coscienza artistica, che si potrà dire eccessiva, ma che non è inutile certamente. Tanto è vero che i suoi quadri risultano eccezionalmente luminosi, e di una luce che, come niun'altra, risponde a verità»<sup>112</sup>.

In sostanza Primo Levi sostiene che l'ispirazione di coscienza artistica del pittore deriva unicamente da una ricerca personale e non da qualche altro fattore esterno.

A partire dalle prime esposizioni postume, alla tesi dell'autonomia del percorso di Morbelli ritenuta valida fino a quel momento, si sostituisce quella che lo vede subordinato all'influenza di Grubicy. Se da una parte dunque si tende a riconoscere

---

<sup>109</sup> Brano tratto dall'articolo di V. Grubicy de Dragon del 2 maggio 1891 *La Triennale di Brera. Dopo Previati, Morbelli* in «Cronaca d'arte», anno I, n. 23, p. 189. Consultato anche in forma manoscritta al MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru.II.1.134.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Si veda a questo proposito il testo di presentazione di Angelo Morbelli scritto da Vittore Grubicy de Dragon per il catalogo dell'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes*, 1888. Una parte del brano è riportato in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 6.

<sup>112</sup> Articolo scritto da Primo Levi in «La Tribuna», 1891. Il testo è riportato in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., pp. 6-7.

Morbelli un pittore formato e approvato al divisionismo all'interno della Galleria Grubicy, dall'altra si fa strada un'altra teoria nell'ambito delle tematiche trattate dal pittore; c'è la tendenza sempre maggiore infatti a ritenere alcune opere di Morbelli frutto di intenti di denuncia sociale. Raffaele Calzini in occasione della *Mostra postuma di Angelo Morbelli* allestita a Milano tra il 1929 e il 1930, ricorda le parole di Morbelli, quando affermava che «il divisionismo è la prospettiva dell'aria» e che «dovrebbe dare la sensazione dell'evidenza». Proprio qui,

«dietro il suo teorizzare spontaneo e a volte con citazioni riflesse o di seconda mano, tuttavia si avverte la presenza di Vittore Grubicy. L'influsso dei suoi ammaestramenti pacati, ostinati direi implacabili è costante dietro le parole che abbiamo citate come dietro le pennellate di Segantini, di Previati, di Pellizza dello stesso Morbelli per parlare soltanto dei morti e per ricordare i maggiori astri del sistema planetario divisionista»<sup>113</sup>.

Arturo Mensi, nel catalogo della *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento* del 1940, da una parte pone l'attenzione sugli aspetti emotivi del pittore in questi termini:

«un temperamento chiuso, riflessivo e malinconico come quello del Morbelli, e che la insanabile sordità intrisiva in misura sempre maggiore, era naturalmente portato a prediligere gli ambienti silenziosi e malinconici degli ospizi di carità, gli esseri umili, doloranti fra i vani ricordi della giovinezza lontana e dell'attesa della morte imminente»<sup>114</sup>;

---

<sup>113</sup> R. Calzini (a cura di), *Mostra postuma di Angelo Morbelli, esposizione personale di Valmore Gemignani*, cat. della mostra (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1929 – gennaio 1930), Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1929, p. 12.

<sup>114</sup> A. Mensi (a cura di), *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, cat. della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 26 giugno 1940), Alessandria, ed. Ferrari, 1940. Si veda in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p.8.

dall'altra tuttavia in occasione della *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli* organizzata ad Alessandria nel 1953 Mensi afferma che «verso il 1890 il Morbelli si convertì al divisionismo portatovi inizialmente da Grubicy come Segantini, Pellizza e Previati, e attraverso le proprie esperienze divenne il più integrale e convinto»<sup>115</sup>.

L'incremento degli studi su Angelo Morbelli coincide cronologicamente con la rivalutazione del movimento divisionista, che divenne materia d'indagine dagli anni sessanta del Novecento; in particolare tra i più importanti contributi all'avanzamento degli studi sul Divisionismo va segnalata la pubblicazione degli *Archivi del Divisionismo* a cura di Teresa Fiori e Fortunato Bellonzi nel 1968, la *Mostra del Divisionismo italiano* del 1970 tenutasi alla Società Permanente di Belle Arti di Milano e infine la mostra intitolata *Divisionismo italiano* organizzata al Palazzo delle Albere di Trento nel 1990<sup>116</sup>. Questi eventi hanno permesso l'avanzamento degli studi sui protagonisti del Divisionismo come Segantini, Morbelli, Pellizza, Previati, Longoni e Fornara e la valorizzazione di quegli artisti considerati erroneamente minori<sup>117</sup>. Se da una parte dunque queste grandi campagne di studio hanno contribuito a rivalutare il percorso artistico di Morbelli, dall'altro hanno fatto emergere molti pareri discordanti sull'effettivo interesse al socialismo del pittore contribuendo, fra l'altro, a creare maggiore confusione ed incertezza sul tema, alimentando errate interpretazioni sulle opere dell'artista.

Nel corso degli anni proprio per tali giudizi oscillanti si è diffusa l'idea che Morbelli operasse in nome di un socialismo di tipo umanitario. L'etichetta è impiegata soprattutto per distinguere la sua produzione pittorica da quella di Pellizza da Volpedo, di Emilio Longoni e di altri pittori operativi attivamente e dei movimenti socialisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Per approfondire cosa si intenda per socialismo umanitario nel caso di Morbelli è utile avvalersi dei pareri della critica che si è espressa, impiegando questo termine, dagli anni settanta fino ad oggi. Prendendo in prestito ed attualizzando le parole di

---

<sup>115</sup> A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (2853-1919)*, cat. della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 24 ottobre-15 dicembre 1953), Tipografia Ferrari-Occella&Co, 1953, p. 8.

<sup>116</sup> T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, 1968; G. Belli (a cura di), *Il Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Palazzo delle Albere, Trento 21 aprile- 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990.

<sup>117</sup> G. Belli, *Divisionismo Italiano, itinerario di una mostra*, in *il Divisionismo Italiano*, cit., p. 15.

Luciano Caramel nel catalogo della mostra *Angelo Morbelli* allestita ad Alessandria nel 1982, la conoscenza della carriera artistica del pittore risulta

«tutt'altro che soddisfacente. Manca un catalogo scientifico e completo dei suoi dipinti e disegni [...]. Manca un'edizione di tutti gli scritti dell'artista, lettere soprattutto, scambiate, oltre che con Pellizza, con i maggiori protagonisti della cultura artistica dei decenni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, particolarmente in ambito divisionista».

Caramel infatti affermava che le lacune e le errate interpretazioni presenti negli studi su di lui condotti, poco incoraggianti anche a causa dei continui confronti con Pellizza e Segantini, avevano portato la critica a declassare Morbelli, con un giudizio pertanto non positivo sulla sua pittura. Nel tentativo di dare una forma alle idee politiche di Morbelli, Caramel conclude che il pittore più che socialista era un moderato; il pittore infatti non era convinto come i suoi amici e colleghi che le nuove idealità fossero preparatorie di un'apocalisse alla rovescia. Per il socialismo provava sì simpatia, ma questa si accompagnava alla constatazione dell'impossibilità del suo concretizzarsi<sup>118</sup>. Alla base di queste considerazioni era l'idea che gli orientamenti politici del pittore fossero da ricercarsi nelle sue origini borghesi, che non erano state soppiantate del tutto dagli ideali socialisti che circolavano negli ambienti frequentati dal pittore a Milano.

Per definire correttamente il ruolo di Angelo Morbelli nella società di allora, vengono in aiuto considerazioni di Ute Frevert, secondo il quale l'artista poteva essere di tre tipi nell'immaginario collettivo dell'Ottocento: il primo era il genio misconosciuto e disprezzato che si offriva in sacrificio alla sua arte e che moriva senza mezzi di sostenimento, potendo solo sperare solo in una rivalutazione postuma. C'era poi l'artista che faceva parte di una piccola comunità di iniziati che riconoscevano il suo genio e, anche se la società gli era ancora per un certo verso ostile, l'essere circondato da discepoli che seguivano con ammirazione il suo operato gli permetteva di andare avanti. E infine l'artista a cui tutti si rivolgevano per adularlo e ascoltarlo e solo in questo caso

---

<sup>118</sup> Le considerazioni sulle idee politiche di Morbelli sono espresse in M. L. Caffarelli, *A Milano, l'ideologia, il sociale*, in Caramel, *op. cit.*, p. 81.



si istaurava un solido rapporto tra l'artista e il pubblico, che si prostrava ai suoi piedi, facendolo sentire un corpo unico con la società<sup>119</sup>.

Nella schematica gerarchizzazione appena delineata dove si colloca Angelo Morbelli? Si può affermare che l'artista si trovi a metà strada tra il secondo e il terzo caso; infatti se è vero che le critiche ricevute nei confronti delle opere realizzate con la tecnica divisionista erano numerose, queste erano controbilanciate dalla popolarità di Morbelli tra i colleghi, che lo consultavano per avere consigli e indicazioni sulle tecniche e sui materiali per pittura; Morbelli inoltre apparteneva ad una fascia intermedia, ossia quella caratterizzata da uno stato sociale e un reddito assimilabile a quello della borghesia che però, moralmente, si avvicinava alle classi più povere; queste erano le condizioni del bohémien antiborghese<sup>120</sup>. Morbelli, come molti altri artisti nella sua condizione, viveva come un borghese; aveva moglie e figli mandati a studiare nelle stesse scuole frequentate dalla borghesia. È per questo motivo che Luciano Caramel afferma che Morbelli incarnava il ruolo dell'artista incoerente che, se provava simpatia nei confronti di socialismo era pur sempre in lui insita una affezione profonda alla borghesia, che emergeva ad esempio quando si lamentava degli scioperi che causavano ritardi o quando si lamentava dei lavori di restauro che avevano modificato l'assetto del Pio Albergo Trivulzio, andando a toccare il microcosmo milanese in cui era perfettamente inserito. Nel carteggio con Pellizza da Volpedo sono presenti molti riferimenti ai fermenti politici dell'epoca, ma il pittore faticava ad esprimere pareri su precise posizioni politiche. Politicamente si definiva repubblicano garibaldino, interventista acceso e cercava di spronare i figli a combattere nella Prima Guerra Mondiale. Ma se guardiamo all'intera sua corrispondenza, si colgono elementi utili a correggere le errate considerazioni che avevano fatto dell'artista un paladino del socialismo<sup>121</sup>.

Morbelli era dunque rimasto profondamente legato al costume milanese borghese e viveva con la preoccupazione, come altri artisti del suo tempo, di rimanere senza mezzi in una società che poteva offrire solo l'angoscia del ricovero del Pio Albergo Trivulzio, che lui conosceva molto bene. Raffaele de Grada definisce Morbelli

---

<sup>119</sup> U. Frevert, H-G. Haupt, *L'uomo dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 2000.

<sup>120</sup> Per un'analisi della società borghese nell'Ottocento si veda *supra*, p. 2.

<sup>121</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*. Mentre Anna Maria Brizio ha parlato di «dichiarate idealità socialiste» in Morbelli, Raffaele De Grada, per altro verso, afferma che «tutti i divisionisti, inizialmente, partecipano con diverso accento al periodo formativo dell'ideologia socialista». Cfr. A.M. Brizio, *La traccia del Divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra a cura di Attilio Rossi, Palazzo della Permanente (Milano aprile-marzo 1970), Milano, La Società, 1970, p. 64.; R. De Grada, *I divisionisti, il loro tempo e il socialismo*, nello stesso catalogo, p. 48.

infatti un borghese pessimista; era mosso dall'idea che il romanticismo storico non avesse più bisogno di drammi medievali e secenteschi perché il vero dramma di oggi era il dolore di chi era costretto a ripiegare nel silenzio e nella solitudine.

Alla fine del secolo il fenomeno della simpatia nei confronti del socialismo di scrittori e artisti è di portata ampia<sup>122</sup>. Afferma Paolo Soprano:

«è come una generale scoperta, che parte dalla cultura italiana della questione sociale, una ventata umanitaria che percorre la poesia e la letteratura, e che non sempre approda alla milizia del partito, diventa adesione ideale e pratica del socialismo, ma piuttosto traduce in canti, immagini e denunce nuove l'ispirazione degli sfruttati e degli oppressi, il loro grido di sofferenza e di rivolta.<sup>123</sup>»

L'umanitarismo di Morbelli è segnalato anche da Teresa Fiori nel volume *Archivi del Divisionismo* quando afferma che Morbelli era stato un pittore di scene di vita popolare e realistiche per mezzo delle quali egli era giunto anche a vere e proprie polemiche sociali, come nel caso delle mondine nelle risaie<sup>124</sup>. Una questione difficile, a suo dire, da trattare, ma che evidentemente premeva a Morbelli tanto da sentirsi obbligato ad affrontarla, sia per l'importanza europea che l'argomento aveva assunto sia per l'attenzione del pittore piemontese alla vita contemporanea e al tema del lavoro<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Una testimonianza molto significativa del ruolo del socialismo per gli artisti proviene da Gino Severini quando afferma che «quanto al rapporto tra artista e società, confesso che poco ci interessava; tuttavia il principio generale marxista secondo cui "l'uomo è frutto dell'ambiente" ci spingeva, se non a interessarci formalmente alla politica, perlomeno ad accettarne l'influenza, nelle forme socialista e comunista che allora cominciavano ad affermarsi seriamente. Bisogna tener conto che si viveva in un'epoca di movimenti sociali, rivendicazioni e lotte di classi, scioperi repressi con la violenza; e tutto questo era da noi vissuto in pieno, con l'entusiasmo della gioventù, col desiderio di "Giustizia sociale", con quella profonda simpatia affettiva per gli oppressi, e indignazione verso i tiranni, che caratterizzano appunto i giovani». G. Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti Milano 1946, pp. 13-14. M. Fagiolo dell'Arco *et alii* (a cura di), *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo*, cat. della mostra (Cortina, 9 agosto – 3 settembre 2000, Prato 14 – 22 settembre 2000, Milano, 27 settembre – 30 ottobre 2000), Cortina, Prato, Milano, Farsettiarte, 2000, p. 12.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, 1968, p. 418.

<sup>125</sup> A. Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli /Documenti inediti*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2006, p. 13. All'indomani dell'Unità d'Italia l'economia del paese si basava sull'agricoltura, che rappresentava il 55% del prodotto interno lordo italiano. Ma questa stabilità venne sconvolta dalla crisi degli anni ottanta, con il calo del prezzo del riso e la disoccupazione di braccianti e le cattive condizioni di salute dei mezzadri. G. Piantoni, A. Pinget, *Italia, 1880-1910, arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001 ; Musée d'Orsay, Parigi, 9 aprile - 15 luglio 2001) Torino, Umberto Allemandi, 2000, p. 22.

Tale interesse era evidente anche nella volontà di trattare di altre tematiche dalle quali, continua Teresa Fiori, emergeva la sua fede umanitaria e socialista, affine a Pellizza<sup>126</sup>.

Si deve a Mirella Poggialini Tominetti nel 1971 la prima rivalutazione completa dell'opera di Morbelli accompagnata dal tentativo di annullare qualunque riferimento ai temi di denuncia sociale nella sua produzione. Come sarà dello stesso parere nel 2001 Scotti Tosini nel catalogo *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, Poggialini Tominetti ritiene che Morbelli fosse giudicato da una critica monocorde in schemi prefissati<sup>127</sup> e arriva a ritenere completamente infondata l'ipotesi della presenza nel pittore del socialismo. Si tratta di una questione, a suo giudizio, nata nel corso degli anni a causa di equivoci determinati da diversi fattori. Mentre Luciano Caramel e Aurora Scotti-Tosini in anni successivi hanno affermato che il tema sociale, sebbene abbia rappresentato soltanto una delle tante sfaccettature sulla pittura di Morbelli, ha avuto un ruolo fondamentale nelle scelte operate dal pittore, Tominetti giunge a scardinare del tutto i fondamenti su cui poggiano queste affermazioni. Bisogna riconoscere comunque che per quanto possa essere considerata radicale la sua valutazione, Tominetti afferma che le cause erano da ricercare nella riservatezza del pittore sulla vita privata, trascorsa senza particolari avvenimenti o eventi drammatici o tragici<sup>128</sup>. Il suo carattere brusco, introverso e serio era alimentato dalla sordità che fin da giovane gli aveva impedito di dedicarsi agli studi musicali ripiegando su quelli artistici. Morbelli non esprimeva volentieri il disagio che provava verso la sua malattia dal momento che nell'epistolario ne fa soltanto qualche sporadico accenno<sup>129</sup>.

Non ci si può dunque stupire del giudizio che esprimeva su Morbelli, pochi anni dopo la pubblicazione degli *Archivi del Divisionismo*, Annie-Paul Quinsac<sup>130</sup>. La studiosa non si soffermava sull'impegno sociale dell'artista, ma gli dava il merito di essere stato un grande viaggiatore e uomo di cultura, molto apprezzato in Lombardia, in

---

<sup>126</sup> Fiori, *op. cit.*, p. 418. Teresa Fiori, per portare un esempio delle tematiche privilegiate da Morbelli, fa riferimento al tema della prostituzione per il dipinto *Venduta*, di cui si parlerà in seguito.

<sup>127</sup> M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, La Rete, 1971, p. 15.

<sup>128</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 18.

<sup>129</sup> S. Pagani, *op. cit.*, p.501. Afferma Pagani che «ciò che ricercava quando ottenne il premio Fumagalli per i vecchioni nel 1883 era la musicalità della pittura. In lui il pittore tradisce sempre il musicista mortificato nelle sue aspirazioni». Cfr M. Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p.55, in cui viene puntualizzato che l'attività pittorica non fu per Morbelli un'attività sussidiaria alla mancata possibilità di dedicarsi alla musica, al contrario fu proprio la capacità lirica in lui che invece di agire sulla voce o in uno strumento si riversò sull'occhio e sulla mano.

<sup>130</sup> A.P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Édition Klincksieck, 1972, p.32.

Piemonte e a Venezia<sup>131</sup>. Allo stesso tempo, lo valutava però «un pittore modesto ma dal talento più limitato» rispetto ai compagni, e dotato di un'«applicazione collegiale e docile, così irritante nella sua pittura» che appariva «un pò uno scolaro diligente, il che l'ha reso antipatico alla critica»<sup>132</sup>. Ad ogni modo puntualizza sul fatto che è necessario essere consapevoli che Morbelli era stato spesso ingiustamente trattato e poco preso in considerazione perché bloccato dall'etichetta di artista marginale, e che si era persa dunque la possibilità di scavare a fondo nella comprensione del suo lavoro, di riconoscere l'importanza della sua ricerca e del prezioso contributo che aveva dato alla diffusione del Divisionismo in Italia.

Certo è che si tratta dell'artista che insieme a Pellizza era riuscito a rappresentare al meglio i problemi sociali che circondavano la cultura piemontese e lombarda a cavallo tra Ottocento e Novecento. Dalle lettere scritte a Pellizza, emerge che Morbelli durante il soggiorno milanese ebbe la possibilità di entrare in contatto con la Famiglia Artistica e ne divenne assiduo frequentatore insieme a pittori quali Attilio Pusterla, Emilio Longoni, Plinio Nomellini, sia con Giovanni Cena, Domenico Tumiati, Leonardo Bistolfi e Giovanni Sottocornola. Va considerato che erano tutti artisti che avevano risentito fortemente del peso delle ondate rivoluzionarie che si erano succedute a Milano a causa delle insurrezioni risorgimentali scoppiate tra il 1848 il 1849 e che si erano prolungate fino al 1861, concludendosi vittoriosamente con l'Unità nazionale<sup>133</sup>. Era inevitabile dunque che in questo contesto i principi e le idee politiche di Morbelli risentissero di tali avvenimenti, ma sarebbe errato procedere ad una interpretazione della sua produzione a sfondo sociale unicamente dal punto di vista delle sue frequentazioni sociali. Che quella di Morbelli fosse una sorta di voce fuori dal coro all'interno della Famiglia Artistica ce lo conferma Carlo Carrà quando afferma:

«Conobbi Morbelli nel 1908 alla Famiglia Artistica e subito fui attratto dal suo carattere tranquillo, in evidente contrasto con l'ambiente alquanto vivace, romantico e scapigliato. Ma soprattutto mi piacque l'innocenza con cui si esprimeva parlando dei problemi pittorici che tutti riconduceva della luminosità. Particolarmente nei disegni dei vecchioni egli riesce a precisare la sua peculiare effusione

---

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 119. Le considerazioni di Quinsac sono riportate anche in Caramel, *op. cit.*, p.9.

<sup>133</sup> *Supra*, p. 12.

umana e poetica. Egli aveva come pochi la religione nella sua arte. Noi sappiamo con quale amore e con quale coscienza operasse, e anche per questo egli resta un artista degnissimo di essere ricordato.»<sup>134</sup>

Quella di Carrà è un'altra preziosa testimonianza del carattere chiuso di Morbelli, che si differenziava da quello dei colleghi che aveva conosciuto all'Accademia.

L'essersi dedicato a rappresentare con grande impegno alcune tematiche di parvenza sociale gli aveva determinato, come ricorda Scotti Tosini, il conferimento del nomignolo superficiale e riduttivo da una parte di pittore dei vecchioni, e dall'altro di pittore delle mondine<sup>135</sup>.

Secondo Caramel, per il quale è corretto nel caso di Morbelli far riferimento ad una cultura francese più che ad una lombarda, l'interesse verso il mondo agreste sarebbe stato da ricercare nelle origini del pittore, lontane dalle questioni sociali legate ai problemi industriali che attanagliavano le metropoli e che lo accomunavano all'esperienza di Jean-François Millet, di Jules Bastien-Lepage e anche a quella di Pellizza da Volpedo<sup>136</sup>. La scissione delle tematiche sociali dalla pittura di Morbelli conduce inevitabilmente all'associazione del pittore all'esperienza artistica di Millet, entrambi sensibili alla sofferenza e al dolore ma tutti e due alieni dalle esperienze populistiche. Millet infatti aveva trascorso l'infanzia nel contesto agreste di Gruchy, nel comune di Greville, terra di coltivatori che per la maggior parte vivevano in condizioni di miseria, anche se le testimonianze parlano di condizioni agiate della famiglia di Millet. Questo permise al giovane pittore di dedicarsi agli studi. I contadini che sarebbero scaturiti dalla mano e dalla mente di Millet erano avvolti da un'aura di eroismo che li conduceva a cercare un possibile riscatto, non nella ribellione sociale,

---

<sup>134</sup> Il brano scritto da Carlo Carrà è pubblicato in A. mensi, *Mostra commemorativa del Pittore Angelo Morbelli 1853-1919*, cit., p. 5.

<sup>135</sup> A. Scotti-Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli / tra Realismo e Divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio – 25 aprile 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001, p. 11.

<sup>136</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 11, p. 27. La cultura di Morbelli risulta influenzata dai disegni di Millet, Rodin, Seurat e Signac per la loro ricerca di graduale fusione luminosa; *ibid.*, p. 29 cit. di Pagani, *op. cit.*, p. 501. In Morbelli «era un bisogno di nuove esperienze per ottenere vibrazioni più delicate, per dare realtà ai suoi sogni di poeta sensibilissimo alle umane tragedie, per offrire musicalità alla pittura».

bensi in un'esistenza vissuta a contatto con i ritmi e l'armonia propria della terra e della natura<sup>137</sup>.

Morbelli aveva vissuto la sua infanzia nei dintorni di Casale Monferrato e proveniva da una famiglia di noti viticoltori della zona. *La cascina* (fig. 47) del 1878 e *Lo spaccalegna* (fig. 48) del 1881 sono considerati i primi esempi del nuovo corso dell'arte di Morbelli, dove indagava il mondo contadino in chiave verista<sup>138</sup>. Al medesimo sguardo sulla vita contadina quotidiana si legavano anche *Contadino alla sorgente* e *Le mietitrici* del 1885<sup>139</sup>. Era infatti l'attrazione per la vita contadina e non il desiderio di dipingere la natura a guidare Millet, attraverso la riflessione sui rapporti e sul legame che univano l'uomo e la natura; la fusione tra i due soggetti protagonisti delle opere dell'artista avveniva tramite il lavoro, visto come unica condizione dell'uomo per guadagnarsi da vivere con il sudore della fronte. Sono queste le meditazioni che caratterizzano *Il seminatore* (fig. 49) e sono le stesse che avrebbero guidato le opere di Giovanni Segantini e di Angelo Morbelli; questi, nell'ultima parte della sua produzione artistica, avrebbe estremizzato la lezione indirettamente appresa da Millet, arrivando a una radicale eliminazione della presenza umana nei dipinti per lasciar spazio al paesaggio. La pittura di paesaggio rispondeva alle tensioni dell'uomo moderno, il cui desiderio era ritrovare un intimo contatto con la natura<sup>140</sup>. Questo cambio di prospettiva lo allontanava dall'esaltazione simbolista del lavoro umano e, anche dal punto di vista tecnico, lo distingueva dalle svelte pennellate della generazione dei secondi divisionisti, in gran parte sostenuti da Grubicy.

Anche Pellizza negli ultimi anni della sua vita intensifica la produzione a tema paesaggistico; una progressione valutata come frutto della solitudine a cui l'artista moderno è inevitabilmente predestinato, e che può trovare sollievo solo nella creazione di opere che hanno come soggetto la natura<sup>141</sup>. La solitudine dell'artista era considerata da Pellizza l'unica condizione necessaria per mettersi in relazione con la natura, in una

---

<sup>137</sup> V. Farinella, *Pittura dei campi. La rappresentazione della vita agreste nel naturalismo europeo* in *Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra a cura di V. Farinella, A. Baldinotti (Livorno 2002), Pisa, Pacini Editore, 2002, p. 11.

<sup>138</sup> Quinsac, *op. cit.*, p. 123. Quinsac ritiene che in quest'opera siano presenti richiami a Camille Pissarro e fa accenno all'ipotesi di un possibile viaggio a Parigi fatto nei primi anni ottanta dell'Ottocento. Teoria tuttavia non accreditata secondo Caramel in quanto priva di testimonianze che possano confermare il viaggio. Si veda *supra*, p. 24 nota 79.

<sup>139</sup> G. Anzani, *Morbelli e Morbelli, Angelo e Alfredo*, cat. della mostra (Varese, Castello di Masnago 1 aprile- 4 giugno 1995), Varese, Lativa, 1995, p. 10, p. 18.

<sup>140</sup> G. Piantoni, A. Pingeot, *op. cit.*, p. 39

<sup>141</sup> Le riflessioni di Pellizza vengono trascritte nel testo *Il pittore e la solitudine* pubblicato ne «Il Marzocco», 31 gennaio 1897 n. 53; ripubblicato in *Archivi del divisionismo, op. cit.*, p. 202 vol 1; G. Piantoni, A. Pingeot, *op. cit.*, nota 22, p. 42.

«solitudine accanto alla solitudine»<sup>142</sup>. Questo avvicinamento ad ogni modo non va inteso come una progressiva perdita di valore dell'essere umano, poiché in Pellizza l'uomo è incluso nella natura e ne risulta addirittura più grande in quanto diviene parte del tutto, che è la natura. Dice infatti l'artista che «la vita fittizia delle grandi città non può meno (*sic*) di esercitare un'azione mistificatrice nell'animo sensibile dell'artista il quale, perdendo la semplicità e schiettezza primitive perde la qualità maggiormente atta per la creazione delle grandi opere d'arte»<sup>143</sup>. Nel caso di Morbelli, il dipinto *La prima messa* (fig. 50) del 1915 risulta infatti l'ultimo che è incentrato sulla riproduzione della figura umana e in cui l'artista tocca il punto più alto del suo divisionismo<sup>144</sup>. Morbelli ambiva a cercare nella natura la dilatazione dell'emozione psicologica complessiva<sup>145</sup>. L'interesse dimostrato dalla critica nel rivalutare la figura di Angelo Morbelli era emerso dalla grande considerazione dei dipinti a tema paesaggistico ottenuta nel catalogo già citato ed edito nel 2001 in occasione della mostra *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo* curata da Aurora Scotti-Tosini. Qui la studiosa puntualizzava che proprio tale esposizione era stata fatta con l'obiettivo di considerare la produzione a sfondo sociale, certamente una parte importante del percorso morbelliano, ma non l'unica fase da prendere in considerazione nella valutazione complessiva dell'artista. Per tale motivo era stato scelto in quella occasione l'approfondimento del tema paesaggistico, anche perché la questione sulla componente sociale era già stata indagata dalla Scotti-Tosini in precedenza, in occasione della mostra sul Divisionismo tenuta a Trento nel 1990<sup>146</sup>. In quel caso erano state prese in considerazione tre opere, di cui verrà discusso in seguito, che esprimevano più delle altre l'interesse rivolto dal pittore a soggetti tratti dal vero, con più marcate implicazioni sociali.

Ritornando al caso di Millet, ciò che interessa specificare è che la sua condizione non era in alcun modo connessa alla partecipazione ai fermenti politici dell'epoca. Un «grido della terra»<sup>147</sup>, quello che esprimeva Millet e che gli ha concesso l'appellativo di realista<sup>148</sup>. Il contadino di Millet era colui che non poteva prendere le distanze dai

---

<sup>142</sup> Cit. da R. M. Rilke, *Sul Paesaggio*, 1902.

<sup>143</sup> Pellizza, 1897, in S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento italiano, La storia, Gli artisti, Le opere*, Firenze, Giunti, 2002, p. 285.

<sup>144</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 75.

<sup>145</sup> Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 35.

<sup>146</sup> Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra Realismo e Divisionismo*, cit., pp. 11-12.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>148</sup> In una lettera del 1853 Millet si chiede se una delle calze che una delle sue contadinelle stava rammendando avrebbe potuto essere sequestrata dal governo perché mandava troppo odore popolare.

problemi inerenti la sua terra e che avvertiva la fatica quotidiana, affrontata con accettazione passiva e rassegnazione. Non a caso Théophile Silvestre nel 1868 descriveva Millet come il «Michelangelo dei contadini», perché «ricordando i grandi maestri del passato [...], egli trova il bello nella semplicità, la forza e la grandezza»<sup>149</sup>. Il lavoro dei campi era nobilitato dalla grandezza eroica e monumentale e quasi simbolica che assumevano le figure, accompagnate da una chiara e limpida solarità dei paesaggi. Millet non fu certo l'unico artista che si dedicò alla rappresentazione del mondo agreste, ma fu proprio la rassegnazione, la fatica quotidiana e l'intima tristezza che emergeva nei volti e nei gesti dei suoi contadini ad evidenziare il carattere singolare delle sue opere. Se nell'*Angelus* l'intento dell'artista era quello di comunicare l'effetto auditivo del rintocco nostalgico delle campane sullo sfondo, sarebbe stato difficile descrivere negli stessi termini le contadine de *Le spigolatrici* del 1854 di Jules Breton che non sembravano affatto percepire il caldo o la fatica del lavoro nei campi, dando anzi l'impressione dell'atmosfera di una festa paesana grazie alla luce che irradiava tutta l'opera. Millet, consapevole del fatto che i dipinti di Breton incontravano ben più dei suoi il gusto borghese, rimase amareggiato dalla medaglia concessa al pittore nel 1855; e ancora nel 1859 accennava polemicamente alle contadine felici<sup>150</sup> di Breton che trionfavano nei *salon* parigini riferendosi con questo a *Le spigolatrici: Courrières pas-de-Calais* e a *Le Rappel des glaneuses: Artois*.

Millet riusciva a far scaturire dalle protagoniste del dipinto *Le spigolatrici* un richiamo epico e allo stesso tempo drammatico dell'esistenza, attraverso la nobilitazione delle tre protagoniste impegnate nell'eterna lotta della sopravvivenza; tale spinta all'elevazione monumentale tuttavia non viene avvertita nelle mondine di *Per ottanta centesimi!* di Morbelli che, voltando le spalle all'osservatore, tolgono la possibilità di intravedere qualsiasi elevazione morale della loro condizione; la stessa semplicità di gesti quotidiani dei contadini di Millet impegnati nello svolgimento del loro lavoro si differenziava dalla monumentalità estrema delle spigolatrici di Jules Breton e dai protagonisti de *L'aratura nel Nivernais* dipinti da Rosa Bonheur tra il 1848 e il 1849:

---

Vedi E. Moreau- Nélaton , *Millet raccontato par lui-même*, Henri Laurens Editeur, Parigi 1921, p. 201, in T. J. CLARK, *Immagine del popolo ...*, cit.

<sup>149</sup> Millet / *Sessanta capolavori dal Museum of fine arts di Boston*, cat. della mostra, a cura di George T. M. Shackelford e Marco Goldin, Brescia, 2005-2006, Linea d'ombra libri, Conegliano Veneto, 2005, p. 248.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 59. Nella monografia su Millet, Sensier raramente accenna a Jules Breton, forse nell'intento di evitare di porre a confronto i nomi dei due pittori del mondo agreste più importanti di Francia.



composizioni che testimoniano come in Francia nella seconda metà dell'Ottocento fosse assai diffusa questa interpretazione eroica e nobilitante del mondo contadino.

Il vero della visione andava di pari passo in Morbelli sia nel caso degli anziani, sia nel caso delle mondine, con lo scopo di insistere sulla chiarezza del messaggio. Per questo motivo, come ha puntualizzato Scotti Tosini nella mostra del 2001, si arriva ad affermare che l'unico socialismo che possiamo intravedere nelle opere di Morbelli è quello umanitario. Nelle mondine e nelle risaie lo studio delle vibrazioni dell'acqua e del cielo e l'unione dell'impegno sociale con l'adozione di una tecnica scientifica moderna erano i valori assoluti di Morbelli<sup>151</sup>.

L'empatia umana di Morbelli non è la stessa che si ritrova nell'operato di Pellizza, nel quale prevalgono inequivocabili interessi politici<sup>152</sup>; il senso di malinconia, povertà e solitudine del primo si avvicinava semmai più alla rappresentazione della povertà e della solitudine raccontata da Hubert Von Herkomer, nella *Domenica al Chelsea Hospital* (fig. 51) dipinto nel 1875. Morbelli infatti era a conoscenza della diffusione di opere raffiguranti luoghi e istituzioni caritatevoli diffuse in Inghilterra, come lo era all'epoca, a Milano, il Pio Albergo Trivulzio. Von Herkomer inoltre era stato un collaboratore del «The Graphic»<sup>153</sup>, rivista particolarmente importante anche per Morbelli. Il pittore infatti era solito consultare questo tipo di riviste per prendere spunto dai soggetti rappresentati nel tentativo di far scuotere la compassione per trovare consensi umanitari nel pubblico borghese vittoriano.

È necessario porre alcuni esempi concreti di opere che sono state considerate dalla critica, molto più delle altre, intrise di socialismo umanitario e porre a confronto i pareri di chi si è schierato a favore e contro questa definizione, per certi versi limitativa.

Il caso della *Venduta* è uno di quelli più discussi proprio perché l'opera si presenta particolarmente interessante dal punto di vista tematico e tecnico. Morbelli

---

<sup>151</sup> A. Scotti Tosini (a cura di), *Mostra per il centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, cat. della mostra (Volpedo, studio del pittore, 2 settembre – 21 ottobre 2007), Tortona, Edo, 2007, p. 35

<sup>152</sup> Per uno studio sui riferimenti politici nelle opere di Pellizza si rimanda a A. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986; M. Onofri, *Il suicidio del socialismo / Anchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

<sup>153</sup> I dipinti di Von Herkomer, *Natale al Chelsea Hospital* e *Sera: scene nell'ospizio di Westminster* del 1878 avevano goduto di ampia diffusione grazie alla stampa specializzata, attraverso le riviste «The Graphic» e «Illustrated London News», dove venivano periodicamente riprodotte scene di vita urbana e di luoghi di pubblica assistenza. A dimostrazione della varietà degli stimoli visivi con cui si confrontava Morbelli, si ricorda un'illustrazione riprodotta nel numero di «The Graphic» uscito il 21 gennaio 1882 dalla quale il pittore aveva tratto spunto per il disegno *Bambina Piangente* del 1882. Si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 14.

realizzò il dipinto a olio su tela nel 1884 (fig. 52<sup>154</sup>) e lo espose all'*Italian Exhibition in London* nel 1888<sup>155</sup>. L'opera, che è spesso l'argomento principale di molte lettere scritte da Morbelli a Grubicy per questioni legate alla tecnica, è citata in una lettera di Grubicy a Morbelli del 2 aprile 1888; qui Grubicy loda la *Venduta* e la *Cleopatra* perché a Londra riscontrano un grande interesse da parte del pubblico<sup>156</sup>. Al di là delle questioni legate alla sua commerciabilità, il dipinto ha fatto sorgere molte riflessioni su cosa Morbelli abbia veramente voluto rappresentare. Ad oggi la critica è unanime nel considerare il titolo dell'opera l'unico elemento in cui si scorgono interessi sociali, perché il soggetto, di per sé, non è portatore di alcun messaggio di denuncia. Mirella Poggialini Tominetti infatti ha avanzato l'ipotesi, accreditata dalla testimonianza del figlio dell'artista Rolando, che il dipinto rappresenti non una prostituta, bensì una lontana parente dell'artista o una nipote, malata di tisi alla Colma<sup>157</sup>. L'intento sociale è da vedersi quindi non solo nel titolo dell'opera, ma anche nel titolo che venne scelto per rappresentare la stessa a Londra e che accompagna il dipinto nel catalogo di quella mostra: *A Pall-Mall Gazette Subject*. Con questo titolo, che faceva riferimento al tema della prostituzione minorile, Arturo Mensi ricorda che il pittore aveva voluto levare la sua voce di riprovazione contro «la tratta delle bianche che era vergognosamente dilagante nella terra d'Albione<sup>158</sup>». Il titolo dell'opera si lega, senza ombra di dubbio, alla rivista «Pall Mall Gazette», fondata a Londra il 7 febbraio 1865. Nel 1883 si registra un aumento di stampa del quotidiano dovuto alla pubblicazione di articoli che riguardavano la denuncia della prostituzione minorile nell'edizione straordinaria, intitolata *The Maiden Tribute of Modern Babylon*. L'inchiesta aveva portato il redattore della rivista, William Thomas Stead, a denunciare nel 1885 il traffico delle bianche, attraverso il caso della tredicenne Elza Armstrong<sup>159</sup>. La vicenda aveva sollevato un

---

<sup>154</sup> Si precisa che il riferimento iconografico rimanda al dipinto a tempera su tela realizzato (secondo T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1969 e secondo A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cit., p. 137) nel 1888 e dunque a pochi anni di distanza dalla prima versione, in quanto prossimo sia nell'iconografia che nello stile a quello del 1884. Non ci sono riproduzioni della prima versione a olio del 1884, esposta all'*Italian Exhibition in London* e conservata oggi presso gli eredi Morbelli di Milano.

<sup>155</sup> Si veda la lista delle opere esposte a Londra nell'*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes*, 1888. Catalogo consultato al MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti ,Gru. III.

<sup>156</sup> Lettera 2 aprile 1888 pubblicata in Caramel, *op. cit.*, p. 71.

<sup>157</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 39. Si dice che la ragazza in questione sarebbe stata Ginetta Pagani, figlia della sorella della moglie di Morbelli.

<sup>158</sup> A. Mensi, *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, cit., p. 6.

<sup>159</sup> Nel 1885 W. T. Stead, insieme a Josephin Butler e Florence Booth, tutti e tre membri del *Salvation Army* (esercito della salvezza), aveva condotto un'inchiesta per denunciare il traffico delle bianche a Londra. A questo proposito, il caso di Elza Armstrong sarebbe diventato uno dei più grandi

grosso scandalo a livello nazionale; Morbelli probabilmente era venuto in quegli anni a conoscenza delle pubblicazioni sopra citate e aveva voluto, attraverso la sua opera, raccontare uno dei casi riportati sul «Pall Mall Gazette». È per questo motivo che Primo Levi definiva la *Venduta* «un grido di protesta contro le miserie sociali»<sup>160</sup>, con lo scopo di ricordare un fatto di cronaca realmente accaduto. In questo senso l'intento di Morbelli di incidere sul tema della miseria è inequivocabile; ma se accogliamo la considerazione di Tominetti, lo sfondo sociale ha poco o niente a che vedere con l'interpretazione corretta dell'opera. La tesi di Tominetti è sostenuta anche da Michael F. Zimmermann; lo studioso infatti afferma che quella che vediamo nella *Venduta* è una prassi che il pittore ripete anche in *Per ottanta centesimi!*. Morbelli crea un forte contrasto tra il titolo, dai forti contenuti denunciativi e umanitari, e la fredda e impersonale costruzione prospettica della composizione. Ciò emerge ancora meglio nella terza redazione della *Venduta* (fig. 53), eseguita ben tredici anni dopo la prima versione nel 1897 e conosciuta anche con il titolo di *Derelitta*. Realizzata a olio su tela, quest'opera è priva delle asprezze e del crudo esasperato verismo della prima versione, grazie anche all'impiego della tecnica divisionista, permeata da una soffusa atmosfera luminosa che avvolge morbidamente la figura e l'ambiente<sup>161</sup>.

La seconda opera da prendere in considerazione è *Asfissia*<sup>162</sup> (fig. 54), datata 1884. Luciano Caramel non esprime dubbi sull'intenzionalità sociale ricercata dal pittore in quest'opera, dal momento che nel catalogo dell'esposizione di Brera del 1884

---

scandali del Regno Unito. Stead aveva intenzionalmente comprato Elza, una ragazza di soli tredici anni, dalla madre per 5 £, con lo scopo di dimostrare quanto fosse facile comprare minori allo scopo di costringerli alla prostituzione. Dopo la pubblicazione dell'articolo il 6 luglio 1885, alcuni giornali rivali, come il «Times», avevano iniziato ad indagare sulla questione, svelando le vere identità dei nomi camuffati nell'articolo. Stead venne arrestato e condannato a tre mesi di carcere a Holloway Goal. Il clamore della vicenda fu tale che il Parlamento nel 1885 approvò il *Criminal Law Emendament Act* che elevava l'età minorile da tredici a sedici anni. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a <http://www.attackingthedevel.co.uk/pmg/tribute/index.php> (consultato ad aprile 2016).

<sup>160</sup> Primo Levi, *Il momento dell'arte*, Roma, 1929 p. 139. Cit. in Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 38.

<sup>161</sup> G. Anzani, *Dal sociale alla natura, il vero in pittura* in G. Anzani, F. Maggia (a cura di), *Morbelli e Morbelli, Angelo e Alfredo*, cat. della mostra (Varese, Castello di Masnago 1 aprile- 4 giugno 1995), Varese, Lativa, 1995, p. 8. La forza espressiva marcata più nella prima versione che nella terza è sottolineata anche da Mensi, *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, cit., p. 6.

<sup>162</sup> Va precisato che in questo caso Caramel fa riferimento solo alla parte del dipinto in cui sono rappresentati i due amanti. Aurora Scotti Tosini, in *Angelo Morbelli*, Soncino, Edizione dei Soncino, 1991, p. 46, aveva affermato che erano state le critiche mosse al dipinto che avevano spinto il pittore a mutilare e tagliare l'opera in due parti separando le figure dal contesto, con lo scopo di rendere meno disagiata la visione dell'opera da parte del pubblico. In realtà, secondo la testimonianza di Roberto Morbelli la causa del taglio dell'opera sarebbe da imputare non a motivi di censura dell'epoca, bensì, con una spiegazione ben più semplice, ad una decisione presa dal proprietario del dipinto per farlo passare tra due porte della propria abitazione.

essa era accompagnata, per volontà dell'artista, da un testo<sup>163</sup> che sottolineava «l'intenzionalità di incidere sul sociale, evidenziando aspetti crudi ma reali dell'esistenza»<sup>164</sup>. Il freddo distacco con cui il pittore descrive l'episodio gli permette di affrontare il tema come se si trattasse di un reportage di un fatto di cronaca. Secondo Zimmerman ciò è voluto dal pittore per far divenire lo spettatore un investigatore posto davanti ad un rebus da risolvere rappresentato da una scena quasi teatrale di borghesia moderna<sup>165</sup>. Scotti-Tosini sottolineava infatti che l'intento dell'artista era stato quello di ricreare una sorta di melodramma, dove la trama si svolgeva sulla mancata possibilità sociale per i due amanti di vivere insieme liberamente e che determinava la scelta per entrambi di ricorrere alla drastica soluzione del suicidio<sup>166</sup>.

Per quanto riguarda l'ultimo quadro che compone la «trilogia urbana»<sup>167</sup>, *Il viatico* (fig. 55) (che, insieme a *Giorni ultimi* del 1883, inaugurava la serie di dipinti realizzati al Pio Albergo Trivulzio) è forse, tra quelli presi in considerazione, il dipinto su cui Caramel insisteva di più per ribadire l'assenza di intenzionalità di denuncia o di protesta. Sebbene sia presente un'intonazione sociale, i vecchi vengono sì presentati con distacco, ma con un barlume di partecipazione emotiva da parte del pittore<sup>168</sup>. Proprio qui dunque emerge il sentimento umanitario di Morbelli che va al di là del semplice tono di denuncia. Se lo scopo è modificare il punto di vista e l'opinione sulle scelte tematiche operate da Morbelli, proprio analizzando i dipinti realizzati al Trivulzio ci si accorge che il pittore indaga la vecchiaia in quanto tale, studiandola nei minimi dettagli, dal punto di vista psicologico, fisico e comportamentale, vedendola come accettazione del declino naturale che l'intera umanità subisce inesorabilmente. Ciò che emerge è una visione pessimistica dell'esistenza, più che di denuncia di un problema. Non c'è

---

<sup>163</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 162. Il passo, afferma Caramel, sembra tratto da un romanzo d'appendice: «...Diedero varie lettere da impostare, ed ordinarono un pranzo più succulento del solito e quanti fiori gli era possibile portare. Recati i fiori il cameriere notò che la signora aveva indossato una veste bianca e semplice, e lasciato ricader sulle spalle le trecce cosparse. L'indomani il sole era già alto...».

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> M. F. Zimmermann, *Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modi di vedere, modi di pensare*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona e Volpedo 30 settembre - 1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti-Tosini, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo onlus, 2007, p. 164.

<sup>166</sup> Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 15.

<sup>167</sup> *Ibidem*. Con questa espressione Scotti-Tosini racchiude le tre opere citate, in quanto traevano ispirazione dalla quotidianità.

<sup>168</sup> Scotti-Tosini nel catalogo della mostra tenuta a Torino nel 2001 ricorda anche *Intemperanza*, quadro giovanile noto solo nella versione del catalogo del 1888 che ricorda in particolare Daumier e Hogarth per il contenuto di critica sociale. Non vi è invece alcun riferimento all'opera in G. Belli (a cura di), *Il Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Palazzo delle Albere, Trento 21 aprile- 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990.

alcunché nel titolo che esprima i problemi reali del ricovero, uno dei quali riguardava il sovraffollamento. Morbelli pone al centro la marginalità dei vecchioni, il loro distacco dalla vita attiva e la loro rinuncia ad avere qualcosa per cui combattere e sopravvivere. In questo modo Morbelli si distacca dai pittori di denuncia sociale suoi contemporanei rappresentando, usando le parole di Durbè, il clima

«di dura oppressione dell'energia vitale e di annullamento dell'essere, che cominciava ad apparire in Europa e segnatamente in quelle zone dove il rapido ed abnorme sviluppo dell'economia industriale veniva provocando dolorose mutilazioni e trasformazioni dell'ethos familiare, in una società fino a poc' anzi rimasta gran parte una società contadina»<sup>169</sup>.

Anche se ne riprende l'impostazione in *Mi ricordo di quand'ero fanciulla* (fig. 56), Morbelli è dunque lontano dall'idea di denuncia sociale che emerge ne *Le cucine economiche di Porta Nuova* di Attilio Pusterla (fig. 57). Secondo Gianna Piantoni, Morbelli infatti risulta assai più vicino alla sensibilità pessimistica di alcuni rappresentanti della cultura olandese come Jozef Israëls e Anton van Rappard<sup>170</sup> e a quelle opere diffuse nella cultura nordica, in cui il protagonista della composizione è il silenzio agghiacciante negli interni dei luoghi di carità<sup>171</sup>.

Se Morbelli è stato a lungo ritenuto il pittore dei vecchioni è perché ci ha lasciato numerosissime testimonianze di come procedeva la vita quotidiana nell'ospizio milanese<sup>172</sup>. Il suo modo di raccontare gli aspetti antitetici del Trivulzio emergeva dalla

---

<sup>169</sup> D. Durbè in Caramel, *op. cit.*

<sup>170</sup> Nel collegamento tra i soggetti diffusi in area nordica e quelli di Morbelli si prende a riferimento il dipinto di Anton van Rappard, *The old woman-house on West-Terschelling* dipinto nel 1883.

<sup>171</sup> G. Piantoni, A. Pingeot, *op. cit.*, p. 43. È possibile che Angelo Morbelli avesse visto di persona le opere di Jozef Israëls; avevano infatti esposto entrambi nel 1895 alla Prima Biennale di Venezia. Israëls era presente infatti con *Donne di pescatori*, esposto nella sala L e faceva parte anche del comitato di patrocinio. Aveva esposto in quella occasione anche tre acqueforti; *Figli di mare*, *Quando si diventa vecchi*, e *Il fumatore*. Morbelli, nella sala C, aveva esposto *Per Ottanta centesimi!*. Si veda *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1895, Catalogo Illustrato*, Venezia, F.lli Visentini, 1895, p. 102, p. 171. Di nuovo alla IX Biennale di Venezia del 1910, dove Israëls era presente con una mostra personale e Morbelli con *Sposa!*, *Pomeriggio al tramonto*, *Mattino* e *Tra gli zingari*. Si rimanda a *IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1910, Catalogo Illustrato*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1910.

<sup>172</sup> Dare ricovero agli anziani, orfani, fanciulli, vagabondi invalidi e malati e soprattutto alleviare le misere condizioni di vita della popolazione più umile; erano queste le attività umanitarie in cui i nobili e borghesi si impegnavano attraverso lasciti e donazioni gli istituti Martinit, Stelline e Pio Albergo Trivulzio di Milano. Fu grazie a Giovanni Battista Trotti che nel 1729 aveva ideato un disegno per

capacità da un lato di riprodurre l'atmosfera triste e desolata e dall'altro la vita curiosa e vivace, creando due modi diversi di raccontare e un'infinita possibilità di situazioni che ben si inserivano nella poliedricità della sua pittura<sup>173</sup> (fig. 58). Morbelli si lamentava in una lettera dei lavori di tinteggiatura degli interni dell'ospizio che gli aveva tolto il colore giallognolo. Durante tali lavori di ristrutturazione erano anche state tolte le stufe, sebbene queste continueranno ad occupare le tele di Morbelli eseguite all'interno del Trivulzio tra il 1901 e il 1909<sup>174</sup>:

«Caro Pellizza, [...] ho subito una tremenda illusione al Pio Trivulzio! Tutto fu restaurato imbiancato sino al delirio, sparì quel giallume d'antico che armonizzava così bene col costume e incartapecorite facce dei ricoverati!! I muri i plafoni tutto fu odiosamente imbiancato, disposizione banchi, cambiata, insomma un

---

disciplinare il mondo dell'assistenza. Tra i diversi provvedimenti aveva concepito la costruzione di un Albergo per i poveri, dove avrebbero trovato rifugio gli invalidi, gli anziani o i malati. L'albergo porta il nome di Antonio Tolomeo Trivulzio, uomo colto, raffinato e frequentatore dei salotti borghesi milanesi e viennesi. Alla sua morte volle lasciare i propri beni a un ente che portasse il suo nome e destinato ai «poveri nazionali e non forestieri, preferendosi quelli della città agli altri del ducato [...] impotenti per età, difetto corporale ed infermità, e questi dell'uno e dell'altro sesso» (testamento del 1766). Quando morì, nel 1767, il palazzo dove aveva vissuto in Via della Signora a Milano aprì le porte ai primi ricoverati nel 1777. Per poter ricevere assistenza all'interno dell'ospizio era necessario essere raccolti direttamente dalla strada o essere oggetto di una segnalazione da parte del parroco, da familiari, ufficiali governativi o semplici cittadini. Mentre solitamente i luoghi di ricovero erano posizionati alla periferia cittadina, il Pio Albergo Trivulzio era in centro città, nella cerchia del naviglio. Tra le modifiche più importanti avvenute nel corso dell'Ottocento fu l'aumento del personale sanitario e la sostituzione, nel 1836, dei bracieri con grande stufe a legna. Tra il 1876 e il 1877 fu costruito un nuovo braccio e nel 1880 fu restaurato il corpo centrale. Anche se i lavori furono molti, non erano abbastanza per accogliere un numero sempre in crescita di ricoverati. Così venne scelta una nuova residenza, nel 1910, in un'area fuori dal centro, in via Baggio. Le informazioni riportate sono state raccolte da M. Canella, C. Cenedella (a cura di), *La vita fragile, dipinti ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, cat. della mostra (Milano, 2007), Milano, Credito Artigiano: Fondazione Stelline, 2007; A. Scotti Tosini, *Il Pio Albergo Trivulzio in via della Signora, in Trivulzio, Martinitt e Stelline: due secoli dedicati ai poveri*, cat. della mostra (Milano Fondazione Pini 18 novembre 2004 – 18 gennaio 2005), Milano, Azienda dei Servizi alla persona, istituti milanesi martinitt stelline e pio albergo Trivulzio, 2004.

<sup>173</sup> Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 27. Scotti riporta infatti che Morbelli aveva avuto la possibilità di risiedere nell'ospizio. Il riferimento viene da una lettera senza data scritta da Morbelli a Grubicy e conservata al Mart (Mart. Gru. I,4,126), in cui si fa riferimento al ritocco del grembiule delle *Vecchie calzette*; il fatto porterebbe a datare la lettera agli inizi del Novecento, quando è noto che il pittore ottenne una stanza per il proprio lavoro. Non è da escludere però che la lettera faccia riferimento ad un'epoca precedente, se prendiamo per buona la datazione data a *Vecchie calzette in Ottocento, Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.27, Milano 1988, p. 18.

<sup>174</sup> Scrive a Pellizza il 10 gennaio 1901: «[...] mi sono messo a frequentare ancora il Pio Albergo Trivulzio, ove c'è sempre argomenti per pittura e qualche cosetta farò ancora, del resto, se non saziasse, ce n'è per tutta la vita [...]». Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 159.

disastro (per mè!!) pazienza vedrò se potrò fare qualcosa malgrado il rinfresco da cellulare, ospedale o sala di elettrocuzione!! [...]»<sup>175</sup>.

Nei personaggi rappresentati da Morbelli non c'è traccia della miseria e della povertà inesorabile e completa che si riscontra nei protagonisti di alcune novelle di Giovanni Verga<sup>176</sup>; questo concedeva a Tominetti un ulteriore motivo per credere nella totale non curanza del tema politico e sociale da parte del pittore<sup>177</sup>.

Annie-Paul Quinsac, parlando della prima Triennale di Brera del 1891 dove, insieme ad *Alba Morbelli* aveva esposto anche *Conversazione al Pio Albergo Trivulzio*, notava che per quest'ultimo dipinto si può parlare di intenzione socializzante nella scelta del soggetto<sup>178</sup>; per Tominetti invece era la spinta interiore, un lirismo intimo e profondo e il tono sommesso e crepuscolare con cui cercava di indagare un modo fatiscente, che portavano Morbelli a sentirsi a proprio agio nel mondo ovattato del ricovero per anziani, dove egli riusciva a trovare gli strumenti per esprimere la propria sensibilità; l'ospizio era un rifugio per le sue insicurezze dove egli sviluppava una riflessione sull'uomo, sulla vita, sul destino e sulla morte. «Nel dipingere i vecchioni giunge ad una poesia intimistica, malinconica e affine alla letteratura verista e post romantica»<sup>179</sup>. Se prediligiamo questa chiave di lettura per le opere realizzate al Pio Albergo Trivulzio, ecco che si delinea il ritratto di un uomo introverso e pessimista, che difficilmente riesce a riporre totale fiducia in qualcosa<sup>180</sup>. Ne deriva la consapevolezza del profondo impegno con cui si lega al divisionismo più degli altri colleghi, tanto da rimanere alla fine l'unico artista che ha più volte tentato di esporre in gruppo<sup>181</sup>.

---

<sup>175</sup> Lettera del 2 ottobre 1901. Caramel, *op. cit.* p. 48.

<sup>176</sup> Si precisa che, in questo contesto, si fa riferimento al Verga dei primi anni settanta dell'Ottocento. nel 1872 infatti Giovanni Verga si era trasferito a Milano, entrando così in contatto con l'ambiente della Scapigliatura. Da questo incontro sarebbero nati alcuni romanzi intrisi di un'accesa politica anticapitalistica. Ne è un esempio il romanzo *Eva*, che narra dell'amore di un pittore, simbolo della nuova condizione dell'intellettuale emarginato e declassato dalla società borghese, per una ballerina, identificazione di una società materialistica, disprezzante dell'arte e protesa al bisogno del lusso. Altri romanzi polemici del periodo sono *Eros* e *Tigre reale* (1875). Il tono melodrammatico che caratterizza queste opere sarebbe poi scomparso nel corso del 1878 con *Rosso Malpelo*. Per approfondimenti si rimanda a R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1971.

<sup>177</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 52.

<sup>178</sup> Quinsac, *op. cit.*, p. 32.

<sup>179</sup> T. Fiori, *op. cit.*, p. 419.

<sup>180</sup> Sono le stesse sensazioni che tormentano tutti gli artisti che vivono a cavallo tra Ottocento e Novecento: la modernità viene percepita come esaltazione del tempo ma con la consapevolezza e il timore che si tratta di una contemporaneità discontinua, in cui non c'è niente di prevedibile. Vedi *Italie, Arte alla prova della modernità*, cit., p. 35.

<sup>181</sup> Il primo riferimento al tentativo di esporre e di presentarsi al pubblico come gruppo unito è presente nelle lettera del 26 gennaio 1895 scritta a Pellizza: «[...] dobbiamo prendere l'iniziativa di questa cosa in merito o lasciarla agli altri? Si presentano 2 questioni, se alla Esp.ne libera dev'essere

Morbelli racconta la storia all'interno dell'ospizio e, come è possibile osservare, nelle opere «tutti posavano per lui; dall'antico volontario per Garibaldi, l'ex ballerina del Carcano, la frusta commediante che aveva recitato con Gustavo Modena, il servitore fedele e il cocchiere padronale licenziati per tarda età andavano incontro a Morbelli come un amico»<sup>182</sup>. Nei registri dell'ospizio venivano annotati i vari mestieri che i bisognosi di assistenza avevano svolto prima di entrare al Trivulzio e, alcuni di essi, venivano messi a disposizione per realizzare gli abiti, la biancheria e le scarpe dei ricoverati (fig. 59). Ne è testimonianza una fotografia che ritrae un calzolaio al lavoro all'interno del Trivulzio<sup>183</sup> (fig. 60). Il pranzo e la cena consumati in silenzio nel refettorio maschile e femminile sono resi con grande capacità evocativa da Morbelli in *Refettorio del Pio Albergo Trivulzio* (figg. 61-62) e in *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*. Dice Raffaella Calzini che Morbelli fu insuperabile nell'interpretazione della vecchiaia, perfino migliore dell'umanitarismo sociale di Zola e delle notazioni sataniche di Baudelaire e di Félicien Rops<sup>184</sup>.

Va ancora una volta a Michael F. Zimmermann il merito di aver colto il senso della pittura di Morbelli. Molti critici si sono dibattuti sul significato sociale delle opere di cui abbiamo parlato; sia che Morbelli abbia pensato di aggiungere un titolo di denuncia sociale solo dopo la realizzazione dell'opera, sia che egli invece abbia pensato al contenuto in questa chiave di lettura sin dall'inizio, ciò che conta è la tensione che riesce a trasmettere il pittore tra una presa di posizione chiara nel titolo e l'oggettività del contenuto. L'interpretazione di quest'ultimo è rimandata allo spettatore, condizionato nel dare un giudizio personale all'opera non dal pittore stesso, ma dai sistemi della società in cui vive<sup>185</sup>.

---

libera a tutti e a tutte le scuole, o provocarne una di soli divisionisti? Come combattimento quest'ultimo mezzo certo è preferibile, ma saressimo in pochi, e forse per adesso probabile un fiaschetto!![...]». Continua nella lettera del 22 giugno 1997: «[...] ed ora dirotti poche righe sulla futura, ah! Molto futura costituenda Società Divisionistica [...]». Sempre dall'epistolario emerge il sentimento di poca fiducia che Morbelli ha nel progetto. Nella lettera del 19 aprile 1903: «Il progetto mio, di un gruppo di div.<sup>sti</sup> con sala speciale, minaccia di naufragare, prima ancora di concretarlo, i due Longoni e Sottocornola sono assai perplessi, temono essere in pochi, e di danneggiarci a vicenda hanno già aderito ad un gruppo Lombardo, Mentessi Chiesa, Buffa, Cantinotti, Quarantelli, Gola, Bersani [...]». Cfr Poggialini Tominetti, op. cit., p. 126, p. 149, p. 173.

<sup>182</sup> R. Calzini (a cura di), *Mostra postuma di Angelo Morbelli, esposizione personale di Valmore Gemignani*, cat. della mostra (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1929 – gennaio 1930), Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1929, p. 26.

<sup>183</sup> M. Canella, C. Cenedella, *La vita fragile: dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stellite, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento, 1815-1915*, Milano, Nexò, 2007, p. 92.

<sup>184</sup> R. Calzini, op. cit., p. 26.

<sup>185</sup> M. F. Zimmermann, *Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modi di vedere, modi di pensare*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del



### 1.3 Dall'epistolario: il socialismo di Morbelli alla luce dell'amicizia con Pellizza da Volpedo

«L'io che scrive non è mai l'io che vive»<sup>186</sup>. L'affermazione, di matrice proustiana, viene utilizzata da Massimo Onofri come monito a coloro che interpretano il lascito di un artista con un'unica sintassi; nello specifico, sostituendo «l'io che scrive» con «l'io che dipinge» il caso di Pellizza da Volpedo deve inderogabilmente essere analizzato prendendo in considerazione le molteplici sfaccettature della sua esperienza artistica, valutandola da una parte sotto il profilo dell'arte e dall'altra sotto il profilo della vita del pittore. Vista in questi termini, l'esperienza socialista di Pellizza risulta assai più complessa di quanto non emerga dall'immagine di «pittore idilliaco, elegiaco e crepuscolare» che è stata evocata e trasmessa come propria sintesi biografica<sup>187</sup>.

Da una parte dunque la pittura sociale di Angelo Morbelli e dall'altra quella di Pellizza da Volpedo: siamo di fronte a due artisti conterranei e legati per oltre un decennio da una profonda amicizia, testimoniata da una fitta corrispondenza che cronologicamente si pone dai primi anni novanta dell'Ottocento<sup>188</sup> e che si interromperà bruscamente nel 1907, con la morte suicida di Pellizza. Le lettere raccontano un legame saldo ma anche fondato su «un'attrazione degli opposti» per il diverso approccio alla vita e all'arte e sono un valido supporto per comprendere la vita quotidiana e il percorso artistico di entrambi<sup>189</sup>.

«Gli interessi sociali e realistici, la pittura divisionista, il carattere romantico, ma chiuso e controllato, l'amore per la natura, sono la base della profonda amicizia fra Pellizza e Morbelli»<sup>190</sup>; descrive così Teresa Fiori, in una sintetica ma puntuale descrizione, i motivi che avrebbero potuto spingere i due artisti a conoscersi. Non vanno dimenticate le parole che Pellizza utilizzava per esprimere la propria riconoscenza nei confronti di Morbelli il 13 dicembre 1894:

---

Convegno Internazionale di Studio (Tortona e Volpedo 30 settembre-1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti-Tosini, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo onlus, 2007, p. 155.

<sup>186</sup> M. Onofri, *Il suicidio del socialismo / Inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma, Donzelli Editore, 2009, p. 19.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 20. Si tratta di una descrizione scritta da Carlo Carrà sull'«Ambrosiana» del 7 marzo 1939, in occasione della mostra su Pellizza tenuta al Salone della Stampa di Torino.

<sup>188</sup> Annie Paul Quinsac ritiene che la corrispondenza epistolare tra i due pittori non sia anteriore al 1893, in quanto la famiglia Morbelli non conserva lettere scambiate tra i due artisti prima di quella data. Quinsac, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>189</sup> Tominetti, *op. cit.*, p. 119

<sup>190</sup> Fiori, *op. cit.*, p. 416.

«Carissimo Morbelli, mentre ti scrivo tengo qui davanti a me gli ultimi scritti che mi inviasti e mi meraviglio come si grande siasi fatta la nostra intimità avuto riguardo al tempo che ci si conosce. Ciò è dipendente in tutto dalla bontà tua: io non so se ne son degno: farò quel che posso per non rendermene immeritevole. [...]»<sup>191</sup>.

Sicuramente il senso di appartenenza al paese nativo da parte di entrambi può avvalorare le cause di un primo avvicinamento. Entrambi proprietari terrieri ed entrambi dediti alla terra e alla famiglia avevano trascorso l'infanzia e la prima giovinezza in campagna, lontani dai fermenti rivoluzionari che infuocavano le metropoli con cui sarebbero entrati in contatto con il trasferimento a Milano; ma non per questo distanti dalle difficoltà economiche e dalla povertà che appartenevano alla vita contadina. I Pellizza erano infatti da due generazioni dei ricchi proprietari terrieri e viticoltori di Volpedo. È costante nelle lettere di Pellizza la presenza di riferimenti alla terra natia, con la richiesta di notizie e con considerazioni sulla resa delle vendemmie annue e sul raccolto<sup>192</sup>. I ritmi millettiani che regolavano la vita quotidiana di Morbelli e Pellizza sono dunque ravvisabili non solo nel rapporto con il vero, ma anche in primo luogo nella vita quotidiana<sup>193</sup>; ma proporre un'immagine idealizzata del pittore-contadino per i due artisti è cosa fuori luogo, ed inoltre già ipotizzata nel 1911 da Ugo Ojetti, quando pubblicò un necrologio del pittore di Volpedo sul «Corriere della Sera», esaltando i particolari della vita di Pellizza con un'enfasi idilliaca che ne avrebbe alimentato in seguito il ritratto di pittore contadino, sensibile ai problemi sociali e legato profondamente al nucleo familiare<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> T. Fiori, *op. cit.*, p. 173. L'originale della lettera è conservata presso Morbelli, Milano.

<sup>192</sup> Riferimenti alla produzione di vino di propria fabbricazione sono presenti anche nel carteggio tra Morbelli e Vittore Grubicy de Dragon. Nella lettera del 28 ottobre 1887 Morbelli scrive a Grubicy dalla Colma: « Mi riservo spedirtene altre bottiglie; qui in campagna non ho la comodità [...]. Il Af è fatto con vino bianco, il Monferrato di uve nere, e l'altro è pura grappa.» Archivio del '900, *Fondo Grubicy – Benvenuti*, Ben.V.4.6.

<sup>193</sup> Accenni alle assonanze tra le origini contadine di Millet, di Morbelli e di Pellizza sono stati espressi da Caramel, *op.cit.*, p.11 e da Tominetti, *op. cit.*, p.50.

<sup>194</sup> Onofri, *op. cit.*, pp. 13-14. Onofri ritiene che l'errore di valutazione commesso da Ojetti sia da imputare alle difficoltà generali della critica a combinare la fede nel socialismo e l'atto autodistruttivo del suicidio, collegando quest'ultimo fatto esclusivamente con la vita del pittore, senza alcun riferimento alle vicende artistiche.

Sebbene Morbelli e Pellizza si scambiassero spesso notizie e riguardi nei confronti delle rispettive famiglie, l'attaccamento a tratti morboso di quest'ultimo nei confronti dei cari non è accostabile minimamente al caso di Morbelli, certamente impegnato in un legame affettuoso verso la moglie e i quattro figli, Alfredo, Armando, Rolando e Celso, ma anche caratterizzato da contrasti familiari che provocarono l'allontanamento dei figli dal nido familiare<sup>195</sup>. Nel caso di Pellizza avviene il contrario; se per Morbelli l'allontanamento dei figli dalla casa natale non ebbe mai ripercussioni sulla sua attività artistica, per Pellizza fu proprio la frantumazione del nido familiare ad avere conseguenze talmente disastrose da condurre il pittore al suicidio. «Non c'è io, in Pellizza, senza famiglia»<sup>196</sup> e il nucleo familiare, che ricorda quello pascoliano ricopriva un'importanza talmente ponderante sulla produzione artistica del pittore di Volpedo che questi scriveva il 29 settembre 1891: «Io sono nato per la famiglia. Solo in essa io sento di poter godere la tranquillità che mi fa forte per compiere i miei doveri»<sup>197</sup>. Una forza, quella di Pellizza, che sarebbe svanita prima con la morte del terzogenito e successivamente con quella della moglie, che aveva ricoperto per l'artista il ruolo di custode del focolare e del patrimonio familiare; la sua Teresa che, non a caso, fa da

---

<sup>195</sup> In un biglietto postale indirizzato a Vespasiano Bignami (1841 – 1929), pittore legato alla Scapigliatura, uno dei fondatori della Famiglia Artistica e incaricato di prestigiose commissioni di arte decorativa all'estero (A Buenos Aires per l'appunto), Morbelli scrive l'8 febbraio 1907: «Caro Vespa! È vero che hai un fratello, o non ricordo più quale parente, a Buenos-Aires?? Siccome il mio primo figlio (ne ho solo 4!) verso il 20 cor.<sup>le</sup> se ne parte colà, colla non spregevole raccomandazione del nuovo ministro Plenipotenziario (si tiri il fiato!) tuttavia non è male aver colà conoscenze, quindi se è vero quanto sopra; puoi darmi l'adresse del fratello? Nell'occasione poi se hai bisogno di qualcosa, comunicazione, o porto lettera, od altro, mio figlio s'incaricherebbe. Se poi non è il caso, fa niente lo stesso, anzi! Colgo l'occasione per farti vedere che sono ancora vivo! i miei più cordiali saluti alla tua Signora e da me una stretta di mano. Tuo aff.<sup>mo</sup>! A. Morbelli» (Lettera pubblicata in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli documenti inediti*, cit., p. 53). Mi riferisco a questo proposito alla testimonianza del bisnipote del pittore Roberto Morbelli che racconta che suo nonno e dunque il primogenito di Angelo Morbelli, Alfredo, si era trasferito a Buenos Aires, per motivi sconosciuti. Scotti Tosini ricorda che Alfredo si era trasferito in America nel 1907, sperimentando li diversi mestieri, tra cui quello di fotografo. Questa divenne la sua professione principale e nel 1909 scriveva al padre di possedere ancora le sue macchine fotografiche. Proprio a Buenos Aires infatti realizzò le sue prime fotografie. Scriveva al padre nel 1909: «ho sempre avuto le tue macchine fotografiche e non sole le so usare alla perfezione, ma mi danno discreto profitto». Alfredo tornò in Italia nel 1920 portando con sé il figlio Rolando e si trasferì a Varese aprendo la ditta Morbelli&Colombo. Si veda G. Anzani, *Dal sociale alla natura, il vero in pittura* in G. Anzani, *Morbelli e Morbelli, Angelo e Alfredo*, cat. della mostra (Varese, Castello di Masnago 1 aprile- 4 giugno 1995), Varese, Lativa, 1995, p. 133. E Anche il terzogenito Rolando era stato allontanato e, ben più gravemente, diseredato dalla famiglia perché accusato di aver autografato molti dipinti con il nome del padre. Per altri approfondimenti si veda Negri, Ogliari, *Alfredo Morbelli, fotografo di Varese 1920-1940*, Lativa, 1993.

<sup>196</sup> Onofri, *op. cit.*, p. 29.

<sup>197</sup> Onofri, *op. cit.*, p. 38. Sul confronto e la ricerca di assonanze tra Giovanni Pascoli e Pellizza, Onofri si è espresso paragonando e trovando punti di convergenza tra il senso della famiglia di uno e dell'altro. Non solo, la rottura del nido familiare, rappresentato dalla morte di Teresa per Pellizza e per Pascoli dal matrimonio della sorella Ida, porta entrambi all'autodistruzione; Pellizza con il suicidio e Pascoli con l'alcolismo.

modello nella versione originale de *La sacra famiglia* (fig. 63) del 1892 e che si mostra nel ruolo della Vergine come protettrice della famiglia, in una composizione in cui San Giuseppe occupa un ruolo del tutto secondario<sup>198</sup>. La consacrazione dunque della Sacra Famiglia diviene il pretesto per commemorare la famiglia laica del pittore<sup>199</sup>.

Al di là delle affinità e divergenze che si possono riscontrare paragonando la vita privata dei due pittori, ancor più marcato è il riferimento che emerge con costanza nelle lettere ai quotidiani e alle riviste dell'epoca, alcune delle quali di impronta politica. Tominetti non trascurava la presenza nella biblioteca di Morbelli di molti testi sul socialismo, sulla politica e sulla storia, che accompagnavano i manuali di teorie scientifiche<sup>200</sup>. Sono note le abitudini del pittore che lo ritraggono come un assiduo frequentatore della Biblioteca di Brera insieme a Pellizza e, anche se nell'epistolario di Morbelli mancano precisi riferimenti alle personali idee politiche, fu proprio grazie all'amicizia con il pittore di Volpedo che divenne un costante lettore di riviste, anche di quelle a carattere politico<sup>201</sup>. È possibile che questo fattore sia stato determinante per i critici che hanno sostenuto l'ipotesi della partecipazione di Morbelli al socialismo.

---

<sup>198</sup> M. Mastroianni, *Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 44-45. L'opera fu iniziata nel marzo del 1892 e fu terminata in circa tre mesi. Il 13 maggio 1892 scrive Pellizza a proposito del dipinto: «La testa della mia donna, che adopero per fare la Madonna per Montemarzino, era stamane d'un colore stupendo. Ho investigato la causa ed ho potuto conoscere che il suo colore roseo bruno era illuminato da un cielo sereno sì ma non limpido – qualche nuvoletta trasparente e un po' di nebbiolina ne ammorzava il celeste denso». Lettera pubblicata in A. Scotti, *Pellizza da Volpedo, Catalogo Generale*, Electa, Milano, 1986, scheda 747, p. 292. Il committente dell'opera, Emiliano Caffarone di Montemarzino, non contento della riuscita del dipinto costrinse il pittore a iniziarne una seconda versione l'8 luglio 1892. Pellizza tenne per se la versione originale.

<sup>199</sup> Onofri, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>200</sup> Poggialini Tominetti, *cit.*, p. 24. Tominetti fa riferimento probabilmente ai testi che si conoscono con certezza consultati dal pittore. Cfr. G. Anzani, *Scritti di Angelo Morbelli*, in Caramel, *op. cit.*, p. 52. Si trova qui pubblicato un elenco di libri che Morbelli aveva in mente di leggere insieme ad alcuni volumi che aveva già letto: «Sully – Prudhomme, Estetica – Espressioni nelle arti belle (Larnerre, Paris) + Pfau, Études sur l'Art; Stratz, La beauté de la femme; Morasso, La vita moderna nell'Arte (Bocca, Torino) + Robert de la Sizeranne, Les questions Esthétiques contemporaines (Hachette Paris) + Piazzzi, L'arte nella folla (Sandron Milano); Mario Pilo, L'Estetica – Hoepli Milano; Paul Souriau, L'Esthétique du mouvement (Alcan - Paris); M. Guyau, L'art au point de vue sociologique (Paris); P. Souriau, La suggestion dans l'art (Alcan Paris); M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine (Alcan Paris); Seailles, Essai sur le génie dans l'art (Alcan Paris); Max Nordaux, Psycho-Fisiologie du génie et du talent (Alcan Paris); Hirth, Physiologie de l'art (Alcan Paris); Giovanni Gallerani, Fisiologia del genio (Savini Camerino); Eugène Veron, L'Esthétique (Paris); Victor Layrade, Essai de critique idealiste (Didier Paris); Guido Cremonese, La solidarietà nell'arte (Vecchi-trani); Constant Martha, La délicatesse dans l'art (Hachette – Paris); Luigi la Rosa, L'invenzione nelle arti (Casa Editrice italiana – Roma)».

<sup>201</sup> Poggialini Tominetti, *cit.*, p. 130. Nella lettera scritta a Pellizza il 19-4-1895; Morbelli afferma: «Finisco questa mia per andare alla Biblioteca Brera (Accademia) onde leggere ed investigare nelle sacre antiche carte da tecnica delli antichi dipintori, le loro maniere, le mestiche, et investigare l'ordine delle naturali chose!».

Dalla fine del 1894 è documentato lo scambio di riviste come «Idea Liberale», «Vita Moderna», «Il Marzocco», «Critica Sociale», «Gazzetta Letteraria» ed «Emporium» che divenne costante a tal punto che Morbelli suggeriva a Pellizza di effettuare gli abbonamenti alle riviste sopra citate in comune. Nella lettera del 18 dicembre 1894 scrive Morbelli:

«Caro Pellizza, m'è venuta un'idea... dirò economica dovuta al frequente tirar fuori di tasca per abbonamenti giornali ecc. di questi ultimi dell'anno! – Poiché sei abbonato alla Vita Moderna, se la rinnovi ti propongo, farlo a metà con mè, colla spesa comune in più di cen. 2 al numero di bollo – tanto una volta letta, (io son stufo di collezionare) la raccolta la terrai tu, e ovunque tu vada (se la mando io), te la manderò. Poiché l'appetito vien mangiando se tu credi, ti propongo l'associazione alla Critica Sociale, opuscolo di 16 pagine che esce due volte al mese con serii articoli scientifici socialisti, che, volere o volare, sono le idealità a venire, e che verranno purtroppo!. La spesa annua è L.8 – per cui, ho fatto il conto che io spedendoti i due giornali da Milano, tu con qualcosa di più, hai due giornali invece di uno [...]»<sup>202</sup>.

A questo proposito nella biblioteca di Pellizza di Vopedo sono stati ritrovati molti testi a carattere socialista e non è difficile supporre che siano state le stesse lette anche da Morbelli<sup>203</sup>. Fu proprio grazie agli abbonamenti alle riviste sopra citate con Morbelli che Pellizza ritenne opportuno dedicarsi alla lettura di tutti gli opuscoli dedicati alle questioni contadine e operaie<sup>204</sup>, per capire meglio e approfondire le tematiche legate all'uomo e alla società. Nel 1895 l'attività artistica di Pellizza si era

---

<sup>202</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 42. Negli *Archivi del Divisionismo* sono riportate molte lettere che parlano dello scambio degli abbonamenti. Ad esempio la lettera del 15 febbraio 1896 dove scrive Morbelli :« [...] dei tuoi N°. Marzocco li tengo assieme agli altri, Popolare ecc.[...]». Ancora in Tominetti, *op. cit.*, pp.140-141, lettera del 29 dicembre 1896: « [...] Scopo della mia è rammentarti che scade l'anno e quali sono le tue idee in proposito riabbonamento ai giornali articopoliticoletterarii!![...]».

<sup>203</sup> Alcuni dei testi presenti nella biblioteca di Pellizza sono: J. J. Rousseau, *Il contratto sociale*, Milano, 1882; F. Dostoevskij, *Povera gente*, Milano 1891; L. Bissolati, *Lotta di classe*, Milano 1893; L. Bissolati, *Dio lo vuole! Chi non è socialista?*, Milano 1894; E. de Amicis, *Osservazioni sulla questione sociale*, Milano 1894; F. Turati, *La rivolta rivoluzionaria*, Milano 1894; K. Kautsky, *La libertà del socialismo*, Milano 1895; K. Marx, *Il capitale volgarizzato* di E. Fabretti, Firenze 1905. *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo*, cit., p. 18, nota 5.

<sup>204</sup> A. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo, catalogo generale*, Milano, Mondadori Electa, 1989, p. 15.

concentrata su un'opera di grandi dimensioni a soggetto sociale, *Ambasciatori della fame*; proprio per entrare nel vivo del funzionamento della società non a caso la produzione artistica di Pellizza ebbe inizio con lo studio dei soggetti dal vero, grazie all'insegnamento ricevuto alla scuola di Fattori nel 1888, dove aveva appreso la pittura di macchia, che insegnava a vedere la realtà senza alcun filtro letterario o storico; negli stessi anni Morbelli a Milano, come è stato già ampiamente approfondito, subiva il fascino della città, evocandola in quelle opere che riproducono scorci della vita milanese, come ad esempio *La Galleria di Milano* e *la Stazione Centrale*, insieme alle tematiche veriste di cui sono testimoni le opere di denuncia come i già citati dipinti *Asfissia* e *Venduta*. Sebbene circondato nella metropoli da un generale avvicinamento in direzione verista sia in ambito letterario che figurativo dove primeggiavano personaggi provenienti dal proletariato e sottoproletariato urbano, gli interessi legati al contesto urbano si sarebbero mantenuti unicamente con il Pio Albergo Trivuzio. Il reportage realizzato dal pittore, costantemente analizzato con taglio documentario e fotografico, lo accumulava al pittore di Volpedo per il quale l'importante era chiarificare e capire il vero, attraverso un'analisi fotografica della realtà.

Il vero veniva indagato così con molteplici sfaccettature e in diversi campi d'interesse; in questo senso le modalità con cui i pittori affrontavano il tema della natura morta, un genere tornato di moda proprio a metà Ottocento, esemplificano le diverse opportunità che la pittura dal vero forniva agli artisti. L'abilità tecnica dimostrata da Morbelli quando dipinge le composizioni di natura morta in *Asfissia* è lontana dalle soluzioni geometrico-formali indagate da Pellizza quando dipinge *Le cipolle* (fig. 64) in maniera quasi bozzettistica, di getto e forse più vicino alle soluzioni formali di Longoni nella *Natura morta con frutta candita e caramelle* del 1887<sup>205</sup> (fig. 65); testimonianza questa dell'incertezza travagliata dell'artista che oscilla tra l'assecondare la pittura dal vero o lo staccarsene completamente per tendere a metodi alternativi per intendere la realtà. Ci sono giunte sporadiche prove in cui Morbelli, traendo ispirazione dal Seicento Olandese, mette alla prova la sua abilità tecnica nella riproduzione di questo genere che si impone sul mercato dell'arte e nelle mostre nazionali, richiesto dai committenti che in quegli anni chiedono tele sempre maggiormente realiste<sup>206</sup>. E proprio dalla natura

---

<sup>205</sup> Mastroianni, *op. cit.*, p. 15. L'opera, conservata alla Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, era stata esposta a Brera nel 1887.

<sup>206</sup> Negli anni successivi all'unificazione, si era vista l'ascesa della borghesia che rappresentava i nuovi ricchi collezionisti. Per questo motivo gli artisti tentavano di produrre un'arte che potesse

morta fiamminga sembra trarre spunto Morbelli in *Asfissia* dove riesce a creare un simbolismo tra contemplazione della morte e rigoglio vitale dei fiori. E l'abilità del pittore nel dipingere la natura morta della tavola imbandita sarebbe stata riutilizzata, seppur in maniera semplificata nell'ultima produzione pittorica ne *Il telegramma* del 1917-1919<sup>207</sup> (fig. 66). Non vanno dimenticate le prove di natura morta effettuate al Pio Albergo Trivulzio. La *Natura morta* (fig. 67) eseguita con una tecnica divisionista e riportata nel catalogo della mostra di Trento del 1990 rappresenta infatti una prassi inconsueta nell'arte di Morbelli; la prova gli era utile per arricchire la gamma di nature morte da tavola che sono disseminate all'interno delle opere che rappresentano le ore di refettorio al Trivulzio; ad esempio la tavola imbandita di *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*, dove figura del pane e molti bicchieri di vino rosso sono gli stessi presenti in *Refettorio del Pio Albergo Trivulzio*<sup>208</sup>.

Sebbene non manchino dei casi in cui è ravvisabile una tendenza di denuncia sociale, Morbelli non arriverà mai alla lucida coscienza politica di Emilio Longoni e di Attilio Pusterla<sup>209</sup>. Di Longoni, *Riflessioni di un affamato*, venne considerata un'opera ricca di verismo sociale e la stessa sorte subì *L'Oratore dello sciopero*<sup>210</sup>. Quest'ultimo che era stato doppiamente criticato, sia per il tema rappresentato, sia per la tecnica divisionista con cui era stato eseguito, fu esposto alla Prima Triennale di Brera del 1891 insieme al *Parlatorio del Luogo Pio Trivulzio*, ad *Alba* di Morbelli, alla *Maternità* di Gaetano Previati e a *Le due madri* di Giovanni Segantini e condivideva con esse, come ha fatto notare Giovanna Ginex nel catalogo ragionato di Emilio Longoni, l'adesione al binomio divisionismo-pittura sociale; va sottolineato che tra tutte era comunque l'opera che maggiormente esprimeva senza mascheramenti dei precisi riferimenti alla cronaca

---

soddisfare le esigenze del mecenatismo borghese, attraverso il genere della natura morta e dei ritratti. G. Ginex, *Emilio Longoni, catalogo ragionato*, Milano, F. Motta, 1995, pp. 55-56.

<sup>207</sup> Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e Divisionismo*, cit., p. 156. L'opera realizzata tra il 1917 e il 1919 riprendeva un soggetto già indagato nel 1915 in un dipinto dal formato più piccolo, che presentava delle varianti raccontate in una lettera inviata a Giuseppe Ricci Oddi il 26 gennaio 1917: era presente un telegramma aperto sul tavolo, una sedia rovesciata accanto e una donna seduta su alcuni scalini a sinistra. Questi motivi sono stati eliminati volutamente dal pittore nell'opera successiva per eliminare ogni sviluppo narrativo e per lasciar posto all'enfasi e alla suggestione che evoca più che la presenza, l'assenza del movimento. Vedi Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 106; cfr *Archivi del Divisionismo II*, cit., p. 117; Caramel, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>208</sup> *Il Divisionismo Italiano*, cit., p. 186 cat. 57.

<sup>209</sup> Mi riferisco alla scelta del pittore di conferire al dipinto *Venduta* il titolo di *A Pall Mall Gazette Subject* in occasione dell'*Italian Exhibition in London* nel 1888. V. Grubicy de Dragon, *Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes*, 1888.

<sup>210</sup> Si veda G. Ginex, *Emilio Longoni, catalogo ragionato*, Milano, F. Motta, 1995, p. 184, p. 196.

politica<sup>211</sup>. Negli stessi anni la medesima scelta di mediare il sociale tramite l'arte era ravvisabile anche in Medardo Rosso che a Milano scolpiva *El locch* tra il 1882 e il 1883, *Il cantante a spasso* e *Carne altrui*<sup>212</sup>; personaggi che sembrano gli stessi che popolano le *Cucine economiche di Porta Nuova* dipinte da Pusterla nel dipinto omonimo nel 1887<sup>213</sup>.

Scotti-Tosini affermava che in *Per ottanta centesimi!* presentato a Venezia nel 1895, Morbelli riprendeva i soggetti affrontati negli anni ottanta dell'Ottocento, aggiungendo qui la componente sociale, sia per la scelta di rappresentare donne che lavorano in risaia, sia per il titolo scelto<sup>214</sup>; Tominetti invece aveva, negli anni settanta, affermato che il motivo sociale si esauriva nel titolo, in quanto il riferimento sociale era dimenticato da una ricerca minuziosa della resa perfetta dei toni<sup>215</sup>. La stessa cosa, come abbiamo visto in precedenza, era avvenuta per la *Venduta* dove era stato il mutamento di titolo che le aveva dato una connotazione di denuncia sociale. Nell'opera infatti leggiamo un forte messaggio nel titolo, ma la scelta di lettura è lasciata allo spettatore. La libertà di interpretazione in *Per ottanta centesimi!* è accentuata dalla prospettiva obliqua che il pittore sceglie per costruire uno spazio come la scena cubica di un teatro. Questa dà allo spettatore la sensazione di essere costantemente in movimento ed è in grado di confrontarsi autonomamente con ciò che vede, senza bisogno dell'intervento del pittore. Morbelli, in tutte le sue opere, non presenta una realtà già indagata; lo spettatore in questo modo è libero di costruirsi la storia, in base ad un piccolo indizio del pittore e in base al condizionamento della società che lo circonda e in cui vive<sup>216</sup>.

Tra tutti i temi affrontati non solo da Morbelli ma anche dagli altri pittori divisionisti, il tema del lavoro era quello che più costantemente veniva associato a quello della morte. Probabilmente ciò derivava dall'idea di sradicamento e di morte che

---

<sup>211</sup> *Emilio Longoni /2 collezioni*, cat. della mostra a cura di Giovanna Ginex, Milano 2009-2010, Skira, Milano 2009, p. 55; Ginex, *op. cit.*, p. 184.

<sup>212</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 83.

<sup>213</sup> *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo*, cit, p. 32. Non va dimenticato che nel 1899 era stato tradotto in Italia il testo di Leone Tolstoj *Che cos'è l'arte?* In cui si afferma che l'artista è colui che, pur restando individualista al massimo, può fornire gli esempi morali per migliorare i suoi simili, parlando addirittura di contagio artistico

<sup>214</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 170. Caramel afferma che il titolo scelto da Morbelli serviva a sottolineare l'esiguità di sfruttamento del salario.

<sup>215</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 62.

<sup>216</sup> M. F. Zimmermann, *Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modi di vedere, modi di pensare*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona e Volpedo 30 settembre-1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti-Tosini, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo onlus, 2007, p. 155.



pervade gli uomini nelle fasi calanti delle epoche storiche, in quanto vi si presenta un senso di perdita del centro e di angoscia del mutamento<sup>217</sup>. Questo

«è evidente nel Fienile di Pellizza che ricorda la drammatica morte di un lavoratore così come è evidente nel ciclo delle mondine di Morbelli, dove le figure femminili si elevano a simbolo di una drammatica condizione di sfruttamento sociale e dove l'idea della morte incombe e si nasconde tra i barbagli del sole calante del tramonto o riverbera i miasmi delle acque salmastre e immote delle risaie»<sup>218</sup>.

Al tema della morte rinviavano in questo senso anche inevitabilmente i dipinti sulla vecchiaia, su cui sia Morbelli che Longoni si erano espressi<sup>219</sup>. Morbelli sembra rivivere il malessere sociale di un'epoca credendo nell'impossibilità da parte delle masse di spezzare le proprie catene. Per questo quando lavora sul tema della morte Morbelli lo affronta con la coscienza della negatività della condizione umana. Il trittico *Sogno o realtà* (fig. 68) di Morbelli si sviluppava sulla dialettica simbolica morte/vita, ma si trattava qui di un simbolismo non ermetico né troppo intellettualmente elaborato<sup>220</sup>. Da una parte l'attesa senza speranza e in solitudine, dall'altra la malinconia che il ricordo emana, tra sogno e realtà appunto e tra passato e presente. In questo dipinto, afferma Silvia Bordini, l'intento di Morbelli è assolutamente inconciliabile con finalità socialiste<sup>221</sup>. Nei primi anni del Novecento Morbelli cedeva a riferimenti simbolisti prendendo spunto da Pellizza e da altri pittori come Segantini, Previati, Nomellini, e ancora dall'amico Bistolfi, Cena, Tumati e Sartorio. Ma il simbolismo che pervade le loro opere era totalmente estraneo a Morbelli, incentrato invece sulla contemplazione di oggetti reali e carichi di sentimenti umani, intento a scavare dentro i

---

<sup>217</sup> T. Fiori, *op. cit.*, p. 350. Afferma Segantini in una lettera scritta a Domenico Tumati il 15 settembre 1895: «noi siamo l'ultima luce d'un tramonto, e saremo, dopo una lunga notte, l'aurora dell'avvenire». Segantini dunque dimostra con queste parole di avere chiara consapevolezza dei motivi che avevano creato i mutamenti di tutta Europa e che avevano messo in crisi l'artista. L'unica soluzione per uscirne è rappresentata da una profonda unione con la natura.

<sup>218</sup> G. Belli, *Figure del divisionismo*, in G. Belli, F. Rella, *L'età del divisionismo*, Milano, Electa, 1990, p.34.

<sup>219</sup> R. De Grada, *I divisionisti, il loro tempo, e il socialismo*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano, La società, 1970, pp. 49-50.

<sup>220</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 19. Questa dialettica è rappresentata dall'inserito tra i due pannelli laterali dove sono raffigurati due anziani, di una coppia giovane abbracciata. I due anziani dunque stanno rivivendo in una sorta di flash back il passato felice che si contrappone al senso di solitudine e tristezza che emana il presente.

<sup>221</sup> G. Piantoni, A. Pingeot, *op. cit.*, p. 81.

temi con lo scopo di porre l'accento sull'introspezione psicologica<sup>222</sup>. Egli al contrario di Pellizza e degli altri divisionisti vede il superamento del presente non nella proiezione verso un futuro di luce, ma in un'attesa della fine, rischiarata solo da qualche ricordo.

Se è vero dunque che Pellizza e Longoni fecero dell'impegno socialista non solo un approfondimento culturale ma soprattutto uno stile di vita, distinguendo quindi la loro esperienza socialista da quella di Morbelli, il socialismo evoluzionista di Pellizza deve essere interpretato come l'evoluzione del socialismo umanitario su cui avevano posto le basi entrambi i pittori piemontesi<sup>223</sup>. Il realismo di Pellizza era caratterizzato dall'analisi della realtà quotidiana, popolata da personaggi che conosceva a fondo e di cui era solito indagare in un particolare atteggiamento e in una particolare espressione fisica e psicologica. Non a caso sono attestate le simpatie di entrambi per quei pittori che avevano improntato la propria produzione artistica studiando le leggi del vero approfonditamente e caricando di dettagli i personaggi ritratti, accumulati dal rifiuto del bozzettismo superficiale.

Come detto in precedenza Pellizza dunque supera Morbelli nella trasformazione del socialismo umanitario che, inizialmente, era affine al socialismo evoluzionista dei pittori sopra citati, con lo scopo di rendere lo spettatore partecipe delle proprie emozioni e renderlo consapevole dei valori universali ed eterni; la speranza di Pellizza era quella di promuovere l'avanzamento culturale e morale del popolo<sup>224</sup>. Negli anni novanta dell'Ottocento il pittore si era avvicinato alle tematiche del lavoro, confrontandosi sempre più con la situazione reale che aveva determinato in lui l'interesse e la presa di coscienza a volersi rendere interprete di una fiumana di persone che si dirigevano verso un sole luminoso<sup>225</sup>. Abbandonando ogni riferimento descrittivo o simbolico, nell'unico scopo di invitare gli spettatori a rendersi partecipe della speranza dei personaggi ritratti, Pellizza si faceva così promotore di tematiche maggiormente integrate e collegate con le idee socialiste; ed è proprio qui che sta forse la più grande differenza tra lo scorrere lento e inesorabile della vita quotidiana dei vecchini e delle vecchine del Pio Albergo Trivulzio di Morbelli, che da una parte si aggrappavano all'istinto di sopravvivenza e

---

<sup>222</sup> T. Fiori, *op. cit.*, p. 420.

<sup>223</sup> Pellizza era infatti vice presidente della Società agricolo operaia di Mutuo Soccorso. Scotti, *Pellizza da Volpedo*, cit., p. 15.

<sup>224</sup> A. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986, p. 35.

<sup>225</sup> Nelle sue prime annotazioni il pittore parla del popolo come di una fiumana che allagherà il mondo, sovrapponendosi alle altre classi, nato dalla diffusa istruzione e destinato utopisticamente all'infalibile vittoria. *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal divisionismo al futurismo*, cit., p.11.

dall'altra erano rassegnati ad attendere la morte in un passare del tempo immutato, e l'invito alla marcia verso il sole del domani nei personaggi pellizziani, privi di aneddoti. In questo senso dunque, come ha intelligentemente fatto notare Onofri, parlare di generica arte sociale per Pellizza, semplicemente tenendo conto del processo evolutivo che porta l'artista a dipingere il *Quarto Stato* (fig. 69), risulta riduttivo così come risulta limitante farlo per Morbelli. In Pellizza si avverte sempre un ottimismo di fondo, mentre il sociale di Morbelli è intriso di pessimismo<sup>226</sup>.

In Pellizza c'è molto più di ciò che si vede in superficie ancor più se si tiene conto del legame tra il pittore e la famiglia e il pittore e il socialismo; paradossalmente con la disgregazione del nucleo familiare, cadevano per Pellizza anche quei capisaldi sociali che lo avevano guidato nell'esecuzione della sua opera. Se prendiamo ad esempio la donna dipinta nel *Quarto Stato* e modellata sulla moglie Teresa, che avanza in primo piano, verrebbe da vedere in lei la proiezione vittoriosa sia della famiglia che del socialismo. Teresa tuttavia muore e questo determina parallelamente da una parte la rottura del nido e dall'altra la frantumazione della vicenda del pittore socialista. Il movente psicologico ravvisabile nelle sue opere arricchisce la produzione del pittore di presagi nefasti<sup>227</sup>. Non va dimenticato che Pellizza e Morbelli rientravano in un filone verista a cui faceva capo Giovanni Verga che aveva soggiornato a Milano tra il 1875 e il 1890 e ciò sicuramente aveva contribuito a fare della città il polo di irradiazione del naturalismo. Non a caso è proprio lo scrittore siciliano ad essere uno dei primi ad annullare ogni retorica, ogni simbolismo nella descrizione degli umili, con un meccanismo di reportage fotografico<sup>228</sup>, nell'intento di documentare la quotidianità della parte più disagiata della società italiana, in opposto alla monumentalità con cui venivano presentati i contadini dei pittori che facevano capo alla scuola del naturalismo francese<sup>229</sup>. «Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è reso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali» scriveva Verga nel proemio ai *Malavoglia*; ma mentre Verga parte delle vicende degli strati sociali più

---

<sup>226</sup> R. de Grada ( a cura di), *Da Morbelli a Barabino, dalla poetica della natura all'impegno sociale*, cat. della mostra, Milano, Mazzotta, 2004, p. 17. Si veda il confronto tra la poetica pittorica di Morbelli, Pellizza e Barabino, p. 13.

<sup>227</sup> Onofri, *op. cit.*, p. 70.

<sup>228</sup> V. Farinella, *Pittura dei campi. La rappresentazione della vita agreste nel naturalismo europeo* in *Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra a cura di V. Farinella, A. Baldinotti (Livorno 2002), Pisa, Pacini Editore, 2002, p. 27

<sup>229</sup> Verga, come altri scrittori del tempo, era un fotografo e utilizzava l'apparecchio per studiare il reale in immagini particolarmente espressive di una realtà che non aveva subito alcuna influenza esterna, ma che rappresentava fatti nudi e crudi e che fungevano da spunto per gli scritti. M. Vescovo, *Ombre e luci come grafia e mimesi del reale*, in Caramel, *op. cit.*, p. 24.

bassi della popolazione allargandosi all'idea del lavoratore che viene travolto dalla fiumana dei vincitori del domani, la fiumana di Pellizza è una folla che vorrebbe allontanarsi dai propositi di violenza per tornare alla ragionevolezza.<sup>230</sup> Significativa è la lettera scritta a Neera nel 1903:

«Sono socialista perché non potrei essere né clericale né anarchico, né conservatore né radicale, e nemmeno repubblicano; me lo vieta la ripugnanza alle rispettive dottrine. Ma rifuggo dai meandri della politica e, in genere, delle amministrazioni. Lo scorso anno rifiutai di accettare la candidatura a consigliere di questi luoghi la quale mi venne offerta con promessa di una maggiore in seguito. Mi tolsi anche dalla società agricola operaia<sup>231</sup> di questo mio paese, ove compii una delle maggiori cariche durante parecchi anni. Già troppo, mi pesa la via vita familiare! Sono essenzialmente un artista checché mi possa pensare e fare!!»<sup>232</sup>

Qui sta dunque il socialismo per Pellizza. Nel *Quarto Stato* il pittore aveva voluto rappresentare una massa di lavoratori che invece di muoversi verso un destino di progresso, avevano finito per chiudersi nell'oblio della negatività. Il socialismo, come diceva Grubicy, era caratterizzato da speranze nate morte<sup>233</sup>; illusioni quindi, che ben si concretizzano e trovano un'interpretazione sia nell'opera che nel suicidio di Pellizza<sup>234</sup>.

Dalle stesse iniziali tendenze veriste di Pellizza certamente partono i procedimenti messi in atto da Morbelli nell'analisi dei personaggi analizzati e studiati procedendo con grande attenzione documentaristica e fotografica; ma va specificato che

---

<sup>230</sup> A proposito del trattato *Il sogno di un lavoratore*, scritto da Segantini ma oggi perduto, Pellizza scrive il 26 dicembre 1897 a Segantini: «Esso è davvero un bel sogno, ma deve restare tale, poiché parmi inapplicabile alla realtà [...]». Onofri, *op. cit.*, p. 111.

<sup>231</sup> Già il padre di Giuseppe Pellizza, Pietro, era stato impegnato nella Società agricola operaia di Volpedo essendo un uomo di campagna di mente aperta, di convinzioni radicali e ben informato sugli avvenimenti politici attuali.

<sup>232</sup> Lettera conservata presso Archivio Martinelli Milano. Pubblicata in Scotti, *Pellizza da Volpedo*, cit., p. 16.

<sup>233</sup> Onofri, *op. cit.*, p. 132

<sup>234</sup> Il suicidio di Pellizza è stato messo a confronto da Scotti in *Pellizza da Volpedo, Catalogo generale*, e da M. M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti in Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, vol. VII, Torino, Einaudi 1982, p. 93, con il suicidio di Claude Lantier, protagonista de *L'Oeuvre* di Zola, per la presenza del romanzo nella libreria dello studio del pittore. Onofri tuttavia ritiene utile dissentire dalla Scotti in quanto i due casi non hanno niente in comune; Lantier si suicida per l'impossibilità di realizzare il proprio capolavoro mentre Pellizza per tutt'altri motivi.

nei dipinti che hanno come soggetti gli anziani c'è una partecipazione emotiva ed umanitaria che va al di là di qualsiasi altro tipo di coinvolgimento<sup>235</sup>. Morbelli non ha interesse a raccontare attraverso la denuncia sociale la vita all'interno dell'ospizio milanese; a dimostrazione di ciò sta il fatto che tutti i personaggi ritratti sono sempre ben vestiti e mai trasandati e non c'è mai la tendenza disinvolta a porre l'attenzione sulle loro condizioni precarie. Non a caso Morbelli non si sarebbe mai sognato di realizzare un'opera per una rivista socialista; ed è proprio invece ciò che aveva fatto Pellizza quando aveva elaborato il disegno *Dolore umile* per rispondere alla richiesta mossa a lui da Pompeo Bettini, amico anche di Longoni, di contribuire ad illustrare l'«Almanacco socialista» per il 1896. L'idea di fondo era quella di trasporre esperienze e sentimenti personali in riflessioni generali e profonde sui temi universali del dolore della vita, della morte e del lavoro<sup>236</sup>.

Il taglio fotografico e descrittivo di cui sia Morbelli che Pellizza si avvalevano per ideare le opere rientra dunque, come già accennato, nel filone verista. Se si guarda alle modalità con cui i due pittori affrontano la tematica del vero si notano dei parallelismi nell'uso del mezzo fotografico. Pellizza con ogni probabilità possedeva un apparecchio<sup>237</sup> che gli permetteva di affrontare il rapporto tra il modo di vedere la realtà con e senza l'uso di esso. Non è documentata la presenza di un luogo all'interno dello studio del pittore di una camera oscura, ma per analogia con la passione della fotografia di Morbelli, che ne possedeva una proprio all'ingresso del suo atelier (fig. 70), non è difficile ipotizzare che nell'angolo meno illuminato del suo studio si trovasse una camera oscura dove si poteva esercitare nella stampa fotografica autonomamente<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> Caramel, *op. cit.*, p. 18.

<sup>236</sup> A. Scotti Tosini (a cura di), *mostra per il centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, (Volpedo, studio del pittore, 2 settembre-21 ottobre 2007) Tortona, 2007, p. 32. Sullo stesso almanacco risultava anche pubblicata *l'Addormentata sul lavoro* di Attilio Pusterla.

<sup>237</sup> A. Scotti, *Pellizza e la fotografia/ il fondo fotografico*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona, 2007 p. 10. A partire dagli anni novanta dell'Ottocento è documentato l'acquisto di un apparecchio fotografico di seconda mano di proprietà di Edoardo Berta, amico del pittore e compagno di studi a Bergamo dove Pellizza imparò la stampa fotografica.

<sup>238</sup> L'ipotesi che le foto ritrovate tra i documenti di Morbelli siano state da lui scattate è avvalorata da una lettera datata 14 ottobre 1901 e inviata dal nipote G. Morbelli di Genova, dove vengono riportate delle formule chimiche utili ad un corretto sviluppo delle fotografie: «Carissimo zio, non ti diedi prima d'ora il richiestomi sviluppo, perché mancommi la memoria, te lo frizzo ora, lieto se ti potrà dare buoni risultati. Le voilà! Solfito di sodio anidro (cioè senz'acqua di cristallizzazione, chiama ai tuoi fornitori quello di Lumire); Idrochinone; Acqua Bollente; Carbonato di potassio; Acqua; per l'A: sciogli bene il solfite nell'acqua bollente, poi aggiungi gli altri 2. Per l'uso: 30 parti di -; 50 p. di acqua e 10 di B. s'intende poi che puoi variare l'acqua ed il B, cioè se ti occorrono fitti neri metti meno acqua e più B (da 10 a 15 in più), così pure se la posa è marcata. Ad ogni modo va cauto col B, perché se in eccesso annerisce tutta la lastra: contentati sul principio di mettere adunque come sopra, poi se vedi che i neri stentano ad ispessirsi, aggiungi ancora B, come detto sopra. Te ghet capi! [...]. Ti unisco fotografie (i

Sebbene sia accertato l'uso della fotografia da parte del pittore, sarà poi Pellizza stesso a rimproverare Morbelli i procedimenti utilizzati nella realizzazione delle opere. Nella lettera del 3 ottobre 1894 Morbelli giustifica l'insufficiente confronto con il vero che Pellizza gli aveva criticato nella gestazione di *Per ottanta centesimi!*:

«[...] Dei quadri incominciati non ho neanche finiti uno dei due, perché il tempo passò più di quanto m'aspettavo, e il quadro della risaia mi lasciò dei problemi da risolvere assai più difficili di quanto m'aspettavo, inoltre la niuna possibilità di farli sul vero, i cambiamenti di flora per cui prima di finir il quadro c'è tempo di veder seminar il riso, crescere mondarlo, e ... raccoglierlo col dipinto a metà. [...]»<sup>239</sup>

In una lettera non datata ma forse scritta nel 1896, Pellizza ritornava sull'argomento:

«[...] il lavorare di reminescenza che hai adottato negli ultimi tuoi quadri, segnatamente la risaia e la montagna che è a Firenze. Hai fatto la risaia andando qualche volta a vederla presso Casale e ritornando poi a casa a lavorare il quadro a memoria, hai condotto le figure servendoti delle fotografie...<sup>240</sup>»

Pellizza era stato un accanito sostenitore della rielaborazione ideale del vero ed è accertato che anche il pittore di Volpedo avesse l'abitudine di rielaborare in studio le opere attraverso l'uso della fotografia; ma sotto l'influenza di Antonio Fontanesi aveva cambiato opinione e in questo particolare episodio accusava l'amico Morbelli di freddezza accademica<sup>241</sup>. Le stesse critiche che Pellizza dirigeva a Morbelli erano mosse nei suoi confronti anche da Vittore Grubicy de Dragon, che esprimeva riserve sulle

---

punti bianchi son dovuti alla carta vecchia). Se vi piacciono ne farò altre. Maria mi pare riuscita naturalmente. [...]». Lettera pubblicata in Caramel, *op. cit.*, p.80.

<sup>239</sup> T. Fiori, *op. cit.*, p. 121.

<sup>240</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 176.

<sup>241</sup> Pagani, *op. cit.*, pp. 303-304. Morbelli era solito dire che non era sempre necessario essere sul vero per sapere se il mare, il prato, una piazza, sono un piano orizzontale e un palo o una casa un piano verticale, se il cielo è arioso ecc.; il vero bisogna si consultarlo, come lo scrittore consulta il vocabolario, ma poi considerarlo come un necessario punto di partenza, dal quale prendere l'abbrivio; erano poi i rapporti di colore e l'estro dell'artista a comporre l'opera d'arte.

sproporzioni<sup>242</sup> tra le diverse figure in un dipinto e suggeriva al pittore di guardare alle fotografie unicamente per farsi un'idea della realtà, per poi procedere con una stesura più libera. Scrive infatti Grubicy che «il miglior modo di trovare l'ammiccolo artistico è (ora che con la fotografia puoi esserti fatto un'idea giusta della realtà) di abbandonare del tutto la fotografia per trovare proprio con sentimento d'arte la linea dell'uomo in modo che combini bene il gruppo», riferendosi ai problemi di proporzioni tra le figure nel dipinto *Alba felice*. Probabilmente Morbelli era, come Eugène Delacroix, un fedele sostenitore dell'incredibile supporto che la fotografia forniva alla stesura dell'opera in quanto permetteva di ottenere informazioni insostituibili alla memoria e serviva per ritrovare in studio quella naturalezza impossibile da riportare su tela senza che il soggetto rimanesse in posa troppo a lungo. La fotografia per Morbelli era dunque usata più come sussidio durante l'elaborazione del dipinto che come strumento di documentazione dell'opera terminata. Infatti in una lettera a Ercole Arturo Marescotti il 26 gennaio 1917 scrive: «[...] all'altra lettera, chiedenti le fotografie de'miei dipinti, le osservo che ben di rado sentii il bisogno di far fotografare i quadri, per un certo disordine in merito, avendo sempre di mira il progresso tecnico, alla gloriola delle fotografie quadri. [...]»<sup>243</sup>.

Un primissimo approccio del pittore alla fotografia è visibile dal dipinto realizzato nel 1872 quando, ancora allievo a Brera, dipinge il già citato *Interno della Galleria Vittorio Emanuele* da poco ultimata, usando una delle fotografie dell'ottagono allora diffuse dai migliori fotografi del paese<sup>244</sup>. Dal 1880 il pittore si avvale più frequentemente dell'uso della fotografia forse anche per la semplicità d'uso delle nuove lastre secche alla gelatina e bromuro d'argento; ma il procedimento messo in atto dal pittore per trasferire le dimensioni della fotografia su tela prevalse a partire dalla prima metà degli anni novanta dell'Ottocento. Spesso amava fotografare i suoi dipinti anche nelle fasi intermedie di lavorazione. Una preziosa testimonianza è la fotografia<sup>245</sup> (fig.

---

<sup>242</sup> Lettera del 10 ottobre 1892 riportata da Caramel, *op. cit.*, p. 75: «[...] ti rimando indietro le fotografie che mi danno fastidio per la sproporzione fotografica troppo accentuata fra la grandezza eccessiva dell'uomo e la donna. Questa differenza dovrebbe sparire come del resto si potrebbe farla sparire anche sul vero supponendo che la scena o gruppo che sia venga preso da un punto più lontano». L'opera a cui Grubicy fa riferimento è *Alba felice*. Si veda il carteggio Morbelli-Grubicy, lettera n.12; Caramel, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>243</sup> Anche in una lettera a Pietro Morando scriveva: «Fotografie del Natale, non ne ho più, o almeno non le trovo; avendo nessuna o poche di esse riprodecesti i miei quadri, le unisco però il Giorno di Festa! (Pio Trivulzio) [...]» Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 57.

<sup>244</sup> G. Ginex., *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 245.

<sup>245</sup> La foto in questione ha fornito un prezioso contributo alla sistemazione dell'atelier di Angelo Morbelli seguendo la disposizione originale. Testimonianza di Roberto Morbelli.

71) scattata da Francesco Negri, che ritrae il pittore a lavoro nel suo atelier alla Colma. Sul cavalletto infatti si notano tre riproduzioni fotografiche di paesaggi lacustri di cui si rilevano tracce nella tela che il pittore è intento a dipingere<sup>246</sup>. Ci sono pervenute inoltre alcune fotografie che conservano la quadrettatura, utile a trasferire le esatte proporzioni dei soggetti sul bozzetto ma Morbelli non si limitava a quadrettare la foto e a trasferirla sulla tela (fig. 72). Attraverso altre due fasi, riportava infatti il soggetto prescelto in disegni su carta con le dimensioni identiche al dipinto finale, in cui il primo era eseguito a matita grassa e il secondo a carboncino e a pastello bianco<sup>247</sup> (figg. 73-75). Questa pratica venne emulata anche da Pellizza per lo studio di *Fiumana* ma, al contrario di Morbelli, il pittore di Volpedo, appassionato di fotografia e sperimentatore, procedeva convinto di una distinzione fondamentale tra il ruolo della mezzo fotografico e quello del pittore<sup>248</sup>.

Per le opere realizzate al Pio Albergo Trivulzio Morbelli concentrava l'attenzione non sul presente, ma su qualcosa di già accaduto; quindi si avvaleva costantemente del mezzo fotografico per continuare la sua produzione in questi termini e per avere qualcosa di prezioso che riportasse alla memoria il passato per entrare nel vivo del fatto o della scena riprodotta. Questo costante oscillare tra il realismo rappresentativo e la sua rielaborazione in chiave simbolica e ideale è da collegare ad una più grande questione che riguardava gli artisti che nella metà dell'Ottocento si trovano a dover fare i conti con il nuovo mezzo diffuso<sup>249</sup>; quella cioè di rifuggire dalla freddezza del mezzo fotografico a vantaggio di una produzione più soggettiva. La grande questione del rapporto tra fotografia e pittura si basava sul fatto che, se da una parte permettevano di affrontare entrambe tematiche e problemi comuni, i mezzi con cui rincorrevano questo scopo erano del tutto differenti. Ad ogni modo, come osserva puntualmente Giovanna Ginex, l'esperienza dei singoli artisti si differenziava proprio

---

<sup>246</sup> Dalla fotografia è possibile riconoscere che il dipinto che Morbelli stava dipingendo è *S'Avanza*. Si veda Caramel, *op. cit.*, p. 23.

<sup>247</sup> G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 244.

<sup>248</sup> Pellizza aveva sperimentato la fotoincisione a retino per la riproduzione in serie, una tecnica che prevedeva l'uso di fitti vetri retinati da sovrapporre all'opera da fotografare e sui agiva l'inchiostro tipografico. L'artista interveniva quindi minimamente sulla stampa finale dove, ad un'analisi attenta, risultavano presenti le tracce del retino meccanico. G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista* in G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 246.

<sup>249</sup> Scotti, *Pellizza e la fotografia*, cit., p. 21. Nel 1889 era stato pubblicato un testo teorico sull'utilizzo professionale del mezzo fotografico, il trattato *Naturalistic photographu for Student of the art* di Henry Emerson. Si raccontavano all'interno quali erano i migliori mezzi per suscitare le emozioni che il fotografo voleva esprimere.



per le diverse modalità con cui si avvicinavano al nuovo apparecchio<sup>250</sup>: dall'uso puramente strumentale e passivo, all'impiego come schizzo dal vero, e infine al collezionismo. La possibilità di disporre di un materiale già pronto veniva vista dagli artisti come uno strumento indispensabile per la conoscenza, sia concreta che astratta e fondamentale per trovare indicazioni su come procedere nell'esecuzione dell'opera<sup>251</sup>.

Pellizza faceva largo uso di fotografie ma mentre queste servivano a Morbelli come aiuto per la memoria e per ricostruire l'istantaneità in studio della pittura *en plein air*<sup>252</sup> per perfezionare la composizione dell'ambiente o delle figure, Pellizza era consapevole che il mezzo fotografico fosse una riproduzione del reale, ma cosa ben diversa dall'intensificazione della realtà propria dell'arte. Per questo motivo partiva dall'osservazione del vero con il sussidio della fotografia per creare poi realtà ideali e prodotte nella mente del pittore, trascendendo la realtà fotografica utilizzata quindi unicamente come appunto memoriale. Scrive Pellizza a Morbelli che «bisogna intendere l'arte non come una riproduzione genuina del reale, ma come un'intensificazione della realtà. Il primo è avvicinato nelle riproduzioni fotografiche, non troviamo l'altra che nelle opere dei grandi maestri»<sup>253</sup>. E aggiunge in una lettera a Giovanni Cena:

«il verismo ha portato questo di buono che ah condannato forme aberranti contorte esagerate, riducendo alla sobrietà e alla correttezza ch'è nella natura, ma i veristi per eccessiva paura di dar nel falso credono necessario scegliere un vero tutto d'un pezzo, né osano modificare gli elementi aggiungendo od eliminando o componendo diversi veri osservati a parte e riuniti armonicamente. Ma questo è il principale e più nobile compito dell'artista: altrimenti egli non sarebbe più creatore ma un riproduttore e un copiatore»<sup>254</sup>.

---

<sup>250</sup> G. Ginex, *Le fotografie di un pittore: nello studio di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, in Scotti, *Pellizza e la fotografia*, cit., p. 29.

<sup>251</sup> *Italie, Arte alla prova della modernità*, op. cit., p. 37.

<sup>252</sup> I procedimenti esecutivi di Morbelli in questo senso trovano corrispondenze con quelli di Edgar Degas, che realizzava gran parte dei paesaggi "des états d'yeux", di getto in studio, basandosi sulle fotografie scattate durante le passeggiate; la stessa pratica era seguita da Morbelli che partendo dalla pittura *en plein air* proseguiva l'approfondimento della realtà nel proprio atelier. Ginex, *op. cit.*, in Scotti, *Pellizza e la fotografia*, cit., p. 39. Cfr. P. Galassi, *prima della fotografia: la pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

<sup>253</sup> S. Bordini, *Sogno e realtà, Morbelli, Previati e Sartorio sulla fotografia*, in Piantoni, Pingeot, *op. cit.*, p. 85

<sup>254</sup> Lettera di Pellizza a Giovanni Cena in Scotti, *Pellizza e la fotografia*, cit., p. 24, già in Fiori, *op. cit.*, pp. 197-198.

Questa è forse la causa che ha determinato la scarsa importanza data alla fotografia nello studio dell'iter artistico di Pellizza. Non a caso il pittore dimostra di non voler controllare il mezzo da un punto di vista tecnico dimostrandosi, da ciò che si evince dalle riproduzioni delle fotografie realizzate dal pittore, tutt'altro che esperto del mezzo.

Sono anni in cui Morbelli continuava a rimanere coerente con le sue teorie divisioniste, dalle quali invece si allontanava Pellizza alla ricerca di nuovi stilemi formali e moduli pittorici. Alcuni scatti di Pellizza che rappresentano la vasca di Rosano si avvicinano alle ricerche di Morbelli al Pio Albergo Trivulzio dove il pittore appare intento a concentrare l'attenzione sui valori tonali e luministici. All'interno dell'ospizio Morbelli aveva approntato una camera oscura che ha prodotto almeno 56 stampe originali se si prende in esame solo il periodo dal 1901 al 1904<sup>255</sup>. L'effetto sfocato che è ben visibile nelle fotografie di entrambi è teso a potenziare l'effetto divisionista e a intensificare il vero in direzione simbolica e ideale. Accompagnavano infatti gli scatti alcuni appunti annotati sui quaderni che riguardano le impressioni cromatiche da studiare in un secondo momento, e da approfondire con l'uso della tecnica del colore diviso<sup>256</sup>. L'effetto di sfocatura e della vibrazione dei contorni servivano infatti a Morbelli ad azzerare i dettagli dell'ambiente e dei personaggi ritratti con lo scopo di accentuare e riprodurre sulla tela il simbolismo della vecchiaia (fig. 76). La stessa ricercata sfocatura e la non curanza della messa a fuoco primeggia nelle fotografie di Pellizza proprio nei primi anni novanta dell'Ottocento, quando dunque inizia a sperimentare la tecnica divisa. Proprio l'interesse a studiare la fotografia in relazione alla resa luministica della pittura era un esercizio perseguito soprattutto da Morbelli e Pellizza in questi anni, che poi prenderà piede anche tra i futuristi interessati a studiare i

---

<sup>255</sup> Ginex, *op. cit.*, in Scotti Tosini, *Pellizza e la fotografia*, cit., p. 39; si veda anche G. Ginex., *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 244.

<sup>256</sup> Caramel, *op. cit.*, pp. 49-52. Nel catalogo della mostra sono pubblicate le note scritte da Angelo Morbelli per lo studio dei soggetti del Pio Albergo Trivulzio; si tratta di preziose fonti per comprendere gli strumenti di cui il pittore si era avvalso nel ricordare gli effetti di luce e colore del dato reale accompagnate dal supporto fotografico. Ad esempio nelle *Osservazioni quadro Vecchia Calzetta* scrive: «[...] i visi in ombra sul davanti più oscuri del fondo degradanti colli ultimi visi sino a pari valore della parete. I bianchi in luce più lontani sono assai più luminosi degli primi avanti idem le mani osserva che le ombre mani ricevono riflesso o no dei grembiali idem la parete e un po' di rosso vicino ai scialli. [...]». E ancora per le *Osservazioni sul dipinto Natale dei diseredati (1903-1909)* scrive: «[...] Ricordarsi di tenere vaghi i contorni degli oggetti e molto più quelli illuminati dal sole, anzi esagerare un po' nella preparazione l'effetto dell'irradiazione - in distanza poi i contorni tenerli ancor più vaghi e vacillanti di quelli vicini - ad ogni modo, vacillamento generale! [...]».

fenomeni di rifrazione luministica<sup>257</sup>. In definitiva quindi, come giustamente affermava Tominetti, non si può accusare Morbelli di essere refrattario al confronto con il vero, certo non dopo aver letto le *Osservazioni pella risaia*, ma rimaneva comunque in costante bilico tra la volontà di rendere l'immediatezza del vero e la necessità di far affidamento alla rielaborazione in studio dalla quale evidentemente non poteva sottrarsi<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 40. Tra i futuristi, Giacomo Balla aveva conosciuto Pellizza nel 1891 e il suo approccio al Divisionismo fu con ogni probabilità condizionato dall'avvicinamento al mezzo fotografico con l'apprendistato presso Bertieri, un fotografo di Torino.

<sup>258</sup> Scotti Tosini, *Angelo Morbelli / documenti inediti*, cit., p. 18; Poggialini Tominetti, *op. cit.*, pp. 75-76.

## SECONDO CAPITOLO

### II DIVISIONISMO DI ANGELO MORBELLI

#### 2.1. Analisi ed evoluzione della tecnica pittorica di Morbelli

Nel capitolo precedente si è citata, per alcune opere di Morbelli, una prima e una seconda versione; opere come *La stazione centrale di Milano* e la *Venduta* sono state approfondite in relazione al contesto culturale e sociale in cui erano state realizzate e, nel caso del secondo dipinto, l'impatto provocatorio che ebbe sulla pubblico e sulla critica sia contemporanea che postuma<sup>1</sup>. Sebbene Morbelli nel corso della sua vita fosse solito dipingere a più riprese gli stessi soggetti, soltanto per le due opere citate sopra si può parlare propriamente di una prima e di una seconda versione: si tratta infatti di una ripresa a distanza di anni, del medesimo soggetto catturato dalla stessa angolazione. Ciò che si modifica e che è reso ancora più marcato nel caso della *Venduta* è la tecnica di esecuzione.

Questa abitudine di recuperare i medesimi modelli utilizzati per alcuni dipinti con lo scopo di riproporli anche a distanza di molti anni dalla prima versione era consuetudine molto diffusa all'epoca; non bisogna dimenticare però che, sebbene le

---

<sup>1</sup> Si riprendono qui opere già analizzate unicamente dal punto di vista culturale e sociale nel primo capitolo; per *La stazione centrale di Milano* si rimanda a *supra*, p. 6; per la *Venduta* a *supra*, pp. 41-46.

esigenze che spingevano gli artisti a seguire questa prassi fossero molteplici, in primo luogo tale consuetudine interessava i soggetti che, durante le esposizioni, avevano riscosso ampi consensi di critica e di pubblico: la scelta di ripetere motivi già trattati si legava pertanto principalmente a interessi commerciali.

Ciò che stupisce nel caso di Angelo Morbelli è semmai il fatto che tale giustificazione è vera solo in parte; Se guardiamo infatti alle poche opere di cui il pittore eseguì repliche ci si rende conto che la motivazione commerciale può valere soltanto in alcuni casi. Possiamo riconoscere questa situazione per *La stazione centrale di Milano*, dipinto del quale sono giunte due versioni: la prima del 1887 e la seconda del 1889. I due anni che separano le due opere non sembrano aver determinato particolari cambiamenti nell'esecuzione; il motivo che avrebbe potuto spingere il pittore ad eseguire una seconda opera potrebbe essere stato legato all'apprezzabilità che l'opera aveva guadagnato durante la sua esposizione all'Italian Exhibition in London nel 1888<sup>2</sup>.

Già diverso è il caso della *Venduta*; di quest'opera esiste una versione realizzata nel 1884 e conosciuta con il titolo *A Pall Mall Gazette Subject*; una successiva, realizzata presumibilmente nel 1888 e infine una versione nota anche come *La derelitta*, eseguita nel 1897<sup>3</sup>, ben tredici anni dopo la prima. Le differenze tra l'opera del 1888 e quella del 1897 sono più marcate di quelle che si potevano cogliere nelle due versioni de *La stazione centrale di Milano*; gli undici anni che separano le due opere hanno permesso a Morbelli di apportare fondamentali cambiamenti nella sua pittura. Lo scambio epistolare con Vittore Grubicy de Dragon ci viene ancora una volta in aiuto per capire la genesi e le problematiche di materia che la prima versione presentava. Morbelli dalle lettere datate all'ottobre del 1887 sembra particolarmente preoccupato dell'approvazione e del gradimento da parte del pubblico, che avrebbe potuto vedere l'opera realizzata nel 1884 esposta durante l'Italian Exhibition in London nel 1888 (fig. 77) alla Galleria Grubicy di Londra<sup>4</sup>. Le perplessità di Morbelli derivavano dalle notevoli difficoltà che aveva incontrato nella realizzazione dell'opera e più in generale, esprimeva a Grubicy il timore che secondo lui tutti i quadri esposti a Londra non

---

<sup>2</sup> La prima versione di *La stazione centrale di Milano* del 1887 prima di essere inviata a Londra, era stata esposta alla mostra annuale a Brera sempre nel 1888. Si veda Caramel, *op. cit.*, p. 162.

<sup>3</sup> Scotti Tosini posticipa la prima versione di *Venduta* al 1887-1888. Si veda Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cit., p. 137.

<sup>4</sup> Si rimanda, nell'epistolario in appendice, alla lettera del 28 ottobre 1887, *infra*, p.6, n. 2. La lettera è citata in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 38, nota 5. Si veda anche la lettera del 28 febbraio 1888, scritta poco tempo prima dell'invio del quadro per Londra che manifesta le perplessità del pittore sulla resa dell'opera all'esposizione (*infra*, p. 10, n. 5).

avrebbero riscosso successo<sup>5</sup>. Come è stato puntualizzato in precedenza, la *Venduta* all'esposizione di Londra aveva subito una radicale modifica nel titolo, diventato *A Pall Mall Gazette subject* per accentuarne l'interesse sociale<sup>6</sup>. Ad ogni modo le opere di Morbelli furono particolarmente apprezzate a Londra, e non ci sono giunte critiche nello specifico sulla *Venduta* che facciano riferimento ai problemi della tecnica esecutiva<sup>7</sup>. Non è chiaro quali fossero i motivi che spinsero il pittore dopo tredici anni a riprendere il soggetto del 1884. Ad ogni modo il pittore sembra aver superato i problemi che aveva incontrato procedendo ad una pittura ad olio nella prima versione decidendo, nel 1888, di realizzare il dipinto a tempera e successivamente, nel 1897 di riprendere il soggetto nuovamente a olio. Sappiamo anche che Morbelli era talmente poco convinto dell'opera che, scrivendo a Grubicy, esprime i propri dubbi tra l'effettuare un restauro dell'opera oppure «rifabbricarla<sup>8</sup>» completamente. E se è vero che Morbelli non riuscì ad apportare questi cambiamenti in tempo per l'esposizione del dipinto a Londra, lo avrebbe fatto forse per compiacimento personale, qualche anno dopo, quando era ormai approdato allo sperimentalismo della tecnica divisionista. *La derelitta* del 1897 presenta infatti una proprietà matura ormai della tecnica divisa, che dona maggiore luminosità al dipinto e ingentilisce l'intera composizione. Si può dunque ipotizzare che il pittore abbia agito per sperimentare e testare su un soggetto già analizzato in anni passati le nuove conoscenze e possibilità che la tecnica del colore diviso poteva offrire, conferendo all'opera un punto di luminosità talmente elevata che non è avvicinabile neanche lontanamente a quello toccato nella prima versione. E, paradossalmente, è proprio grazie ai problemi che erano sopraggiunti nella prima versione di *Venduta*, che oggi possiamo avere il privilegio di osservare e paragonare due versioni del medesimo soggetto, prima eseguito con una tecnica a impasto nel 1888 e successivamente con la

---

<sup>5</sup> Si fa riferimento alla già citata lettera del 28 febbraio 1888, quando Morbelli afferma: «Ho fino la malinconia che a Londra i nostri quadri non andranno! Tanto sono inverso». *Infra*, p. 10, n. 5.

<sup>6</sup> Sulla questione delle implicazioni sociali presenti ne *La vendita*, si veda *supra*, p.44.

<sup>7</sup> Grubicy nella lettera datata 2 aprile 1888, utilizza parole incoraggianti per comunicare a Morbelli che le sue opere, in particolar modo la *Cleopatra*, stanno riscontrando ampi consensi da parte della critica: «La vendita è riuscita né più né meno di quanto mi aspettavo e speravo per cui mettendo insieme questo lavoro con quello splendidamente compiuto della Cleopatra permettimi di trasmetterti in iscritto le mie più vive felicitazioni per il serio risultato artistico conseguito e tu, alla tua volta, manda qualche complimento a me per aver apprezzato al suo giusto valore (malgrado tue obiezioni) il tuo talento e la prospettiva di un brillante avvenire morale e materiale che sarebbe forse stato raggiunto lo stesso ma che col compimento di questa collezione delle tue opere da più o meno remoto potrà farsi anche prossimo». Si veda Caramel, *op. cit.*, p. 71. L'unico giudizio esterno all'Esposizione di Londra che parla di Morbelli è quello di Carew Martin, *The Italian Exhibition in London*, 1888, riportato nell'introduzione, *supra*, p. IX. Si veda Scotti Tosini, *Angelo Morbelli*, cit., p. 5.

<sup>8</sup> La citazione è tratta dalla lettera del 12 gennaio 1888; «Al mio studio, assai visto, che la *Venduta*, la si venderà forse più facilmente a restaurarla che a rifabbricarla». *Infra*, p. 8, n. 4.

tecnica del colore diviso nel 1897. Ad ogni modo, indipendentemente dalle motivazioni che avevano spinto il pittore a procedere in tal modo, sia che questi fossero di natura commerciale sia che invece esse nascessero dalla necessità di testare nuove formule pittoriche, il confronto tra le due opere è per noi oggi prezioso per comprendere l'evoluzione e la crescita di Morbelli dal punto di vista stilistico e pittorico.

Morbelli è ritenuto il più divisionista tra i divisionisti, colui per il quale il Divisionismo non fu solo una grammatica qualunque a cui fare riferimento, ma un vero e proprio postulato da onorare e perseguire, inteso come l'unico strumento possibile per l'artista che si cimentasse nella pittura dal vero<sup>9</sup>. E di questo erano convinti anche colleghi e amici del pittore, che frequentemente lo consultavano per chiedere consigli sulla resa dei colori o delle vernici e che vennero da lui influenzati nella sperimentazione dei materiali<sup>10</sup>. Morbelli, "il più divisionista dei divisionisti", sarebbe stato non a caso anche l'unico a tentare di organizzare esposizioni di gruppo per presentare i pittori divisionisti in modo omogeneo, anche se alla fine queste speranze svanirono a causa della bassa quantità di risposte ricevute da parte degli altri pittori<sup>11</sup>. Ad ogni modo, proprio questa fusione tra una continua ricerca e l'interesse dimostrato nei confronti delle tecniche lo spingeva ad uno sperimentalismo costante, uno studio

---

<sup>9</sup> Vedi M. F. Zimmermann, *Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modi di vedere, modi di pensare*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona e Volpedo 30 settembre-1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti-Tosini, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo onlus, 2007.

<sup>10</sup> Grubicy in una lettera scritta l'11 gennaio 1887 riporta la richiesta di Segantini di avere delucidazioni da parte di Morbelli sulla vernice Roberson. In questo caso Morbelli si scusava di non poter fornire indicazioni precise perché i suoi esperimenti erano ancora in fase di elaborazione. Si rimanda a *infra*, p. 4, n. 1. Uno dei pittori che forse risentiva di queste novità scientifiche in campo artistico era Luigi Conconi il quale trasfigurò in un interno degno di sofisticate produzioni alchemiche la chiesa di San Vincenzo in Prato a Milano nelle incisioni dal titolo *La casa del Mago*. A. Scotti-Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, in M. Hausmann, M. Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia, p. 556.

<sup>11</sup> Nel 1895 alla Prima Biennale di Venezia il pittore aveva proposto di presentarsi in gruppo, ma qui c'erano problemi anche nell'allestimento stesso delle sale. A questo proposito, nella lettera del 26 gennaio 1895 (pubblicata in Poggialini Tominetti, *op. cit.*, pp. 125-127) scrive Morbelli a Pellizza: «la stessa collocazione dei quadri nelle solite numerose Esp.ni ci svantaggia sempre, uno sopra l'altro, frutta, figure, marine, paesaggi, robe serie e allegre, sguaiate, un caleidoscopio affaticante! Che si fa? Dobbiamo affiatarci? Abbiamo da pensare adesso o cogliere l'Esposiz. di Venezia, allorché saremo in molti, da discorrere di ciò – dimmene qualcosa! [...]». Nel 1896 Morbelli aveva elaborato l'idea di esporre i divisionisti in una sala comune alla Triennale di Torino, ma il progetto era naufragato per mancanza di adesioni. Nel 1897 aveva proposto nuovamente ai divisionisti di organizzarsi in una mostra collettiva autonoma, modellata sulle esposizioni francesi dei refusés, dopo che molte opere divisioniste erano state rifiutate alla III Triennale di Brera. Tentò un'ulteriore esposizione comune nel 1903, sulla quale perfino Pellizza esprimeva riserve. Si rimanda a M. M. Lamberti, 1870-1915: *i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 81-86. Un altro riferimento sulle esposizioni in gruppo è quello presente nella lettera del 22 giugno 1897 (pubblicata in Poggialini Tominetti, *op. cit.*, pp. 149-152) scritta a Pellizza in cui afferma: «Ed ora dirotti poche righe sulla futura, ahi! Molto futura costituenda Società Divisionistica [...]».

continuo e approfondito di quei materiali che avrebbero potuto ampliare la tavolozza del pittore.

Le riflessioni fatte tuttavia non hanno fatto parte da sempre delle considerazioni che la critica ha espresso sul pittore. Come ribadito più volte, Angelo Morbelli è stato rivalutato solamente dalla seconda metà del secolo scorso; soltanto dall'inizio del nuovo secolo c'è stato un interesse maggiore a prendere in considerazione ed approfondire lo sperimentalismo del pittore. Se si osserva infatti il volume scritto da Poggialini Tominetti pubblicato nel 1971 e più volte citato, è possibile rendersi conto del fatto che i punti in cui si parla delle attitudini sperimentali di Morbelli si risolvono in brevi riferimenti, anche abbastanza superficiali<sup>12</sup>. Bisogna infatti attendere i primi anni del XXI secolo per trovare studi maggiormente approfonditi. Questi sono stati promossi sia grazie ad un esame attento e ad un rinnovato interesse sui rapporti tra arte e scienza nell'Ottocento, sia, nel caso specifico di Morbelli, grazie al restauro e alla scoperta dei materiali ancora conservati all'interno dell'Atelier dell'artista alla Colma di Rosignano Monferrato. Angelo Morbelli è uno degli artisti più spesso citati quando si parla dello sviluppo che ebbe dalla seconda metà dell'Ottocento l'applicazione pratica in pittura delle teorie scientifiche sul colore e sulla sua percezione. Per questo motivo è necessario capire quali siano stati i fattori determinanti alla particolare propensione del pittore verso lo sperimentalismo.

Il concetto fondamentale su cui si basava tutta la carriera artistica di Morbelli era che per un artista era necessario preservare nella sperimentazione cromatica un esercizio continuo; esattamente come fanno i musicisti che, anche all'apice della loro carriera, non potevano abbandonare i quotidiani esercizi, il pittore doveva costantemente aggiornarsi ed esercitarsi nelle tecniche di esecuzione. Non a caso per Morbelli «l'arte è, in tutte le sue forme, un continuo divenire»<sup>13</sup>; un vero e proprio *work in progress* che non deve mai abbandonare l'artista<sup>14</sup>.

Le radici dell'orientamento sperimentale del pittore sono da ricercare già nella sua primissima formazione all'Accademia di Brera, frequentata dal 1867 al 1876 circa. Per riassumere le particolari attitudini di Morbelli che già a Brera erano evidenti, sono

---

<sup>12</sup> Si veda Poggialini Tominetti, *op. cit.* pp. 44-45. La studiosa dedica solo queste due pagine alla trattazione del tema dello sperimentalismo di Morbelli.

<sup>13</sup> Ivi, p. 44. Sono le parole di Vittorio Pica, qui riportate come emblema di tutta la vicenda artistica di Morbelli.

<sup>14</sup> Citazione utilizzata da Scotti Tosini in *Angelo Morbelli tra Realismo e Divisionismo*, cit., p. 14.



particolarmente indicate le parole di Severino Pagani che afferma che a Brera il pittore «si distinse fra i colleghi per un particolare modo di intendere la pittura»<sup>15</sup>.

Come abbiamo avuto modo di vedere, su Morbelli ebbe una forte influenza l'insegnamento di Giuseppe Bertini. Dal maestro sarebbe derivata la passione per la sperimentazione dei materiali insieme all'interesse per ricette pittoriche dei maestri del passato. La puntigliosa e sicura padronanza del mezzo tecnico, unite alla costante ricerca del gusto e del meglio sarebbero state le cause primarie che avrebbero spinto il pittore a procurarsi, circa venti anni dopo l'inizio degli studi all'accademia milanese, i prodotti per pittura di qualità esistenti sul mercato dell'epoca. Proprio il guardare ai grandi esempi del passato e il costante interesse ad acquisire la padronanza del mestiere vero e proprio, sono tendenze macroscopicamente esemplificate nelle prime opere dell'artista<sup>16</sup>.

Così all'immagine del pittore pazientemente impegnato a testare le modalità di applicazione del colore diviso si accosta quella di un ricercatore scrupoloso che assiduamente sentiva la necessità di rifugiarsi all'interno della Biblioteca di Brera, per studiare la trattatistica disponibile:

«Finisco questa mia per andare alla Biblioteca di Brera (Accademia) onde leggere e investigare nelle sacre antiche carte la tecnica delli antichi dipintori, le loro maniere, le mestiche, et investigare l'ordente delle naturali chose! Et la maniera onde li antichi dipintori tenevano nelle loro faccende, et le nove acute invenzioni onde ornavano i loro dipinti colli magisteri chi charioscuri et la scienza delli medesimi<sup>17</sup>».

---

<sup>15</sup> Da Pagani, *op. cit.*, p. 497, già in Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 30. Si veda *supra*, p. 1. Si riporta nuovamente il testo di Pagani per facilitarne la comprensione: «per un personalissimo modo di tentare le tecniche, tutte le esperienze. Se l'arte di molti artisti si può dividere in periodi ben distinti, a seconda delle tecniche adottate o a seconda delle esperienze realizzate, quella del Morbelli dovrebbe essere suddivisa in un'infinità di tali periodi, perché le sue esperienze si susseguirono senza interruzione; mai pago di sé, sempre sospinto da un infinito desiderio di superamento, tutto tentò, senza mai piegarsi ai dettami altrui, per ritrovare una forma, un colore, una luce che gli travagliavano mente e fantasia e che non riusciva a riprodurre appieno, come voleva».

<sup>16</sup> Si veda Caramel, *op. cit.*, p. 10. Luciano Caramel ricorda, tra le prime opere che prefigurano tendenze sperimentali di Morbelli, il *Trobettierie* del 1880, il *San Giovannino* realizzato negli stessi anni e due nudi del 1880-82. Le opere appena citate sono riportate negli *Archivi del Divisionismo, cit.*, vol II, figg 1393, 1408, 1412.

<sup>17</sup> Proprio a Pellizza scrive, in fondo ad una lettera scritta il 19 aprile 1895 da Milano: La lettera, trascritta per intero è stata pubblicata da Poggialini Tominetti, *op. cit.*, pp. 128-130.

Sono molti i riferimenti rintracciabili nel carteggio con Pellizza da Volpedo che danno alcune notizie sulle letture del pittore. E anche quando ormai aveva acquisito assoluta padronanza della tecnica divisa, sarebbero rimasti costanti i rimandi ai testi teorici consultati in passato; come vedremo, in particolare tali citazioni sarebbero state inserite in alcuni scritti del pittore a testimonianza di una sensibilità permanente nei confronti dello studio delle tecniche esecutive e di assoluto rispetto nei confronti dei maestri.

## 2.2. La cultura scientifica del pittore

È innegabile che la vocazione di Morbelli allo sperimentalismo abbia posto le radici innanzitutto dai maestri e dagli insegnamenti ricevuti a Brera; tuttavia è necessario puntualizzare che questa tendenza è in primo luogo da imputare ad un'innata consapevolezza insita in lui della necessità del continuo aggiornamento e che si sarebbe sviluppata negli anni da autodidatta. Questa tendenza è ravvisabile non solo in Morbelli, ma anche in tutti gli altri artisti che sul suo esempio provavano a sperimentare la stabilità dei materiali pittorici diffusi dalla seconda metà dell'Ottocento. La spinta allo sperimentalismo autodidatta era da imputare al fatto che la coscienza e la consapevolezza ad esempio della deteriorabilità di alcuni materiali non era abbastanza radicata; questa infatti non era frutto di insegnamenti impartiti in ambito accademico. A Brera non esistevano all'epoca di Morbelli dei corsi specifici volti a formare gli alunni sulle tecniche da un punto di vista scientifico. E di questa grande lacuna si lamentava Vittore Grubicy de Dragon che, nell'articolo *Ancora del paesaggio* su «La Riforma»<sup>18</sup>, asseriva: «istruzione e coltura fin che volete: non saranno mai di troppo per nutrire quell'essere superiore che vuol portare nel mondo l'aureola ed il nome d'artista». La critica di Grubicy si era espressa anche nell'intervento *Prima esposizione triennale di brera 1891. Tendenze evolutive delle arti plastiche* su «Pensiero Italiano»:

«Da ciò una varietà – oltreché di soggetti – di mezzi e di  
ricerche nuove, che alla loro volta suscitano le opposizioni e le

---

<sup>18</sup> Estratto dal fascicolo IX del «Pensiero italiano», Milano 1891, pp. 76-77. L'intervento è riportato in I. Schiaffini, *Vittore Grubicy de Dragon, Scritti d'arte*, Rovereto, Emanuela Zandonai Editore, 2009, p. 104.

proteste dei titolati ora in auge, dei vessilliferi cioè della buona e sana pittura Lombarda, che anch'essi, alla loro volta (come quindici anni fa i loro predecessori), credono sentirsi scavare la terra sotto ai piedi ed in buona fede sono convinti che sia assurdo cercare altri mezzi, trovare altre formule, mentre i mezzi e le formule da essi praticati diedero e possono dare risultati eccellenti. Tutte le evoluzioni seguono tali vicissitudini».<sup>19</sup>

La gravità era che nelle accademie mancavano cattedre finalizzate alla formazione mirata di tecniche e materiali, nonché conoscenze approfondite sulle nuove tendenze artistiche<sup>20</sup>; Grubicy aveva infatti constatato che «non solo a Milano ma in tutto il paese, regnano ancora incertezze e malintesi, che potrebbero ritardare il rigoglioso sviluppo di questa sana innovazione»<sup>21</sup>. Nel dibattito nazionale sull'argomento, la voce energica di Grubicy si sarebbe sentita nella fondazione nel 1891 della rubrica «Pei Pittori» nella rivista «Cronaca d'arte», con lo scopo di fornire precetti ed approfondimenti per coloro che si cimentavano nell'applicazione dei nuovi prodotti disponibili all'epoca sul mercato. L'esigenza avvertita da Vittore Grubicy è da inserire in un discorso più ampio che riguarda un dibattito riaperto proprio in quegli anni sul problema dello studio scientifico dei materiali<sup>22</sup>. Tra Settecento e Ottocento infatti era accaduto che gli artisti avevano continuato ad operare e ad applicare alcune pratiche pittoriche per via intuitiva, senza sentire la necessità di approfondire lo studio dei pigmenti. Lo stesso problema riguardava anche la trattatistica che si basava ancora

---

<sup>19</sup> *La Famiglia Artistica*, in «La Riforma», 27 febbraio 1893. Vedi A. Scotti Tosini, *Pellizza e i Grubicy: il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy de Dragon*, Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, 2006, p. 95.

<sup>20</sup> C. Marchese, *Vittore Grubicy e la conservazione delle opere d'arte: teoria e prassi*, in *Oltre il Divisionismo, Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti – Grubicy*, a cura di Mattia Patti, Pisa, Pacini Editore, 1015, pp. 48-49.

<sup>21</sup> Vittore Grubicy in *L'arte a Milano*, articolo pubblicato su «La Riforma», 24 maggio 1886. Schiaffini *op. cit.*, p. 47. Continua Grubicy affermando che le accademie non facevano che «lavorare per rendere ancora più completa la confusione». Si veda l'articolo *Non c'è arte vera senza suggestione*, pubblicato in «La Triennale», n.8, Torino, 1896, pp. 57-59. Schiaffini *op. cit.*, p. 158.

<sup>22</sup> *La scienza moderna dei colori* di Ogden N. Rood, traduzione ed edizione critica a cura di Mara Borzone, Roma, Il Bagatto, 1986, p. I. Nella prefazione Corrado Maltese, afferma che c'è da sempre molta ignoranza nei problemi tecnico scientifici sulla luce e sul colore. Non è solo italiano il fenomeno che vede «la grande svalutazione delle scienze e delle tecniche (si vedano i programmi) nelle istituzioni rivolte a formare nuovi "artisti"; l'esaltazione degli aspetti cosiddetti "umanistici" della storia dell'arte come aspetti puramente letterari e/o filologico-documentari. Mai fisici, mai ottico-percettivi, mai legati alla vita e al movimento nello spazio reale!».

su testi medievali o rinascimentali. La necessità di colmare queste lacune era avvertita anche dai pittori che, alla luce della tecnica della divisione del colore, sentivano l'esigenza di conoscere più a fondo la teoria scientifica per procedere ad un'applicazione più responsabile; se Grubicy denunciava la discutibile qualità dei corsi tenuti nelle accademie, anche Gaetano Previati nel 1892 lamentava che i giovani pittori non avevano a propria disposizione testi e manuali teorici che non raccontassero ormai solamente tecniche e materiali obsoleti, privi di spiegazioni dettagliate e accurate<sup>23</sup>. Questo, secondo Previati, era da imputare anche alla carenza di insegnamenti sull'argomento tra le mura delle accademie; la conseguenza era stata di aver cancellato «la memoria di ogni pittoresco procedimento»<sup>24</sup>.

Se da una parte la scarsa formazione degli artisti era da imputare ad una mancata comprensione dei testi classici, dall'altra l'artista odierno era portato non a consultare i testi ottocenteschi, bensì quelli più antichi, come il Cennini. Nella prefazione al testo di Vibert, Previati afferma che «i giovani pittori, abbandonando alle tignole degli scaffali libri che non possono comprendere, fanno capo per l'intendimenti al “manuale del pittore restauratore” di Ulisse Forni<sup>25</sup>».

La voce sempre più incalzante sollevata dagli artisti per la mancanza di teorizzazioni recenti sulle tecniche artistiche, emergeva nel dibattito artistico internazionale come diretta conseguenza dei nuovi materiali proposti e attivi sul mercato. La rivoluzione industriale aveva portato allo sviluppo crescente delle ditte specializzate in materiali per pittura e questo aveva portato alla commercializzazione dei loro prodotti. Le nuove scoperte scientifiche sul colore avevano portato molti studiosi a perfezionare e indagare a fondo gli studi di chimica e ottica e aveva anche determinato molti studiosi ad approfondire il fenomeno della percezione dei colori<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Per Gaetano Previati il pittore odierno avrebbe dovuto riprendere pieno possesso delle conoscenze contenute nei trattati antichi di Leonardo, Vasari, Cennini, Armenini e Lomazzo; ma ai precetti contenuti all'interno sarebbe dovuta venire incontro la scienza moderna per facilitarne la comprensione ai pittori. J. G. Vibert, *La scienza della pittura*, a cura di G. Previati, prefazione di A. P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 2005, p. 14 ( I ed. 1893).

<sup>24</sup> Ivi, p. 38.

<sup>25</sup> Nella prefazione al trattato di Vibert, Gaetano Previati dice che a quell'epoca il meglio che si poteva trovare in circolazione era il trattato di Ulisse Forni, il *Manuale del restauratore*, che diceva «essere quanto sia stato scritto tra noi di più esteso pratico, sperimentato, e moderno in argomento alle pratiche pittoriche. , meno conosciuto di quanto meriti così utile fatica, certo con grandissimo pericolo della durabilità di molti capolavori della pittura moderna». Vibert, *op. cit.*, p.37.

<sup>26</sup> Sui legami tra la rivoluzione industriale e la scienza si rimanda a *supra*, p. 20.

Questi studi, grazie ad un'ampia diffusione nei maggiori paesi industrializzati, sarebbero stati alla base delle teorie impressioniste, post-impressioniste e divisioniste<sup>27</sup>. La pubblicazione di un'ampia trattatistica sull'argomento fu una diretta conseguenza di queste innovazioni. Fonte preziosa per avere alcuni nomi dei testi teorici che sappiamo essere stati posseduti e letti da Morbelli è sicuramente il carteggio con Pellizza da Volpedo<sup>28</sup>. Molti di questi nomi citati nelle lettere sono gli stessi che figurano nel manoscritto, conservato presso la famiglia Morbelli, redatto dallo stesso pittore e intitolato *Catalogo dei libri concernenti la tecnica et....delle Belle Arti*<sup>29</sup>. Qui Morbelli aveva stilato una lista dei testi che erano in suo possesso e grazie ad essa è possibile capire quali fossero con certezza le sue basi teoriche. All'interno di questo elenco non mancano i nomi degli studiosi autori delle tesi che hanno determinato una svolta nella concezione delle nuove tecniche pittoriche.

Sicuramente Morbelli conosceva il trattato *De la loi du contraste simultan  des couleurs* del chimico francese Michel Eugène Chevreul, pubblicato a Parigi nel 1839<sup>30</sup>. Chevreul aveva per primo analizzato, grazie all'esperienza lavorativa nella manifattura tessile dei Gobelins, storico laboratorio di tessitura di arazzi francesi a Parigi, la legge del contrasto e dell'influenza reciproca dei colori. Ci  che cerca di spiegare nel trattato   che se uno stesso grigio viene posto su otto sfondi di colori diversi, il risultato   che l'occhio vedeva otto grigi diversi; questo avviene perch  ogni sfondo proietta sul colore vicino (in questo caso sopra) il proprio colore complementare. Da qui derivava la convinzione di Chevreul che i colori subiscono un'alterazione drastica a seconda dello sfondo o dell'ambiente che li circondano e dunque l'artista si doveva sentire legittimato a riprodurre con i propri mezzi l'opera dello scienziato<sup>31</sup>. Il trattato, sebbene inizialmente stilato per fornire un ausilio ai produttori di stoffe, era diventato un punto

---

<sup>27</sup> Paul Signac aveva riassunto le conseguenze delle teorie diffuse all'epoca sulla divisione del colore affermando che «dividere vuol dire: assicurarsi tutti i vantaggi della luminosit  del colore e dell'armonia per mezzo di: 1) la mescolanza ottica dei pigmenti, soltanto puri (tutte le tinte del prima e tutti i toni); 2) la separazione dei diversi elementi (colore locale, colore della luce, loro reazioni ecc.); 3) l'equilibrio di questi elementi e le loro proporzioni (secondo le leggi del contratto, della sfumatura e dell'irradiazione); 4) la scelta di una pennellata proporzionata alle dimensioni del quadro. *XXVI Biennale di Venezia*, cat. della mostra, Venezia, Alfieri, 1952, p. 386.

<sup>28</sup> Nella lettera del 19 ottobre 1896 (lettera pubblicata in Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 137) Morbelli scriveva a Pellizza di contattare l'editore Bacca di Torino per farsi avere «una copia dell'Estalche» e altri testi che erano libri rari che sarebbero secondo lui diventati preziosi. Look Charles Eastlake aveva pubblicato nel 1847 a Londra il testo *Materials for an History of Oil Painting*.

<sup>29</sup> Si veda Quinsac, *op. cit.*, p. 269-274.

<sup>30</sup> Morbelli conosceva anche l'altro trattato scritto da Chevreul e pubblicato a Parigi nel 1864 dal titolo *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels   l'aide des cercles chromatiques*. Si rimanda al repertorio bibliografico di Morbelli pubblicato da Quinsac, *op. cit.*, pp. 269-274.

<sup>31</sup> P. Zellini, *Matematica e divisionismo. Ideale scientifico e ideale artistico alla fine dell'Ottocento*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 181.

di riferimento fondamentale anche per i pittori in quanto, al suo interno, era riprodotto il cerchio cromatico che Chevreul aveva realizzato e dotato di settantadue sfumature (fig. 78).

Grandi passi avanti nel campo dell'ottica erano stati fatti pochi anni dopo la pubblicazione del trattato di Chevreul. Nel 1850 Hermann von Helmholtz aveva inventato lo specchio oculare e, tra il 1856 e il 1867, aveva pubblicato i tre volumi del *Manuale di Ottica Fisiologica*<sup>32</sup>. Il fisiologo tedesco riconosceva a Goethe, per il quale la luce e l'ombra erano due entità spirituali che creavano le corrispondenze tra i colori e i sentimenti, il merito di aver individuato ne *La teoria dei colori* scritto nel 1810, le sensazioni oggettive dell'occhio. Sebbene non fosse anche questo un testo scritto direttamente per i pittori, si trattava di un trattato sulla percezione in cui dimostrava che le miscele dei colori spettrali funzionano diversamente dalle miscele dei pittori e forniva per questi ultimi, come rappresentazione pratica della sua tesi, un diagramma che illustrava come ottenere i colori con miscele calibrate dei colori dello spettro.

Il testo che conobbe più diffusione tra i divisionisti e che fu di grande aiuto ai pittori in quanto riassumeva le conoscenze che erano state aggiornate in quegli anni, fu quello scritto dal fisico americano Ogden Rood dal titolo *Modern Chromatics*. Il testo vide una prima pubblicazione in inglese nel 1879, una seconda nel 1881 in lingua francese, e una terza nel 1908 nuovamente in lingua inglese. I divisionisti vennero a conoscenza del testo tramite Vittore Grubicy nella versione francese e sappiamo che Morbelli e Pellizza discutevano di questo trattato tra il 1894 e il 1895<sup>33</sup>. Lo scopo della lettura approfondita di Rood era quello di trarre insegnamento dagli esperimenti condotti dallo studioso americano per verificare gli effetti della luce colorata e bianca

---

<sup>32</sup> Dichiara che era giunto ad uno spiccato interesse per la pittura percorrendo il cammino poco battuto della fisiologia dei sensi e di osservarla dalla cima di una montagna di confine da cui poter gettare uno sguardo differente sull'arte. Da queste altezze ci si accorge anche della fallacia del naturalismo, della sua impossibilità di rappresentare la luce e il colore delle cose così come sono. portava infatti l'esempio di una scena ambientata nel deserto, dove i beduini vestiti di bianco riuscivano a raggiungere la massima luminosità percepibile dall'occhio. In un quadro al contrario in cui un chiaro di luna si rifletteva sulle superfici bianche e marmoree, la brillantezza della luce risultava inevitabilmente dieci o dodici volte più intensa. Quindi sotto questo profilo si direbbe che il divisionismo sia più realista del realismo, e che tenti un'approssimazione paradossale non solo all'idea ma anche alla realtà percettiva. R. Bodei, *Un paradigma "fin-de-siècle": dividere e contrapporre*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 144.

<sup>33</sup> Grubicy, nel saggio *La divisione ottica dei colori*, esalta le teorie fornite dal professor Rood affermando che «siccome poi la dimostrazione di Roode è facilmente controllabile, nessun pittore, che ami la sua Arte, può restare indifferente dinanzi alla prova che la divisione ottica dei colori aumenta del doppio le risorse di luminosità della tavolozza; per cui il solo lato nuovo che presenta oggi la teoria o metodo è, o dovrebbe essere, la convinzione che sia assurdo non applicarlo ogni qual volta nell'opera del pittore abbia parte integrante l'espressione della luminosità». Schiaffini, *op. cit.* si veda anche M. Mastroianni, Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: *opere rivisitare alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo Onlus, 2010, pp. 58-59.

sulle superfici colorate. Rood aveva anche apportato modifiche al cerchio cromatico di Chevreul aggiungendo più sfumature con precise posizioni angolari (fig. 79). Queste erano state ottenute tenendo conto della larghezza delle bande dei colori dello spettro luminoso. Lo scienziato infatti aveva costruito delle tabelle con cui affermava che un colore composto con materie coloranti è settanta e una meno luminoso dello stesso colore ottenuto con un miscuglio di luci colorate, attraverso la tecnica divisionista<sup>34</sup>. Il colore che risultava dall'esposizione di una superficie colorata all'azione simultanea della luce colorata e della luce bianca era determinato da tre circostanze<sup>35</sup>:

1. dal colore della superficie sotto l'azione della luce bianca;
2. dal colore che era comunicato dalla porzione di luce colorata che si riflette sulla superficie;
3. dagli effetti prodotti dalla luce colorata che penetra oltre la superficie e che è riflessa dopo aver subito un certo assorbimento. Proprio per questo aveva messo in atto anche esperimenti per studiare le reazioni della luce nel suo passaggio attraverso filtri colorati. Per far ciò si serviva di vetri di diversi colori; questa stessa prassi, come si vedrà in seguito, sarebbe stata utilizzata anche da Morbelli con lo scopo di studiare le rifrazioni della luce dal vivo per i dipinti realizzati nelle risaie.

La teoria di Rood, come accennato in precedenza, era spiegata tramite l'ausilio del cerchio cromatico; ma lo scienziato sosteneva che un altro metodo per mescolare i colori e studiare gli effetti di luminosità poteva essere quello impiegato dall'artista il quale, direttamente sulla tela, procedeva tramite l'accostamento di colori puri. Di conseguenza l'ausilio del cerchio cromatico per ottenere la corretta percezione del colore diveniva fondamentale per le ricerche effettuate sul vero.

Rood ricorda come già nel 1839 Mile aveva concepito il miscuglio ottico tramite delle linee tracciate in maniera molto sottile e parallele tra di loro e la stessa cosa poteva esser fatta disponendo al posto delle linee un gran numero di puntini di due colori<sup>36</sup>; e

---

<sup>34</sup> Contro la sintesi sottrattiva, secondo la quale la mescolanza dei pigmenti sulla tavolozza dava come risultato il nero, i divisionisti si impegnarono nel mettere in pratica la sintesi additiva, secondo cui la mescolanza delle radiazioni luminose sulla retina dava come risultato la luce bianca. *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 18.

<sup>35</sup> Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo Onlus, 2006, p. 17.

<sup>36</sup> Dobbiamo tenere a mente, afferma Corrado Maltese, il fatto che il testo di Rood va letto in chiave ottocentesca. Lo scienziato infatti non poteva aver interesse ad esprimere la sua tesi prendendo come riferimento altre sorgenti di luce, oltre a quella naturale. L'unica fonte di luce artificiale disponibile era quella emanata dal fuoco della legna o dal carbone nelle candele o delle lampade a olio. Vero è che la luce artificiale era stata già inventata nel 1821, ma non trovò grande diffusione se non prima della seconda metà dell'Ottocento. A questo dunque sono imputabili i pochi accenni nel testo alle conseguenze

questa tecnica era già utilizzata dai pittori da molto tempo. Anche John Ruskin, ne aveva parlato nel trattato *Modern painters* pubblicato tra il 1843 e il 1860, dove affermava che «dividere un colore in piccoli punti attraverso e per di sopra ad un altro sia il più importante di tutti i processi della buona pittura ad olio e ad acquerello della nostra epoca»<sup>37</sup>.

Ciò che attraeva Angelo Morbelli nel testo di Rood era l'illustrazione della possibilità di ottenere massima luminosità dai colori. Portando dunque avanti gli studi sulla ricerca chiaroscurale, il pittore approfondiva attentamente la tesi dello scienziato americano, nel tentativo di creare il massimo contrasto possibile all'interno di un dipinto<sup>38</sup>.

Come abbiamo visto, Morbelli e Pellizza trovavano grande beneficio dal testo di Rood e ne discutevano approfonditamente, secondo le testimonianze giunte dall'epistolario. Sembra infatti che fosse stato Morbelli a procura a Pellizza il trattato, dal momento che quest'ultimo lo richiedeva esplicitamente all'amico il 5 dicembre 1894<sup>39</sup>, e in poco più di un mese doveva avere terminato la lettura, se il 18 gennaio 1895 scriveva a Morbelli:

---

di un illuminamento diverso da quello solare, che evidentemente Rood, essendo anche lui un pittore, prediligeva su ogni fonte luminosa. *La scienza moderna dei colori*, cit., p. III. Infatti l'arricchimento della tavolozza nella seconda metà dell'Ottocento con colori più aggressivi di quelli disponibili in precedenza, era dovuto anche al fatto che, con l'introduzione della luce artificiale la sensibilità dell'occhio nei confronti del colore era cambiata. Le tesi di Mile erano state riassunte anche nell'articolo di Melani, *la pittura a puntini* uscito su «la Vita Moderna» n. 24 nel 1893. Il testo, pubblicato integralmente in Quinsac, *op. cit.*, p. 235, era stato scritto per difendere l'applicazione divisionista del colore dalle critiche. Qui Melani affermava anche che la tecnica della pittura a puntini era molto antica, e risaliva addirittura a Tiziano, Delacroix, Tintoretto, Murillo e Rembrandt. P. Zellini, *Matematica e divisionismo. Ideale scientifico e ideale artistico alla fine dell'Ottocento*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 182.

<sup>37</sup> L. A. Rosa, *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*, Milano, Soc. Edizione Libreria, 1937, p. 138. Ruskin consigliava anche di mettere i colori a tocchi aggiungendo altro colore negli interstizi.

<sup>38</sup> Nella *Via crucis del Divisionismo* Morbelli ragionava in questo senso, riflettendo sulla sintesi sottrattiva e sintesi additiva: «non avvi colore per quanto basso di tono, il quale non abbia la sua luce, naturalmente dell'intensità di detto colore, il quale, se puro sarà luminoso, se mescolato abbasserà in luce, e chissà che la chiave mistero Rembrant non riposi sul tenere i colori puri nelle luci, e mescolati nelle ombre?».

<sup>39</sup> Lettera del 5 dicembre 1894 scritta da Morbelli a Pellizza pubblicata in *Archivi del divisionismo*, cit., p. 172: «[...] mi porterai un Rood; se a Milano in qualche libreria potrai trovarmelo: così avrò agio di studiare, più profondamente di quel che non posso col Guaita e col Bellotti, la teoria dei complementari. [...]». Guaita aveva pubblicato nel 1893 a Milano *La scienza dei colori e della pittura*, mentre Bellotti, nel 1886 *Luce e colori*. Il trattato di Guaita sebbene può essere considerato una ridotta parafrasi del lavoro di Rood, aveva conosciuto una seconda pubblicazione nel 1905. Qui Guaita poneva attenzione sull'elaborazione prescientifica della pittura italiana, citando il trattato di Leonardo come la prima moderna riflessione sul colore. Il trattato di Bellotti, era sì considerato il primo trattato in italiano sulle tematiche del colore inteso nella moderna accezione di scomposizione della luce, ma era quasi un plagio dell'opera di Rood e per questo motivo non riscosse molta importanza. Ecco perché dunque Pellizza nutre maggiori speranze in Rood che non nelle pubblicazioni italiane sopra citate. *La scienza moderna dei colori*, p. II; G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli,



«ieri sera ho incominciato a leggere il Rood, ed ho pur letto in letto stanotte e stamane; credevo fosse molto astrusa la esposizione che l'autore fa della teoria, invece è semplice e piana, accessibile, almeno in quel che ho letto, anche ad una mente non ancora approfondita in studi scientifici: scritto poi con uno stile semplice e piano che davvero trovo un vero piacere anche nella lettura per se: le utilissime cognizioni che mi andrò man mano imparando me lo faranno avere maggiormente caro in seguito. Sarà forse precipitato il giudizio che faccio e le mie prevenzioni, ma così sento in questo momento, e non so trattenermi di esternarlo»<sup>40</sup>.

Gli studiosi sono concordi nel ritenere certa la tesi secondo cui Morbelli avesse letto anche il saggio di Hugo Magnus, *Histoire de l'evolution du sens de couleur*, pubblicato a Parigi nel 1878<sup>41</sup> (fig. 80). Il testo infatti gli era stato prestato nel 1891 da don Natale, il cappellano del Pio Albergo Trivulzio insieme ad altri volumi<sup>42</sup>. Il trattato di Magnus era dedicato alla storia della percezione dei colori e si basava sulla credenza che l'occhio umano avesse appreso la facoltà di percepire i colori progressivamente, nel corso dei millenni e, all'interno del testo, l'oftalmologo sosteneva che l'evoluzione nella conoscenza dei colori non fosse ancora conclusa; dal rosso infatti, il colore che Magnus ritiene essere il più antico, si era arrivati nell'Ottocento a scoprire il colore violetto<sup>43</sup>. Le tesi di Magnus erano supportate da documenti molto antichi all'interno dei quali i colori che venivano citati erano solamente il rosso e il giallo, mentre non vi era

---

Rella, *op. cit.*, p. 224. Per un approfondimento si veda *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit.

<sup>40</sup> Lettera del 18 gennaio 1895 pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, p. 175.

<sup>41</sup> Hugo Magnus (1842-1907) era un oftalmologo di stampo positivista dell'università di Breslau. Si tratta della seconda pubblicazione in francese, accompagnata da un'introduzione di J. Soury. La prima era stata pubblicata a Lipsia nel 1887 con il titolo *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes*. A. Scotti Tosini, *Divisionist Painting techniques*, in *Radical Light, Italy's divisionist painters 1891-1910*, cat. della mostra a cura G. Ginex et alii, (Londra, National Gallery, 2008), Londra, National Gallery London, 2008, p. 24.

<sup>42</sup> Si fa riferimento ad una lettera inviata a Grubicy il 17 giugno 1891. Lettera inedita, MART, archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Ben.V.4.41.

<sup>43</sup> Il colore viola era infatti stato scoperto dai chimici moderni e con la conseguente adozione da parte degli artisti aveva conosciuto una notevole diffusione. Fino ad allora i pittori creavano questo colore ponendo una velatura trasparente di lacca rossa su una stesura di oltremare naturale. Tra Settecento e Ottocento era stato sperimentato un pigmento violetto artificiale che, sebbene non fosse dotato di qualità eccellenti, era a disposizione dei pittori. In convegno si sottolinea il fatto che l'importanza della scoperta di questo colore era stata talmente elevata per i pittori da coniare il termine di "violettomania". *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 31.

alcuna traccia del verde o del blu; segno questo inequivocabile che gli antichi ignoravano la conoscenza di questi ultimi due colori<sup>44</sup>.

Dunque mentre Morbelli si cimentava in questo genere di letture, Pellizza, nel 1893, leggeva il *Nouveau Manuel Complet du coloriste* acquistato a Firenze e pubblicato nel 1856<sup>45</sup>. La parte di questo testo che più interessava a Pellizza era quella che trattava di un interessante approfondimento sui pigmenti, anche se non vi era alcun riferimento ai valori luminosi dei colori; per questi infatti avrebbe dovuto attendere la lettura di Chevreul, Helmholtz e Rood.

Di grande aiuto ai pittori, e in particolare a Morbelli, per alcune delucidazioni sulle vernici, era anche il manuale di Jehan Georges Vibert, *La Science de la Peinture*, pubblicato nel 1892 e tradotto l'anno successivo in lingua italiana da Gaetano Previati (fig. 81). Vibert, che all'epoca della traduzione del testo da parte di Previati era noto soprattutto come pittore di genere, si era distinto all'interno dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi e la sua fama lo aveva portato ad essere considerato uno dei migliori pittori accademici di Francia. L'idea di intraprendere la strada di produttore di colori e vernici era giunta nel 1878 quando, insieme ad altri pittori, aveva fondato la *Société des Aquarellistes Français*<sup>46</sup>. Gli intenti divulgativi di Vibert erano andati poi a confluire nella stesura del trattato sopra citato. La parte del testo particolarmente utile ai pittori era soprattutto l'appendice, dove erano raccolte alcune ricette che dovevano servire agli artisti per percorrere la strada della sperimentazione dei nuovi materiali disponibili sul mercato, con l'intento di infondere in loro maggiori consapevolezze nell'uso dei prodotti per pittura<sup>47</sup>.

Va comunque detto che, mentre gli esperimenti di Morbelli sarebbero rimasti allo stadio di ricerca e non avrebbero neanche portato a concretizzare il sogno utopico del pittore di fondare una propria fabbrica di colori, l'unico pittore divisionista ad aver dato corpo alle tecniche apprese, attraverso la pubblicazione di volumi sull'argomento,

---

<sup>44</sup> Magnus fa riferimento alla Bibbia e ai poemi di Omero. Qui infatti, sottolinea Magnus, nell'Iliade l'arcobale non era descritto secondo la normale composizione prismatica, ma vi erano solamente menzionati il colore rosso, porpora e giallo-verde. *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 31.

<sup>45</sup> Il titolo per intero era *Encyclopédie Roret, Nouveau Manuel Complet du Coloriste ou instruction simplifié et élémentaire*, a cura di M.M. Blanchard et alii, Parigi, 1856. Si veda anche A. Scotti Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, in M. Hausmann, M. Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia, p. 556.

<sup>46</sup> Vibert negli stessi anni collaborava con Alexandre Lefranc, che aveva costruito una fabbrica a Grenelle e successivamente una a Issy les Moulineaux, per il quale avrebbe creato le vernici che portano il suo nome. J. G. Vibert, *La Scienza della Pittura (1893)*, a cura di Gaetano Previati, Ferrara, Casa Editrice Liberty House, 2005, p. 7.

<sup>47</sup> Sull'uso dell'essenza di trementina e sulle vernici Vibert si veda *infra*, p. 20.

sarebbe stato Gaetano Previati<sup>48</sup>. Nel 1905 aveva pubblicato *La tecnica della pittura*, seguita da *I principi scientifici del Divisionismo* nel 1906, e da *Della pittura, tecnica ed arte* nel 1913. Ciò che Previati teneva a precisare nella sua elaborazione teorica era che l'ideale scientifico non coincideva perfettamente con quello artistico; se da una parte infatti la scienza studia la natura, dall'altra l'artista non è portato a copiare, ma a idealizzare tutto ciò che vede. La scienza dunque forniva gli strumenti necessari a sostegno dell'idealizzazione della natura da parte del pittore; la scienza diventava dunque, in questo modo, un vero e proprio strumento a disposizione dell'artista<sup>49</sup>.

L'eco delle teorie espresse da Previati nei primi due trattati ebbe un'importanza fondamentale per Umberto Boccioni e per i giovani futuristi: queste infatti conducevano i pittori verso un linguaggio pittorico differente dalle convenzioni rappresentative tradizionali, fornendo al movimento futurista i fondamenti tecnici e i presupposti essenziali per la stesura del *Manifesto dei pittori futuristi* dell'11 febbraio 1910<sup>50</sup>.

La tesi sostenuta da Previati si riassume nel postulato che i moderni dovevano sì adottare una tecnica moderna, ma fondata sulla scienza antica. Per questo motivo cita Leonardo da Vinci che, per primo, aveva collegato la tecnica dell'esecuzione pittorica alla tecnica della visione. Previati, sebbene riprenda per la teoria della luce e del colore le tesi già enunciate da Rood e gli altri teorici, aveva aggiunto alle conoscenze già divulgate la circoscrizione delle tre grandi fasi della tecnica pittorica<sup>51</sup>:

1. la tecnica ad impasto che, diminuendo la luminosità dei colori man mano che vengono ad impastarsi più tinte, si è costretti a ricorrere a forti contrasti per ottenere un buon grado di luminosità nell'opera;

---

<sup>48</sup> All'Atelier alla Colma di Rosignano sono stati ritrovati tubetti di stagno vuoti che erano venduti come tali per essere riempiti dai pittori; in questo caso Morbelli era solito riempirli con i colori di propria produzione. M. D'Ayala Valva, C. Marchese, *I materiali d'atelier del fondo Grubicy-Benvenuti della Fondazione Livorno*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 72.

<sup>49</sup> P. Zellini, *Matematica e divisionismo. Ideale scientifico e ideale artistico alla fine dell'Ottocento*, in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 183.

<sup>50</sup> Si fa riferimento ad una parte del *Manifesto dei pittori futuristi* dell'11 febbraio 1910 firmato da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini e presentato l'8 marzo dello stesso anno al Teatro Chiarella di Torino: «Via, dunque, restauratori prezzolati di vecchie croste! Via, archeologi affetti da necrofilia cronica! Via, critici, compiacenti lenoni! Via, accademie gottose, professori ubbriaconi e ignoranti! Via! Domandate a questi sacerdoti del vero culto, a questi depositari delle leggi estetiche, dove siano oggi le opere di Giovanni Segantini; domandate loro perché le Commissioni ufficiali non si accorgano dell'esistenza di Gaetano Previati; domandate loro dove sia apprezzata la scultura di Medardo Rosso!...». A. G. Benemia, *Le Avanguardie dei manifesti*, Ancona, Italic, 2011, p. 28.

<sup>51</sup> Si veda Palma, Bucarelli, *Previati, teorico e trattatista del divisionismo*, in *Gaetano Previati (1852-1920)* cat. della mostra (Ferrara Palazzo dei Diamanti, Galleria civica d'arte moderna, luglio-ottobre 1969). Cento (Ferrara), Siaca Arti Grafiche, 1969.

2. la tecnica della velatura, che usa la rifrazione della luce poiché crea un velo trasparente che rifrange i raggi;

3. sebbene già con la tecnica della velatura si ottengano dei buoni risultati, l'effetto migliore si ha con la terza tecnica: la divisione dei toni sulla tela e la ricomposizione di essi direttamente nella retina dello spettatore.

## **2.3 Dalla teoria alla pratica: gli esperimenti sul colore e sulla percezione visiva**

### ***2.3.1 Questioni palpitanti!!! Attinenti alla tecnica del dipingere***<sup>52</sup>

I testi citati in precedenza vanno a costituire solo una parte del bagaglio culturale di Angelo Morbelli, ma forniscono comunque un esempio della prassi seguita dall'artista; il pittore, prima di procedere nell'applicazione pratica, trovava fondamentale lo studio del dato teorico e dei concetti espressi in questi trattati. Ne è un esempio il manoscritto di Morbelli *Questioni palpitanti!!! Attinenti alla tecnica del dipingere*; il testo si rivela essere la prova inconfutabile delle riflessioni operate dal pittore Morbelli sui testi consultati<sup>53</sup>. Se è vero che questo manoscritto non propone al lettore particolari novità rispetto a ciò che già era stato pubblicato nella seconda metà dell'Ottocento, è in ogni caso un prezioso lascito della consapevolezza del pittore che, per avere totale padronanza della pittura moderna, era necessario possedere un patrimonio di acquisizioni teoriche e tecniche quanto più ampio possibile; questo era fondamentale soprattutto per poter affrontare con coscienza i processi di industrializzazione moderna che minacciavano di spazzare via le conoscenze teoriche sulla pittura.

Era accaduto infatti che, con l'incalzare della rivoluzione industriale era sempre più evidente la facilità con cui era possibile acquistare i materiali per pittura disponibili largamente sul mercato rispetto alle difficoltà che si incontravano servendosi delle ricette che in passato erano segretamente conservate dai maestri. La conseguenza di

---

<sup>52</sup> Il manoscritto è pubblicato per intero in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p.195.

<sup>53</sup> Si rimanda a M. d'Ayala Valva, *L'artista lettore, la tecnica, la scrittura. Morbelli legge Selvatico*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Edizioni della Normale, Pisa; Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, in pubblicazione.

questo processo era stata una sorta di democratizzazione del segreto di bottega. Tutto ciò andava anche a sommarsi ad un altro fattore; c'era stato infatti un incremento massiccio della presenza di una schiera di pittori dilettanti che avevano a disposizione alcune ditte specializzate che producevano delle confezioni di colori, strumenti, e manuali appositamente creati sia per gli artisti, sia per coloro, appunto, che si avvicinavano alla pittura quasi esclusivamente come passatempo<sup>54</sup>. In reazione a questo fenomeno i pittori professionisti si sentivano in dovere di prendere le distanze da questa massa di dilettanti incompetenti proprio attraverso la conoscenza e lo studio approfondito delle ricerche scientifiche. Inoltre, i pittori, si sentivano legittimati a farsi tesoreri dei saperi antichi<sup>55</sup> che, con la crescente industrializzazione, si andavano a poco a poco perdendo.

Gli artisti dunque trovavano di fronte alla scelta di lasciarsi travolgere dall'impeto crescente dell'industria di materiali e di tecniche di pittura che, con sempre più veemenza, si imponeva sul mercato. A questo reagivano da una parte grazie alla possibilità di recuperare il passato e gli antichi saperi, dall'altra attraverso la sperimentazione e l'accertamento della stabilità e dell'inalterabilità dei nuovi materiali disponibili.

È in questo contesto che bisogna inserire il recupero di tecniche che erano cadute in disuso come la tempera, l'affresco e l'encausto romano; sulla tavolozza inoltre ricomparivano quei pigmenti e materiali che appartenevano al passato, ma che era giusto recuperarli per la loro preziosità, in quello che può sembrare un atteggiamento di nazionalismo culturale. Il problema era che il recupero di questi procedimenti era stato condotto senza accurate impostazioni filologiche e scientifiche di base; ciò aveva contribuito a far nascere sempre più fraintendimenti a livello tecnico con conseguenze disastrose per le opere d'arte. Inoltre, in questo modo, i pittori fallivano nel tentativo di

---

<sup>54</sup> P. Bensi, *Materiali e procedimenti della pittura italiana tra Ottocento e Novecento*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 24 p. 76. Nel XIX secolo a Parigi la richiesta di materiali per pittura era cresciuta vertiginosamente, non solo perché era diventata la città più importante del panorama artistico europeo e non solo, ma anche perché c'era un gran numero di dilettanti che si era dato alla pittura. *Quali materiali usavano gli impressionisti?* in *Impressionismo: dipingere luce / le tecniche nascoste di Monet, Renoir e Van Gogh*, cat. della mostra a cura di I. Schaefer et alii, (Colonia e Firenze 2008), Milano, Skira, 2008, p. 43. Uno dei manuali citati messi in commercio era *L'enciclopedia artistica* di Erbici, nel 1900. Si trattava di un testo, legato alla promozione dei prodotti venduti nel negozio Calcaterra di cui si servivano dilettanti, pittori e i giovani pittori futuristi. M. D'Ayala Valva, C. Marchese, *I materiali d'atelier del fondo Grubicy-Benvenuti della Fondazione Livorno*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 80.

<sup>55</sup> Scrive Morbelli a Pellizza il 19 ottobre 1896: «Lo credo anch'io finirai col macinare i colori, almeno i più fini e cari come faccio io, escluse le biacche, le terre e volgari, almeno per conoscerne di intimo i colori come facevano gli antichi, tanto sei giovane e non è tempo perduto nello studio.». Poggialini Tominetti, *op. cit.*, p. 136.

recuperare e preservare le tecniche antiche dall'industrializzazione moderna, dal momento che, proprio per la sperimentazione di queste tecniche del passato, si servivano dei nuovi prodotti in commercio. Anche il recupero delle tecniche rinascimentali aveva visto l'applicazione di esse attraverso l'uso di trementina, olio, caseina e petroli<sup>56</sup>. Si può portare come esempio il caso della tempera; questa era stata rivalutata e molto apprezzata dai divisionisti, ma spesso veniva utilizzata per stendere l'abbozzo dei dipinti sul quale poi si procedeva a stendere i colori con la pittura ad olio; questa procedura aveva dei risultati a dir poco disastrosi. Proprio della tempera parla Angelo Morbelli nella lettera del 28 febbraio 1888 a Grubicy in riferimento al dipinto *Venduta*. Il pittore dice che

«è impossibile andar avanti con quella Venduta. Ho, tolto pastelli, ma inutilmente, le tinte sono così fuse e leggere colla Glicerina che la tempera non arriva, l'acqua smacchia i contorni, e finisco a guastarla maggiormente»<sup>57</sup>.

I pittori, dunque, affascinati dalle letture dei trattati antichi, riprendevano i precetti ivi spiegati e li applicavano e li riadattavano alle nuove esigenze tecniche. Anche Pellizza da Volpedo tendeva a questo atteggiamento se nel 1892 nell'eseguire *Mammine* (fig. 82), era particolarmente soddisfatto di aver effettuato sull'opera ritocchi frequenti proprio prendendo a riferimento delle ricette riscoperte nel manuale di Giovanni Battista Armenini, dal titolo *De' veri precetti della pittura*<sup>58</sup>.

Angelo Morbelli nel manoscritto *Questioni palpitanti!!! Attinenti alla tecnica del dipingere* a cui si è fatto riferimento, riprende infatti i temi della pittura antica e ne parla ampiamente; descrive la pittura ad encausto<sup>59</sup>, che era stata riscoperta infatti

---

<sup>56</sup> P. Bensi, *op. cit.*, p. 78.

<sup>57</sup> Citazione tratta dalla lettera già citata del 28 febbraio 1888, *infra*, p. 10, n. 5.

<sup>58</sup> A. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo, catalogo generale*, Milano 1986, pp. 296-298. Pellizza nel *Diario* del 1892 afferma che nel trattato *Dei veri precetti della pittura* dell'Armenini «ho trovato questo metodo giovevolissimo perché la pennellata nuova che si mette sopra resta subito morbida; ciò che prima non ottenevo se prima non l'avevo tutto bagnato lavorandovi su col colore; con quel metodo dovevo sempre passar nuovamente sopra anche a quelle pennellate che più non lo richiedessero».

<sup>59</sup> Della pittura ad encausto Morbelli cita i vantaggi rispetto alla pittura ad olio: «il primo e il più importante di tutti, è l'inalterabilità dei toni i quali, quando pure ingialliscono un poco (il che non avviene se la cera e resina son perfette) non portano mai nel chiaroscuro que disaccordi che vediamo spesso nei dipinti a olio per causa del differente grado di certe tinte che crescono relativamente a certe altre. Il secondo vantaggio considerevole dell'encausto è pur quello, che la vernice finale da cui va coperto il dipinto constando di cera soltanto permette un rinettamento facile da puorsi rinnovar senza danno ogni volta che sembri opportuno, la quale cosa non conviene in quella ad olio. Il terzo vantaggio consiste nel

proprio a metà del Settecento e sulla quale si era creato un acceso dibattito e, in seguito, affronta il tema della pittura ad olio, descritta a metà del Cinquecento dal Vasari e nelle *Vite* di Bottari e Della Valle<sup>60</sup>. Descritta anche negli antichi trattati di Cennini e Teofilo, la questione della pittura ad olio aveva, come il caso della tempera, generato un acceso dibattito a metà Ottocento; la conseguenza era stata la pubblicazione del manuale di Charles Lock Eastlake dal titolo *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio* edito nel 1849 e di quello di Giovanni Secco Suardo intitolato *Sull scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio* del 1858. Nella parte finale dello scritto Morbelli si dedica poi alla trattazione dei materiali veri e propri per pittura descrivendone il loro uso, i vantaggi e gli inconvenienti che i pittori potevano incontrare durante la loro applicazione.

Va puntualizzato che questo manoscritto, rispetto alla *Via Crucis del Divisionismo* di cui si parlerà in seguito, ha la caratteristica di esser stato redatto con appunti e frasi estrapolate dai trattati di pittura che il pittore aveva sotto mano e inserite senza un filo logico all'interno del testo; ma è proprio grazie ai manuali che sono citati e che sappiamo con certezza che il pittore aveva letto che è possibile mettere in discussione la data in cui sembra essere stato scritto. Il manoscritto infatti porta la data del 17 marzo 1914, ma questa è preceduta dalla frase «scritto in chissà quale anno». Ciò che ha portato gli studiosi a retrodatare l'opera è anche il fatto che nel testo mancano riferimenti ai trattati di Gaetano Previati, che già a quella data aveva pubblicato due dei suoi scritti; e mancano anche riferimenti ai testi di Vibert e di Rood che, proprio perché sappiamo aver ricoperto un ruolo di grande importanza per Morbelli, risulta difficile sostenere la tesi secondo cui il pittore abbia scelto di non inserire delle loro citazioni. Questi dati avvalorano l'ipotesi che il testo sia stato scritto dal pittore prima di quella

---

poter rendere certe parti del quadro opache e diafane a volontà, ciò che è sommamente difficile a olio o affresco. Il quarto di poterla applicare in ogni sorta di casi e di luoghi così all'interno che all'esterno, senza tema delle influenze come umido o della siccità- è pure gran vantaggio grande di esso genere di pittura quello di poter operare i ritocchi come e quando si voglia, senza pericolo di veder annerite le parti ritoccate o scemar la loro lucentezza pei prosciugamenti che accadono di quelle a olio, o di farle apparir poco legate alle parti già secche. Qualsiasi ritocco all'encausto si fonde facilmente nella massa a mezzo del caldamino passato leggermente sulla parte ritoccata.». *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 203-204.

<sup>60</sup> Il Vasari viene citato nelle *Questioni Palpitanti!!!* quando il pittore spiega quali erano le maniere degli antichi di dipingere. Inoltre descrive l'uso delle tempere nei pittori del '400: «Tempere degli antichi 400centisti – tuorlo di uova con mele asciutte e secche le tempere bene, la si passava colla spugna o pennello di vernice liquida anzi diafana, probabilmente olio di sandracca o piuttosto come insegna l'Armenini olio d'abete, o meglio dire resina di mastice. Sebbene il Cennini faccia appena menzione della tagliatura di fico mista alle tempere, e indubitabile che i Trecentisti le usavano, e l'Eastlake nel suo egregio libro sulla pittura ad olio, ci dimostra come molti scrittori del medio evo insegnavano il modo di estrarre il latte di fico. [...]». *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 205.

data. Anche se è difficile collocarne la stesura ad una datazione precisa, Paolo Plebani, in un saggio dedicato proprio al manoscritto, ipotizza che questo non avrebbe potuto essere stato redatto dopo la I Triennale di Brera; Morbelli, se avesse conosciuto i testi sopra citati, non si sarebbe astenuto facilmente dall'inserire delle citazioni all'interno del testo<sup>61</sup>.

### 2.3.2 Dalla sperimentazione all'adozione di prodotti industriali

Le riflessioni fatte sul manoscritto *Questioni palpitanti!!! Attinenti alla tecnica del dipingere* fanno addirittura anticipare la stesura a prima del 1889. In quella data il pittore si era recato a Parigi per visitare l'Esposizione Universale ed è questo l'anno che viene indicato all'unanime dagli studiosi come data spartiacque tra l'abbandono, o quanto meno l'evoluzione, dello sperimentalismo di Morbelli e la scelta di passare all'utilizzo di materiali per pittura industriali con il conseguente approdo alla tecnica divisa<sup>62</sup>. All'esposizione di Parigi Morbelli aveva avuto la possibilità di vedere opere nelle quali i pittori avevano raggiunto un grado così alto di luminosità al quale non era ancora riuscito ad approdare. Sperimentando la tecnica divisa, già nella lettera del 13 luglio 1890<sup>63</sup> parlando del dipinto *Alba* a Grubicy, si diceva meravigliato per la correttezza della teoria della divisione dei colori (fig. 83). Nella lettera del 15 luglio 1891 ribadiva quello che secondo lui era stato l'errore che lo aveva confuso fino a quel momento: il problema era stato l'aver continuato a macinare i colori per molti anni essendo convinto che le carenze dell'effetto di luce nella propria pittura fossero dovute alla materia prima; questo finché finalmente si era convinto che si trattava non di miscelare i colori, ma di miscelare le luci. Per questo motivo riteneva fosse una corretta strada da percorrere la sperimentazione dei nuovi prodotti disponibili sul mercato. Nel 1890 infatti in *Alba* il pittore passava all'esame della tecnica divisa con più audaci effetti en plein air, eseguendo ombre fortemente azzurre.

Un anno prima del viaggio a Parigi ci sono testimonianze dello sperimentalismo di Morbelli e degli insuccessi delle prove effettuate soprattutto sul dipinto *Venduta*. Nel 1888 sappiamo che Morbelli era impegnato nella distillazione di una nuova essenza per realizzare una mestica a caldo a base di copale, ma che non dava i risultati sperati a

---

<sup>61</sup> P. Plebani, *Questioni palpitanti!!! Appunti inediti di Angelo Morbelli sulla tecnica pittorica*, in *Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 191-194.

<sup>62</sup> A. Scotti-Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, cit., p. 569.

<sup>63</sup> Lettera conservata al MART, Archivio del '900, fondo Grubicy-Benvenutim Gru, I, 4, n. 32.



causa delle continue colature che non permettevano il fissaggio del colore. Ciò che spingeva comunque Morbelli a procedere nelle prove era il gradevole effetto che l'essenza produceva, creando delle velature nel bianco quasi come se si trattasse di particelle cristalline colorate. Fu proprio questa tendenza sperimentale all'applicazione pratica ad attrarre Vittore Grubicy e a volere che il pittore partecipasse all'esposizione organizzata a Londra nello stesso anno.

Marco Valsecchi, nella XXVI Biennale di Venezia, definiva Morbelli non solo il più ortodosso, ma anche il più meccanico tra i divisionisti<sup>64</sup>. A ragione di questa affermazione è necessario capire quale sia stato il ruolo del pittore nel dibattito ottocentesco sulle tecniche ed i materiali per pittura. Dopo la visita all'Esposizione Universale di Parigi del 1889 Morbelli decise di acquistare alcuni prodotti industriali con i quali ampliare la propria tavolozza; la scelta era stata dettata dall'idea di eliminare l'uso di biacche e bitumi, utilizzati dal pittore fino a quella data per schiarire e scurire i colori<sup>65</sup>.

Nella lettera scritta a Vittore Grubicy il 31 ottobre 1889 Morbelli parla del viaggio a Parigi e la definisce la «grande Babilonia moderna»<sup>66</sup> che aveva visitato in compagnia di Adolf Hohenstein; il viaggio si era completato con il passaggio da Londra prima del rientro in Italia<sup>67</sup>. Prima di partire per Parigi aveva chiesto informazioni a Grubicy per sapere dove poter ammirare i dipinti di Bastien Lepage. E, dopo la visita, informava l'amico di aver ammirato *Le mariage* di Dagnan Bouveret e *L'attesa* di Alma Tadema. L'insoddisfazione più grossa che emerge dalla lettera è quella che riguarda la luminosità dei suoi dipinti rispetto a quelli ammirati all'estero; per questo motivo riteneva importante ampliare la tavolozza sul modello di quella dei pittori inglesi

---

<sup>64</sup> L'affermazione di Valsecchi è presente nella sezione dal titolo Il divisionismo in Italia, commissario Marco Valsecchi, nel *Catalogo della XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1952, p. 390. Le opere di Morbelli ivi esposte erano *Natale dei rimasti* e *La sedia vuota*, realizzati entrambi nel 1903.

<sup>65</sup> Una testimonianza si ha nella lettera del 19 giugno 1889 scritta da Grubicy a Morbelli in cui si fa riferimento ai prodotti Lefranc procurati al pittore e da consegnare a Calcaterra. Caramel, *op. cit.*, p. 73.

<sup>66</sup> «Carissimo Vittore, sono reduce stanco morto, della grande Babilonia moderna. Ho fatto delle preziose osservazioni in merito alle tele viste e digerite [...]», scrive Morbelli nella lettera del 31 ottobre 1889. *Infra*, p. 17, n. 10.

<sup>67</sup> La notizia del passaggio da Londra si ha nella lettera del 4 settembre 1891, conservata al MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru. I, 4. La lettera è pubblicata in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra Realismo e Divisionismo*, p. 40.

preraffaelliti<sup>68</sup>. Ciò intendeva farlo acquistando immediatamente dopo il rientro in Italia tre ordini di mestiche dalla casa produttrice Lefranc<sup>69</sup>.

Il 1891 è un anno molto importante nell'evoluzione pittorica di Morbelli. Non solo passò all'applicazione del colore diviso da cui non si sarebbe allontanato più, ma aveva avuto anche la possibilità di testare i primi risultati dell'applicazione della tecnica divisionista alla Prima Triennale di Brera. All'esposizione milanese inizialmente il pittore aveva pensato di inviare insieme ad *Alba* e *Conversazione al Pio Albergo Trivulzio* anche il dipinto *La prima lettera*<sup>70</sup>; ma aveva poi cambiato idea perché convinto che questo secondo dipinto risentisse in alcune parti di un'applicazione ancora troppo tradizionale. Paradossalmente sarebbe stata proprio questa, la critica fatta ad *Alba*; il dipinto venne attaccato duramente dalla critica per la giustapposizione programmatica di una distesa di trattini e puntini unicamente nella parte superiore del cielo, mentre la parte inferiore era stata dipinta in modo ancora del tutto tradizionale. Ciò che infastidiva, dunque, era il carattere troppo sperimentale dell'opera, esattamente come gli altri dipinti esposti alla Triennale che avevano ricevuto gli stessi giudizi negativi<sup>71</sup>. La conseguenza di questi pareri sfavorevoli fu che le opere di Gaetano Previati e quelle di Morbelli erano state escluse dai premi. Prontamente Grubicy non si era lasciato sfuggire l'occasione di rispondere alle critiche di Luigi Chirtani in difesa del quadro *Alba* di Morbelli<sup>72</sup>. L'opera presentava una scomposizione cromatica nella parte alta con una scrupolosa attenzione ai colori complementari. Nella parte inferiore invece

---

<sup>68</sup> A tal proposito si ricorda che John Ruskin aveva parlato del metodo solare dei preraffaelliti, ossia il metodo della pittura all'aperto. Si veda F. Bellonzi, *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta, Roma, Sciascia, 1959, p. 64.

<sup>69</sup> Per un approfondimento sui prodotti Lefranc si rimanda al paragrafo 2.4, *infra*, p. 22.

<sup>70</sup> Quinsac afferma su *Alba*: «Les détails u feuillage et la luminosità du ciel matinal sont décomposés prismatiquement et rendus selon une scrupuleuse obéissance à la loi des complémentaires, ce qui présuppose déjà l'emploi du cercle chromatique.» inoltre ribadisce che « Par contre, dans la partie inférieure reparaissent les tons sales, rabattus et ternaires ainsi que la superposition des fonds sombres (ce derniers réaffleurent avec le temps), comme si l'artiste avait jugé que, pour traduire la consistance des maisons et celle de la terre, un recours au mélange chromatique était nécessaire». Quinsac, *op. cit.*, p. 32. Sulla *Conversazione* o *Parlatorio al Pio Albergo Trivulzio* si esprime Grubicy ne *La prima Triennale di Brera 1891. Tendenze evolutive delle arti plastiche*, articolo pubblicato in «Pensiero Italiano», Milano 1891 (vedi Schiaffini, *op.cit.*, pp. 91-92) dicendo che, rispetto al dipinto *Alba*, «nel suo "Parlatorio del Pio Albergo Trivulzio" il procedimento tecnico corre più spedito ed è assai notevole il risultato ottenuto nell'esprimere la luce che funziona dappertutto in quel camerone semibuio nel quale altri non avrebbero saputo leggere che delle tinte tenebrose, del bitume e del nero».

<sup>71</sup> Le critiche erano rivolte a *Maternità* di Previati, di cui era messa in discussione le carenze di disegno, la tecnica filamentosa e soprattutto l'astrazione misticheggiante del soggetto. Lamberti, *op. cit.*, p. 78.

<sup>72</sup> La difesa scritta da Grubicy era stata pubblicata in V. G. De Dragon, *Prima Esposizione Triennale*, in «Arte e Storia», 30 maggio 1891: «[...] Alba fu ideato e condotto con amore e pazienza fenomenali per sperimentare e conseguire il maximum del risultato che l'applicazione della teoria scientifica poteva fornire all'arte sua». Lamberti, *op. cit.*, p. 80; inoltre in «Cronaca d'arte», con un articolo dal titolo *La Triennale a Brera. Dopo Previati Morbelli*, *infra*, p. 43, n. 34.

erano stati sovrapposti una quantità innumerevole di toni scuri, che creavano un contrasto disomogeneo con la parte superiore dell'opera<sup>73</sup>.

## 2.4 I rapporti con la casa produttrice Lefranc

Il 1891 era anche l'anno che aveva visto il lancio della rubrica *Pei Pittori* su «Cronaca d'arte» di Vittore Grubicy. Morbelli, in occasione di un'inchiesta promossa da Grubicy sulla qualità dei prodotti Lefranc, era stato chiamato a rispondere e ad esprimere un proprio giudizio sull'argomento. Il pittore sembrava a quella data particolarmente entusiasta per la costanza dei toni dei colori della casa Lefranc e per la solidità delle lacche di garanzia. Tuttavia esprimeva delle riserve sulle vernici Vibert (fig. 84) che contenevano essenze di petrolio e una resina normale di cui però non conosceva la composizione<sup>74</sup>. Nel testo il pittore tesse le lodi della casa Lefranc evidentemente per avere una chance in più di entrare in contatto diretto con la casa produttrice, con lo scopo di ottenere delucidazioni specifiche sulle vernici e sugli altri materiali<sup>75</sup> (fig. 85).

Quella sopra descritta è la conseguenza di una serie di eventi connessi con le novità della rivoluzione industriale che aveva portato alla produzione e diffusione di una grande quantità di nuovi prodotti per pittura. Come è stato più volte specificato, in concomitanza con la pubblicazione di testi e di trattati sull'ottica e di tecniche pittoriche diffuse nella seconda metà dell'Ottocento, le grandi case produttrici di materiali per pittura si erano impegnate nella produzione di nuovi colori; facendo questo non era stato travolto dall'industrializzazione moderna soltanto il campo dei pigmenti, ma anche

---

<sup>73</sup> Per questo motivo, secondo Annie Paul Quinsac, si può ipotizzare che già a quella data Morbelli avesse fatto uso del cerchio cromatico. Si veda Quinsac, *op. cit.*

<sup>74</sup> Vibert approfondisce il tema delle vernici, che tradizionalmente erano composte da trementina, sostanza che si ossidava facilmente con l'aria, ingialliva e diventava grassa. La trementina era già conosciuta in antichità da Plinio (I sec.) che parla di una distillazione di trementina tratta dal balsamo del pino. I pittori se ne servivano non solo per sciogliere le resine e creare una vernice che essiccava molto rapidamente, ma anche come diluente per i colori per renderli più fluidi. Ma tendeva all'ossidazione all'ingiallimento che la facevano diventare una sostanza nemica della pittura. Rosa, *op. cit.*, p. 172. Per questo motivo Vibert aveva trovato una formula all'essenza di petrolio che si poteva applicare in tre usi: la *Vernis à peindre*, la *Vernis à retoucher* e la *Vernis à tableaux*. Queste vernici erano acclamate positivamente dai pittori.

<sup>75</sup> Nella lettera del 15 luglio 1891 scritta a Grubicy, Morbelli gli chiedeva di far avere il suo articolo al rappresentante milanese della ditta Lefranc. M. D'Ayala Valva, *Precetti e ricette. Evoluzione dialettica del pensiero critico di Grubicy fra idea e materia*, in *Oltre il Divisionismo*, a cura di M. Patti, cit., p. 32.

l'intera industria dei materiali per le Belle Arti<sup>76</sup>. Erano nate infatti aziende specializzate che operavano su scala europea per assecondare le esigenze degli artisti. I movimenti artistici più preparati a servirsi di queste novità erano proprio quelli nati negli stessi paesi dove queste case produttrici erano nate e si erano sviluppate; è il caso ad esempio della ditta francese Lefranc che fu per prima sperimentata dagli Impressionisti<sup>77</sup>.

A Parigi nel 1850 esistevano 276 *Marchand de couleurs*<sup>78</sup>. Va puntualizzato che la Francia aveva visto un particolare incremento dello sviluppo delle case produttrici per pittura dal momento che, nel 1791, erano state abolite le corporazioni e questo aveva determinato la libera concorrenza nelle produzioni di materiali industriali. Da qui, con i progressi appunto della chimica e l'industrializzazione, erano nati i *fabricants de couleurs*, ovvero ditte specializzate come ad esempio la Lefranc, la Bourgeois Ainé in Francia e la Winsor&Newton in Inghilterra. Anche se la disponibilità di prodotti già pronti sul mercato era molto ampia, molti commercianti di Parigi preferivano comunque acquistare dalle ditte solo le materie prime, per poi procedere alla lavorazione dei materiali autonomamente, applicando ai prodotti i propri marchi di fabbrica<sup>79</sup> (fig. 86).

Morbelli non era l'unico pittore a tentare di stringere con le case produttrici rapporti più stretti. Gli artisti infatti lo ritenevano un grande vantaggio perché solo così potevano ottenere informazioni importanti sulle caratteristiche dei materiali che poi venivano applicati spesso in maniere molto differenti. Nel caso dei divisionisti infatti è utile tenere in considerazione il fatto che non c'era omogeneità nei procedimenti tecnici; ognuno aveva un proprio modo e una propria tecnica per tradurre su tela ciò che era stato appreso dai testi e acquistato tra i materiali a disposizione. Questa tradizione si va a sommare alle cause che possono spiegare e giustificare le difficoltà, di cui soprattutto Morbelli risentiva, di presentarsi alle esposizioni come un gruppo unito. Se Morbelli applicava meticolosamente la tecnica divisa con un reticolo di colori, Segantini

---

<sup>76</sup> *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 43. Nell'epoca dell'industrializzazione i colori erano ottenuti attraverso dei mulini azionati a vapore che avevano sostituito la fabbricazione manuale dei pigmenti. Anche per le tele vi erano stati notevoli sviluppi, con l'utilizzo di telai meccanici che producevano tele su alcune delle quali veniva applicata una preparazione così da essere vendute agli artisti già pronte per l'uso.

<sup>77</sup> Bensi, *op. cit.*, p. 76.

<sup>78</sup> Il termine *Marchand de couleurs* era utilizzato per definire quei negozi che, dal 1757, vendevano, oltre ai colori, l'attrezzatura necessaria per gli artisti. Si veda *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 43.

<sup>79</sup> Si veda il retro del dipinto di A. Guillaumin, *Il mare a Saint-Palais*, 1892, cm 60,4 x 93,4 Colonia, Wallraf, Richartz Museum & Fondation Corboud. Qui sono presenti il timbro della ditta Tasset & L'Hôte sulla tela e il marchio di fabbrica della ditta Bourgeois Ainé su un listello del telaio. Un altro esempio è quello del commerciante di colori Julien Tanguy che aveva una cucina posta sul retro del proprio negozio in cui preparava a mano i colori. Ivi, p. 45.

dipingeva con filamenti più marcati e Pellizza procedeva per una vibrante tessitura a tocchi. C'era ovviamente un punto di partenza comune a tutti; vi era infatti un rapporto continuo con la tavolozza, che appariva sempre aggiornata ai prodotti disponibili e più recenti<sup>80</sup>. E nel Nord Italia i pittori acquistavano i loro colori soprattutto nel negozio Calcaterra, che era il rivenditore milanese ufficiale dei prodotti Lefranc (che aveva aperto anche una filiale a Marsiglia e una a Firenze) e un punto di riferimento fondamentale per la vendita di vernici di produzione propria e per i colori di importazione inglese, francese e tedesca<sup>81</sup> (fig. 87).

Una volta acquistati i materiali prodotti industrialmente gli artisti sentivano ad ogni modo la necessità di accertarsi della loro stabilità prima di procedere all'applicazione su tela. Angelo Morbelli fu uno dei primi pittori a testare i prodotti della casa Lefranc. Il 25 giugno 1891 il pittore raccontava a Grubicy di aver testato al calore e alla luce le lacche di garanzia Lefranc, e che queste erano risultate perfettamente stabili<sup>82</sup>. Sull'esempio di Morbelli, anche Pellizza aveva testato alcuni colori che intendeva utilizzare. Il pittore su una tavoletta di legno (che in alcuni casi era sostituita da pezzi di tela) rivestita di biacca aveva steso direttamente dal tubetto del colore procedendo per sfumature<sup>83</sup> (figg. 88-89). Le case produttrici, essendo a conoscenza della sempre maggiore richiesta di informazioni sugli ingredienti da parte dei pittori, avevano iniziato a dare nozione dei contenuti dei loro prodotti scrivendo sui tubetti la composizione chimica dei colori. Segantini e Morbelli sarebbero stati

---

<sup>80</sup> Cfr. Bensi, *op. cit.*, p. 77; Lamberti, *op. cit.*

<sup>81</sup> La ditta di Luigi Calcaterra era stata fondata a Milano nel 1839 ed era diventata un punto focale di riferimento per gli artisti che avevano a disposizione una vasta gamma di prodotti disponibili sul mercato. Gli artisti per agevolare gli acquisti, avevano la possibilità di avere un conto corrente e prendeva ordini anche tramite posta. Sia Morbelli che Pellizza erano clienti fissi della ditta, e lo testimoniano i numerosi riferimenti ai prodotti da acquistare presso il negozio a Milano. A. Gioli, *La ditta Luigi Calcaterra: La Lefranc a Milano*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 107. Negli *Appunti pella risaia* Morbelli fa nella parte finale una sorta di lista dei materiali da acquistare nel negozio a Milano: «Occorre a Milano – forbicetta da tagliare – colori violetti caldi – Oltremare 2°, qualche pennello molle da dividere più recpinetini per acqua ragia ecc., tubo bleù lumiera Num sei (Calcaterra), vernice da Calcaterra (?), Boccettine (S. Caterina), specchio, - (tubo nero vigna), 1 pacco vetri (Coppola), Vestito nero (Sarto) prendere coperchio footgrafia V.». Scotti- Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 44; Scotti Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, cit., p. 571.

<sup>82</sup> Ibidem. si veda la lettera scritta da Morbelli a Grubicy il 25 giugno 1891.

<sup>83</sup> Le prove di colore effettuate da Pellizza sono tutt'oggi visibili all'interno del suo museo-studio a Volpedo e a testimonianza dell'inalterabilità di questi materiali sta il fatto che sono ancora perfettamente conservati. Inoltre nel 1893 Pellizza si era rivolto direttamente alla Lefranc per chiedere se potevano mandargli delle tele già preparate alla caseina secondo il sistema Vibert, su suggerimento di Segantini. Ivi, p. 573. Per un approfondimento sui test eseguiti da Pellizza si rimanda a G. Poldi, *Ricostruire la tavolozza di Pellizza da Volpedo mediante la spettrometria in riflessione*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 119-134.

entusiasti di questa novità che era stata la Lefranc la prima ditta a sperimentare<sup>84</sup>. Sull'importanza della pubblicazione della formula chimica dei colori si era espresso anche Vibert quando affermava, in un passo de *La Science de la Peinture*, che la questione della conservazione dei dipinti era fondamentale per i pittori, ma era raro che questi se ne interessassero e dunque bisognava

«costringere i fabbricanti a fornire delle buone materie, ed ecco un mezzo che crediamo eccellente per raggiungere questo risultato. Basta che i pittori esigano, quando acquistano un tubo di colore, che il cartellino abbia, di fianco al nome usuale di questo colore, la sua formula chimica, come nella lista più sopra descritta. In questo modo, se il mercante non dà quel che annunzia, può essere tradotto in giudizio, come qualunque falsificatore: vi è inganno sulla qualità della mercanzia»<sup>85</sup>.

## 2.5 L'uso pratico dei materiali: differenze e analogie tra i pittori divisionisti

### 2.5.1 Lo studio en plein air: Osservazioni pella risaia e l'utilizzo dei vetri colorati

Sono molte le differenze che si riscontrano nei pittori divisionisti nella scelta di applicare le medesime conoscenze ma in modo del tutto diverso l'uno dall'altro. Questo aspetto è stato visto soprattutto nelle difficoltà di coesione del gruppo che avevano portato a fallire i vari tentativi esposizioni in comune che tanto Morbelli si era impegnato a concretizzare. Ciò è ancora più evidente se si prendono in considerazione

---

<sup>84</sup> Previati, a differenza di Morbelli e Segantini era meno entusiasta della novità della Lefranc. Il pittore rifletteva infatti sul fatto che gli additivi aggiunti in fase di fabbricazione potevano avere effetti sui colori e sulla conservazione delle opere. C. Marchese, *Vittore Grubicy e la conservazione delle opere d'arte: teoria e prassi*, in *Oltre il Divisionismo*, p. 51. A tal proposito è significativa la lettera scritta da Grubicy e pubblicata sulla rivista della Triennale: «è fuor di dubbio che la casa Lefranc, coll'aver aggiunto al nome del colore anche la composizione chimica di esso, nonché la graduatoria di stabilità di ogni colore, si è messa alla testa delle fabbriche europee per serietà ed onestà di commercio.» *Divisionismo italiano*, cat. della mostra a cura G. Belli, (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990, p. 169, nota 15.

<sup>85</sup> Vibert, *op. cit.*, p. 78.

le divergenze che si riscontrano nell'applicazione delle tecniche artistiche e nelle modalità con cui solitamente gli artisti procedevano nella realizzazione delle proprie opere partendo comunque dai medesimi materiali.

Senza dubbio la fotografia come mezzo ausiliario per la pittura dal vero aveva interpretato un ruolo fondamentale per i pittori<sup>86</sup>; si trattava infatti di una prassi molto diffusa, sebbene poi i motivi che spingevano i pittori a farne uso e le tecniche di cui si servivano fossero assai diverse<sup>87</sup>. Singolare è ad esempio il rapporto che Morbelli aveva con la fotografia di cui si era servito per l'impostazione del tema della risaia. Per l'impianto schematico di *Per Ottanta Centesimi!* si era servito del mezzo fotografico adottando uno schema simile a quello che avrebbe utilizzato alcuni anni dopo Luigi Steffani in *Risaia* del 1864 (fig. 90); va detto che quest'ultima risulta studiata da un punto più alto di quella di Morbelli e, a differenza di *Per Ottanta centesimi!*, Steffani aveva lasciato visibile una grande porzione di cielo<sup>88</sup>. Ad ogni modo l'impostazione era quella adottata dai fotografi contemporanei nelle risaie (figg. 91-92), anche se Morbelli aveva modificato questi esempi e, invece che riprodurre la lunga fila di mondine scalate in profondità e in visione frontale, aveva preferito coglierle di schiena e chine a lavoro per evidenziare la fatica della loro condizione<sup>89</sup>.

Sempre nelle risaie del vercellese Morbelli, nel 1901, scelse di ambientare un nuovo grande dipinto dal titolo *In risaia*. Qui il pittore aveva modificato l'impostazione di base; l'orizzontalità dell'opera è accentuata infatti da una delle mondine, che è

---

<sup>86</sup> Sull'importanza della fotografia e sulla sua diffusione tra i pittori si veda *supra*, p. 63.

<sup>87</sup> Le differenze si riscontrano anche tra l'uso del mezzo fotografico da parte di Pellizza e da parte di Morbelli. Se per quest'ultimo il rapporto con il mezzo fotografico non avrebbe mai soppiantato quello della pittura, è possibile comunque constatare un'attenzione fondamentale che il pittore riserva alla quadrettatura della fotografia, usata per trasferirne le medesime dimensioni sul supporto finale. Va ad ogni modo specificato che tra questo passaggio vi era sicuramente la realizzazione di almeno due bozzetti prima della stesura definitiva. Pellizza se è vero che come Morbelli ha un rapporto esclusivamente strumentale con la fotografia, l'oggettività della quale non deve essere mai superiore alla creatività dell'artista, evita però di quadrettare le opere e l'unico rapporto diretto tra la fotografia e la stesura finale riguarda il taglio che il pittore conferisce all'inquadratura, effettuato nelle proporzioni da lui volute, ad esempio ne *Il ponte* (Scotti-Tosini, *Pellizza da Volpedo, catalogo generale*, cit., p. 395). In questo modo faceva delle fotografie uno studio attento e approfondito per le distanze e per i soggetti. G. Ginex, *fotografia e pittura nel laboratorio divisionista* in Belli, Rella, *op. cit.*, p. 244-246.

<sup>88</sup> Morbelli al contrario di Steffani aveva scelto di rappresentare un orizzonte altissimo per non lasciar scorgere il cielo e farlo intuire attraverso i riflessi lasciati da esso sull'acqua della risaia. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 15.

<sup>89</sup> Adriano Tournon (Pavia 1883 – Torino 1978), è stato uno dei primi fotoamatori di Torino a far uso di lastre autocromatiche Lumière. Si sono conservate alcune lastre fotografiche da lui eseguite che raffigurano le mondine a lavoro nella sua tenuta. Di queste l'autocromia *Mondine nel vercellese* conservata a Biella in collezione privata, è particolarmente vicina nell'impostazione a quella impiegata da Morbelli in *per Ottanta Centesimi!*. G. Piantoni, *Socialismo divisionista, in Italia, Arte alla prova della modernità*, cit., pp. 235-236. Per ulteriori approfondimenti si veda M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839 – 1911*, Torino, Allemandi, 1990, p. 346.

dipinta in posizione eretta in netto contrasto con le altre lavoratrici rappresentate chine a svolgere il proprio lavoro come si è visto nel dipinto precedente. L'idea della mondina dipinta in posa eretta sembra essere stata tratta dalla spigolatrice che Jules Breton aveva scelto di rappresentare in piedi nel 1884 ne *Il canto dell'allodola* (fig. 93).

*Per Ottanta centesimi!* era un'opera che aveva tenuto occupato Morbelli dal 1894 e che aveva continuato a ritoccare anche dopo l'esposizione alla Prima Biennale di Venezia; è probabile addirittura che avesse continuato a lavorarci anche dopo il 1896 se anche nel 1919, ne *La Via Crucis del Divisionismo*, ribadiva che «una spiegazione della maggiore luminosità (non chiarezza) dell'acqua, credo sia perché essa assorbendo la luce del cielo, e solida essa stessa, sia perché assai più vicina all'osservatore, che non il lontano cielo»<sup>90</sup>; queste parole danno l'idea che il pittore avesse ancora alcuni dubbi sulla resa luminosa dell'opera.

Nell'elaborazione del successivo dipinto ambientato nella risaia il pittore infatti si era avvalso dell'uso di bozzetti preparatori, studiando con meticolosa attenzione le figure e le variazioni cromatiche della luce e dei riflessi dell'acqua. Sebbene al giorno d'oggi purtroppo non sia conservato alcun bozzetto dell'opera, le testimonianze del lavoro dell'artista sono fortunatamente raccolte nel taccuino intitolato *Osservazioni pella risaia*; dando vita ad un diario dove sono abbozzate per iscritto le informazioni utili alla creazione del dipinto Morbelli ci permette di conoscere ogni minuscolo particolare analizzato dal vero<sup>91</sup>.

Dalla lettura del taccuino si deduce che l'attenzione del pittore era tutta incentrata sulle variazioni di colore al riflettersi della luce nelle diverse ore del giorno e con diverse condizioni atmosferiche. In apertura, inoltre, il pittore aveva trascritto alcune informazioni sui tempi e sulle modalità della raccolta del riso e su come si sarebbe presentata la coltivazione dei campi nelle varie fasi del raccolto<sup>92</sup>. Proprio per studiare questi dettagli e, soprattutto, per evitare che le zone in ombra apparissero grigie e incolori, si era dotato di vetri colorati per capire al meglio come adattare al dipinto le rifrazioni luminose presenti dal vero<sup>93</sup>. I vetri venivano utilizzati operando su riflesso: la

---

<sup>90</sup> Passo tratto da *La via crucis del Divisionismo*, Caramel, *op. cit.*, p. 62.

<sup>91</sup> I bozzetti dell'opera non ci sono pervenuti, ma Ercole Arturo Marescotti, amico di Morbelli, aveva affermato nel 1933 che Morbelli aveva eseguito almeno sei lavori per il dipinto, tre quadri e numerosi bozzetti. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 16. Scotti Ricorda inoltre che il manoscritto figurava tra le carte che Marescotti aveva intenzione di pubblicare.

<sup>92</sup> Queste informazioni si ritrovano nella contro copertina delle *Osservazioni pella Risaia*. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 19.

<sup>93</sup> I vetri in questione sono stati ritrovati in alcuni cassetti nell'atelier dell'artista alla Colma di Rosignano. Probabilmente questa tecnica era stata consigliata anche a Pellizza dal momento che è



rifrazione dei fasci luminosi era ottenuta per sottrazione dalle lunghezze d'onda di particolari colori. Morbelli aveva introdotto questa tecnica per dare un concreto esempio delle teorie di Rood, che, come è stato già espresso, descrivevano gli effetti della luce colorata che penetrava oltre la superficie e che veniva riflessa dopo aver assorbito un determinato valore. Morbelli aveva ritenuto il metodo dei vetri colorati un valido sussidio all'applicazione pratica di questa teoria<sup>94</sup>. Gli esperimenti a tal proposito erano stati fatti testando le reazioni delle luci sul passaggio attraverso filtri di vetri gialli, rossi, verdi e blu<sup>95</sup> (fig. 94).

Molti riferimenti che testimoniano l'uso frequente dei vetri colorati, sono presenti nelle *Osservazioni pella risaia*: ad esempio il pittore afferma che «l'acqua al vetro rosso risalta quasi pari al verde prato – non così al vetro verde, e violetto – (forse è meglio un viola più oscuro dell'oltremare)»<sup>96</sup>, e ancora «a differenza dei bozzetti, tener nota il cupo o tono della risaia sul vero, contro cielo e bianchi delle mondine»<sup>97</sup>. Dal 1899 nel testo sono sempre meno presenti i riferimenti all'uso dei vetri e dei bozzetti per lasciar spazio alle tonalità dei colori da utilizzare; segno questo che stava terminando la fase bozzettistica e si apprestava a cominciare la stesura finale dell'opera. Rilevanti sono anche le idee e ipotesi appuntate dal pittore e poi evidentemente scartate nella redazione finale dell'opera. A tal proposito interessante è il riferimento a «qualche monticello per levar la monotonia?» ai ritagli dell'acqua in linee orizzontali sullo sfondo dell'opera; forse si trattava di un particolare presente in qualche bozzetto, ma per decisione del pittore non trasportato poi nella stesura finale, dove doveva aver scelto di conferire un leggero movimento dello sfondo attraverso le altezze diverse delle chiome degli alberi.

### **2.5.2 Tecniche e materiali per la composizione dell'opera: le tele e l'imprimatura**

La predilezione di Morbelli per le tele di fabbricazione artigianale è visibile anche nell'opera già citata *Per Ottanta Centesimi!*. Qui il pittore aveva utilizzato una

---

possibile riscontrare un'analogia nello studio di Volpedo dove sono ancora conservati dei vetri di colore giallo e verde.

<sup>94</sup> Si rimanda alla descrizione della teoria di Rood, *supra*, p. 80.

<sup>95</sup> I vetri erano applicati su supporti cartacei di colore carminio, vermiglione, arancio, giallo, cromo, gomma gutta, verde-giallastro, verde, verde blu, blu cyan, blu di Prussia, blu oltremare, viola, viola porpora, porpora e nero. Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 17.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 27.

tela a tramatura ed andamento diagonale, punteggiata da piccoli nodi di congiunzione tra i fili<sup>98</sup> che sono ben visibili sul verso (fig. 95). La realizzazione manuale della tela aveva determinato una tessitura irregolare che ben si evidenzia nella superficie ruvida, caratterizzata da forti rilievi. In generale le tele tessute a mano erano molto diffuse ancora verso la fine degli anni ottanta dell'Ottocento, ma le ditte specializzate come la Lefranc e la Winsor&Newton producevano tele fabbricate industrialmente attraverso telai meccanici; queste venivano poi vedute in varie dimensioni in base ai generi e agli usi differenti; ad esempio queste caratteristiche potevano variare nel caso di una tela acquistata per un ritratto o per un paesaggio<sup>99</sup> (fig. 96). Non era raro, e col tempo sarebbe diventato di uso comune tra i pittori divisionisti, trovare nei negozi di queste aziende delle tele che erano solitamente di lino, cotone, canapa o juta e già provviste di preparazione con colla e biacca<sup>100</sup>.

In generale i pittori divisionisti prediligevano la tela rispetto alla tavola, secondo una scuola di pensiero già introdotta dagli impressionisti<sup>101</sup>; trattandosi infatti di supporti molto più economici, essi potevano offrire grande varietà nelle dimensioni ed erano facili da trasportare e arrotolare per la pittura en plein air. È utile ricordare che Pellizza da Volpedo utilizzava tele sia preparate artigianalmente sia industriali e comprate già preparate. Se quelle utilizzate per realizzare i ritratti dei genitori nel 1890 erano state tessute dalla madre dell'artista, per *Fiumana* si era dotato di una tela acquistata dai fabbricanti<sup>102</sup>. Nel caso invece di *Aprile nei prati di Volpedo* il pittore aveva utilizzato una tela già preparata e acquistata dalla ditta Calcaterra a Milano. Inoltre nel 1893 Pellizza aveva richiesto direttamente alla casa Lefranc delle tele preparate appositamente per la pittura ad olio e, contemporaneamente, richiedeva

---

<sup>98</sup> A. Schiavi, *Angelo Morbelli, texture e materia pittorica. Indagini Scientifiche su Per Ottanta centesimi!* in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 177-181.

<sup>99</sup> Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 27. Inoltre anche in Francia era diffusa la tradizione, mantenuta anche oggi, di vendere tele di formati standard sia per le dimensioni che per l'uso che i pittori intendevano farne. *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 53.

<sup>100</sup> Dal 1840 erano disponibili sul mercato cinque formati standard per le tele, acquistabili di vario tipo, peso, granulosità e dimensioni. I formati erano differenziati per figure, paesaggi e marine e sostituiva una pratica tradizionalmente appresa dai giovani artisti nella bottega. Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 32, nota 24. Cfr. S. Bordini, *L'occhio, la mano e la macchina, pratiche artistiche dell'Ottocento*, Roma, Lithos editrice, 1999.

<sup>101</sup> Oltre a questo comunque i divisionisti avevano a disposizione anche l'ordinazione di formati particolari e la possibilità di acquistare le tele a metraggio. Le tele erano solitamente di lino, vendute o grezze o provviste di preparazione. *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 51.

<sup>102</sup> G. Pellizza, *Ritratto del padre*: sul taccuino n. 12 datato al 1889, Pellizza scriveva: «Oggi 3 ho incominciato il ritratto di mio papà su tela fina di lino filata da mia mamma e impressa da me con gesso raschiato da cornici – ges d'indoundou». Scotti-Tosini, *Giuseppe Pellizza, catalogo generale*, cit., p. 211. Stessa cosa scriveva per il *Ritratto della madre*, Ivi, p. 214.

l'invio di tele di metratura più elevata che non erano subito disponibili presso il rivenditore milanese Calcaterra.

Per quanto riguarda la preparazione, va specificato che i divisionisti preferivano comunque preparare autonomamente le tele usando solitamente una preparazione a biacca, già in uso dai preraffaelliti, per accentuare il riflesso del colore. Solitamente i pittori applicavano una preparazione a base di gesso e colla animale ed utilizzavano anche la biacca mescolata ad altri prodotti o al bianco di zinco<sup>103</sup> per creare una base che fosse sufficientemente liscia e non troppo assorbente<sup>104</sup>.

Morbelli, che, come abbiamo visto, era portato a eseguire la preparazione delle opere la maggior parte delle volte artigianalmente, utilizzava una preparazione a base di caseina<sup>105</sup>; già dalla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, come testimoniano le lettere, fa riferimento alla preparazione di questa particolare sostanza che si estraeva dal formaggio<sup>106</sup>. Eccezionalmente e in anticipo rispetto alle indicazioni che avrebbe fornito qualche anno dopo Vibert nel suo trattato, il pittore aveva preparato *La venduta* con la caseina; questa era stata utilizzata insieme a colori alla glicerina che avevano provocato delle reazioni indesiderate sul dipinto<sup>107</sup>.

Oltre alla sperimentazione della caseina il pittore si serviva anche del gesso; l'uso di questo materiale è testimoniato dalla presenza nell'atelier del pittore alla Colma di Rosignano di una cassapanca in cui sono tutt'oggi conservate delle tele grezze e del

---

<sup>103</sup> Il Bianco di zinco era un materiale usato dagli impressionisti dagli anni novanta. Pellizza, ne *La donna dell'emigrato* eseguita nel 1888, ne fa un precoce uso. Il colore era stato inserito nel catalogo Leffranc dal 1876, ma non ci sono particolari testimonianze d'uso tra i divisionisti se non prima del 1890-91. Ad ogni modo questo precoce utilizzo è stato riscontrato anche in Morbelli, Previati, Longoni e Segantini (in *Ave Maria a trabordo* del 1886 che ridipinse su consiglio di Grubicy utilizzando il bianco di zinco, il blu cobalto e il giallo di cadmio). Sul bianco di zinco si esprimeva in questi termini Gaetano Previati (che lo usa nel 1891 in *Maternità*) nel 1905: «il bianco di zinco rimase come una curiosità scientifica finché Gustavo Moreau ebbe l'idea di utilizzarlo in sostituzione del bianco di piombo»; a tal proposito Vibert (Vibert, *op. cit.*, p. 78) affermava che il bianco di piombo non aveva eguali sia per la capacità di coprire ed essiccare, sia per la durezza che acquisiva se associato all'olio. Previati continuava affermando che il prodotto «che non equivale al bianco di piombo per facoltà di coprire, ha però il vantaggio di potere essere adoperato tanto ad olio che a tempera. È il bianco necessario per i gialli di cadmio ed il solfuro di mercurio (vermiglione). Resiste molto di più del bianco di piombo all'azione dell'aria e dei gas solforosi e non danneggia la salute di chi lo fabbrica, né di chi lo adopera», mentre il bianco di piombo se associato a solfuri come il vermiglione e il cadmio diventava tossico. In G. Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, F.lli Bocca, 1905, in Mastrianni, *op. cit.*, p. 48.

<sup>104</sup> Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 27.

<sup>105</sup> Era un prodotto ritornato in voga all'inizio dell'Ottocento grazie a Vibert il quale affermava che si trattava del miglior materiale disponibile per la preparazione delle tele, tavole e cartoni sui quali si andava a stendere la pittura ad olio. Nell'appendice alla *Science de la peinture* del 1891 dava anche indicazioni su ricette per ottenere la colla e per unirla al bianco di zinco per l'imprimatura. M. D'Ayala Valva, *I materiali d'atelier del fondo Grubicy-Benvenuti della Fondazione Livorno*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 70. *Ibidem* per l'uso della caseina da parte di Grubicy e Benvenuti.

<sup>106</sup> Lettera scritta da Morbelli a Grubicy l'11 gennaio 1887, *infra*, p. 111, n. 1. Si veda anche Scotti Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, cit., p. 568.

<sup>107</sup> Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 24.

gesso, che era usato dal pittore per sbiancarle<sup>108</sup> (fig. 97). Solitamente queste tele preparate con imprimitura a gesso e colla, erano menzionate nei cataloghi Lefranc con il termine *Absorbant*<sup>109</sup>. La particolare tipologia di preparazione sopra accennata era tornata in voga nell'Ottocento e molto apprezzata sia per la velocità di essiccazione sia per la capacità di assorbire l'eccesso di olio che fuoriusciva dai colori. L'interesse per questo tipo di tele era riscontrabile infatti non solo in Francia<sup>110</sup>, ma anche in Italia come attesta l'*Enciclopedia Artistica* di Erbici del 1900; qui si afferma che, in Lombardia, c'era stato un ritorno alla preparazione di gesso e colla, che portava grandi vantaggi rispetto alle altre preparazioni<sup>111</sup>.

Morbelli, nell'opera *In risaia*, aveva utilizzato una preparazione di biacca e bianco di zinco; la stessa preparazione sarebbe stata utilizzata poco più di dieci anni dopo in *Angolo di giardino*; l'opera infatti, realizzata nel 1912, è preparata anch'essa con uno spesso strato di biacca<sup>112</sup>. Una simile procedura era stata attuata da Pellizza nella preparazione della tela del dipinto *La processione*.

Gli artisti però non sempre usavano una preparazione di colore bianco; in base ai pigmenti che intendevano applicare negli strati superiori, questa poteva essere anche colorata. Segantini, ad esempio, era solito utilizzare una preparazione a gesso e olio sulla quale poi stendeva uno strato di liquido rosso; la procedura per il pittore era necessaria perché, affermava lui stesso, non poteva sopportare l'effetto bianco della tela<sup>113</sup>. Morbelli in *Per ottanta centesimi!* si era avvalso di una preparazione a base di imprimitura bluastra nella parte bassa e di colore verde nella parte alta evidentemente

---

<sup>108</sup> Queste informazioni sono state rilasciate da Roberto Morbelli, bisnipote del pittore.

<sup>109</sup> Si rimanda a *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 59; C. Marchese, *Supporti e preparazioni: tele, supporti provvisori, telai, preparazioni*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 183.

<sup>110</sup> In Francia solitamente le preparazioni erano bianche, e si preferivano a quelle colorate perché per gli impressionisti era fondamentale che i colori avessero la massima forza luminosa proprio tramite una preparazione bianca, cosa non ottenibile con preparazioni colorate. Al contrario dei divisionisti gli impressionisti prediligevano tele già preparate. Le preparazioni erano caratterizzate da leganti in olio e biacca. Ma questo tipo di preparazione aveva lo svantaggio di ingiallire e la scarsa capacità di assorbenza. Per questo motivo si era passati a imprimiture ad acqua (utilizzata da Gauguin) o a gesso e colla. Anche se questa non fu reperibile se non dopo il 1890 il cartone di Bazille, *Giovane donna fra le vigne* presenta questa preparazione. *Ivi*, p. 59.

<sup>111</sup> C. Marchese, *Supporti e preparazioni: tele, supporti provvisori, telai, preparazioni*, in *Oltre il Divisionismo*, cit., p. 184.

<sup>112</sup> Anche i futuristi usavano una preparazione a base di bianco di zinco e colla. Questa imprimitura è presente ne *Il contadino* (1910) di Umberto Boccioni e in *Lightning* di Luigi Russolo. Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 28. Cit. da *Osservazioni pella risaia*. Scotti-Tosini, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, cit., p. 40. S. Omarini, *Misure colorimetriche di Angolo di Giardino di Angelo Morbelli*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 65-68. La biacca è presente solo nella preparazione, mentre nella superficie aveva usato solo il bianco di zinco.

<sup>113</sup> Scotti-Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 28.

per assecondare l'effetto che aveva desiderato ottenere sulla tela. Anche Pellizza nel *Quarto Stato* aveva usato un'imprimatura colorata, a base di ocra rossa e verde; di questo fornisce lui stesso testimonianza e si ha avuto inoltre la conferma nel 2002 attraverso alcune analisi effettuate sul dipinto<sup>114</sup>. Della medesima preparazione Pellizza si era servito per *Sul fienile*. Va detto che nel caso di *Fiumana* e del *Quarto Stato* il pittore aveva proceduto nella stesura dell'imprimatura per piatte di colore che servivano per esaltare meglio i pigmenti che andava ad applicare successivamente; le medesime stratificazioni sono riscontrabili anche nelle opere di Morbelli<sup>115</sup>.

### 2.5.3 Pennelli e colori: artigianalità e industrializzazione a confronto

Per quanto riguarda i mezzi adoperati per l'applicazione del colore si notano delle differenze notevoli tra i divisionisti. Se Segantini preferiva dei pennelli lunghi e squadrati, Morbelli, dopo aver comunque provato i vari modelli di pennelli realizzati industrialmente, si differenziava dai colleghi per la predilezione di pennelli particolari che si fabbricava lui stesso appositamente<sup>116</sup>. Si trattava di strumenti che avevano la particolarità di possedere tre punte di metallo<sup>117</sup>, utili a rendere più vibrante la pennellata facendo attenzione che «i fili del pennello non si combacino, non aderiscano... è un dipingere più arioso... è migliore assai, più aerea la velatura divisa»<sup>118</sup>; Morbelli procedeva esattamente come Carcano il quale era solito costruirsi degli speciali pennelli estensibili e formati da una sorta di spatola dentellata. In una lettera a Pellizza del 29 dicembre 1896 si lamentava dei pennelli industriali disponibili su mercato affermando:

«[...] Lefranc mi ha mandato i campioni pennelli, se vedesti che razza di operai di minchioni è pieno il mondo, anche la grande Nation!! Sono pennelli fatti come si farebbero

---

<sup>114</sup> Ivi. p. 29.

<sup>115</sup> Scotti Tosini, *Le ragioni di un convegno*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 11.

<sup>116</sup> Una dettagliata descrizione delle tipologie di pennelli utilizzati dai pittori divisionisti si trova in Scotti Tosini, *Divisionist Painting techniques*, cit., p. 23.

<sup>117</sup> Quinsac, *op. cit.*, p. 196. Virgilio Colombo in «Gli artisti lombardi a Venezia» scrive: «mi fece esaminare i suoi ferri del mestiere, dei pennelli a tre punte, che si fabbrica da sé [...]».

<sup>118</sup> T. Fiori, F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1968, p. 157.

les artiche de Paris trombette, sciaboline, tranvaii, cavallini e soldatini! Anche i pennelli dobbiamo farci? [...]»<sup>119</sup> .

Anche Pellizza non era solito utilizzare dei pennelli tradizionali. Il pittore infatti era abituato a intervenire sul dipinto grattando la superficie per lasciar trasparire nei piccoli solchi che lasciavano fuoriuscire il colore sottostante. Questo è testimoniato anche dalla presenza, nello studio dell'artista e tutt'oggi visibile, di uno strumento metallico particolare a forma di forchetta da un lato e di spatola dall'altro<sup>120</sup>. Nel *Paesaggio presso Volpedo, Regione San Rocco*<sup>121</sup> (figg. 98-99), dalle macrografie a luce diffusa è emerso che nella zona del cielo il pittore aveva lasciato affiorare la lacca di fondo per dare una maggiore tonalità rosata alle campiture di superficie. Alcuni tratti del cielo erano ottenuti con l'asportazione del colore; questa era stata effettuata probabilmente con l'utensile trovato nel suo studio o con la punta del manico di un pennello con cui effettuava l'asportazione del colore quando questo era ancora fresco<sup>122</sup>.

Le tipologie di pigmenti applicati sia in modo tradizionale che in maniera del tutto sperimentale erano le più svariate<sup>123</sup>. Va detto che, nella seconda metà dell'Ottocento, la disponibilità dei colori era molto maggiore rispetto a quella di inizio secolo, quando i colori a disposizione degli artisti erano molto limitati<sup>124</sup>. Con l'industrializzazione e l'avvento degli studi di chimica e di mineralogia in Francia, in Germania e in Inghilterra, c'era stato un incremento della produzione di pigmenti realizzati industrialmente. La grande novità era stata soprattutto l'introduzione di colori a base metallica, come il cromo, il cadmio, il cobalto, lo zinco, il rame e l'arsenico, che avevano permesso la fabbricazione di molti nuovi colori e tonalità. Similmente erano stati messi a punto dei processi per estrarre i pigmenti di origine naturale da sostanze di derivazione vegetale e animale, rendendo così possibile la creazione delle lacche rosse e delle lacche gialle (anche se comunque meno resistenti, perché scomparivano alla luce

---

<sup>119</sup> Poggialini Tominetti, *op.cit.*, p. 141. Lettera di Morbelli a Pellizza del 29 dicembre 1896.

<sup>120</sup> Scotti Tosini, *Le ragioni di un convegno*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 15.

<sup>121</sup> Matroianni, *op. cit.*, pp. 67-73.

<sup>122</sup> La tecnica è stata riscontrata anche ne *Lo specchio della vita* opera realizzata nel 1898. Ivi p. 69.

<sup>123</sup> Vibert, nel trattato *La Science de la Peinture*, informa i pittori che esistevano cinque categorie di colori: la prima, formata dai colori vegetali, la seconda dai colori animali, la terza dai colori minerali, la quarta dalla combinazione dei colori vegetali e animali e la quinta dai carboni. Vibert, *op. cit.*, p. 74.

<sup>124</sup> *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 60.

ed erano alterati dai pigmenti minerali)<sup>125</sup>. Se prendiamo ad esempio il colore verde vediamo che, se fino ad allora gli artisti per ottenerlo dovevano basarsi unicamente sulla miscelatura del blu e del giallo, adesso avevano a disposizione un equivalente in commercio<sup>126</sup>. Il verde di Scheele tuttavia fu presto abbandonato perché rendeva una tonalità sporca e sostituito dal verde di Schweinfurt a cui seguirono altri prodotti volti a perfezionare sempre più la resa del pigmento secondo le esigenze dei pittori.

Dalle polveri si passava poi alla realizzazione di una pasta colorata attraverso dei processi meccanici<sup>127</sup>. Una grande evoluzione era stata introdotta con l'ideazione del tubetto di colore. Fin dal medioevo infatti i colori erano venduti in vesciche di maiale, sacchetti di pelle animale o tela cerata che ne garantivano la conservazione (fig. 100). Ma per evitare l'essiccamento repentino, i pittori dovevano servirsi del colore applicando un piccolo foro con uno stecchino di avorio o legno, spremere il colore e poi usare lo stesso stecchino come tappo per preservarlo dall'essiccamento. Chiaramente la conservazione con questo sistema non era garantita per molto tempo. Rivoluzionaria era stata l'invenzione del tubetto di colore in stagno nel 1841 che poi, qualche anno dopo, il produttore francese Lefranc aveva integrato con l'invenzione del tappo a vite, che garantiva un'eccellente conservazione della materia contenuta (fig. 101).

Sappiamo che Pellizza prediligeva l'uso di terre e colori ad impasto tramite una stesura liquida che, utilizzata insieme alla vernice, permetteva di facilitare lo scorrimento del pennello sulla tela<sup>128</sup>. Non va dimenticato che uno dei colori più utilizzati dai divisionisti era il bianco di zinco; si trattava di un materiale usato da Pellizza per schiarire le tonalità o per disporre le lumeggiature<sup>129</sup>. Nel *Paesaggio presso Volpedo* è presente l'uso della lacca rossa insieme ad una tonalità rosa creata tramite la miscela del bianco di piombo e della lacca, dando così testimonianza del fatto che, pochi anni dopo l'approdo al divisionismo, Pellizza era in grado di avere piena padronanza dell'uso dei pigmenti. Nel *Ritratto della signora Sofia Abbiati*<sup>130</sup> (fig. 102)

---

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Per la creazione del colore verde era consigliata la miscelatura del giallo di cromo e del blu di Prussia. Si veda *Quali materiali usavano gli impressionisti?*, cit., p. 62.

<sup>127</sup> Veniva utilizzata l'impastatrice e il mulino a cilindri per queste operazioni. Ivi, p. 63.

<sup>128</sup> Per i materiali usati da Pellizza da Volpedo si rimanda al saggio di G. Poldi, *Ricostruire la tavolozza di Pellizza da Volpedo mediante la spettrometria in riflettanza*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., p. 119.

<sup>129</sup> Mastroianni, *op. cit.*, p. 48. Si fa riferimento alle pennellate a base di bianco di zinco usate da Pellizza nella resa pittorica delle mani di San Giuseppe nella *Sacra Famiglia*.

<sup>130</sup> Un'analisi accurata del dipinto si ritrova in Mastroianni, *op. cit.*, pp. 57-60.

il pittore aveva applicato il colore con una densità quasi cerosa, senza servirsi di diluenti (fig. 103). È in questo procedimento di applicazione che emergono le molte somiglianze con quella di Morbelli. Dalle macrografie a luce radente è infatti stato dimostrato che le pennellate sottili di colore puro superficiali di Pellizza sono le stesse che ritroviamo nel dipinto *Per Ottanta centesimi!*<sup>131</sup>; ma, a differenza dell'amico, Morbelli aveva utilizzato un tratto con un intreccio più cadenzato che, diversamente da quello di Pellizza, era più fine e libero dagli schemi (fig. 104). Questa caratteristica è ben visibile anche in *Mi ricordo di quand'ero fanciulla* (figg. 105-106); ma soprattutto in *Per Ottanta centesimi!* il pittore aveva applicato una quantità innumerevole di piccoli filamenti cromatici lunghi o brevi e applicati con stesure parallele o incrociate. L'incredibile quantità materica infatti presente sul dipinto è un'ulteriore testimonianza della lunga gestazione dell'opera che, come è stato più volte specificato, vide la completa realizzazione a più riprese nel tempo. Nel caso di quest'ultima opera sappiamo infatti che, nel 1970, venne effettuato un restauro che aveva eliminato tutte le vernici perché ossidate; l'esecuzione di questa operazione ha trovato conferma nelle analisi eseguite nel 2003 che hanno constatato l'assenza di vernice sull'opera; risulta difficile quindi ad oggi stabilire di quale vernice il pittore si sia servito<sup>132</sup>.

Con il passaggio alla tecnica divisionista anche Pellizza si era convinto a provare i colori prodotti industrialmente e questo aveva determinato l'abbandono delle lacche, con un conseguente miglioramento nell'effetto finale.

Morbelli, come Pellizza, faceva largo uso di terre la cui presenza è stata riscontrata soprattutto nel caso dei dipinti realizzati per il Pio Albergo Trivulzio. Qui il pittore aveva infatti l'esigenza di evidenziare l'atmosfera del refettorio giocando sul contrasto tra i colori bruni e l'ocra. Il pittore prediligeva particolarmente gli interni dell'ospizio e intendeva evidenziare l'ambiente cercando di ottenere maggiore

---

<sup>131</sup> Cfr. S. Rinaldi, *Pigmenti e lughesze d'onda: per un progetto di ricerca integrato*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 53-63.

<sup>132</sup> La tela di Angelo Morbelli conservata al museo Borgogna di Vercelli, è stata oggetto di un approfondito restauro in occasione della mostra *La dignité des Humbles: Jean François Millet et le Naturalisme en Europe*, che si è tenuta a Tokyo e Fukuoka tra l'aprile e il settembre 2003. Dalla documentazione conservata al museo Borgogna, era stato scoperto che l'opera aveva subito un restauro nel 1970 d'aparte del restauratore Giulio Fiume che aveva effettuato una rimozione delle vernici ossidate e dello sporco. Inoltre le radiografie hanno permesso di osservare che sotto lo spesso strato di materia pittorica Morbelli aveva inizialmente pensato di inserire una mondana in più in primo piano e che, su suggerimento di Vittore, come testimonia la lettera scritta a Pellizza il 18 dicembre 1894 (*Archivi del Divisionismo*, cit.) era stata eliminata, conferendo quindi un aspetto diverso alla composizione del dipinto. Per ulteriori approfondimenti sul restauro dell'opera si rimanda al saggio di A. Schiavi, *Angelo Morbelli, texture e materia pittorica. Indagini scientifiche su Per Ottanta centesimi!*, in *Il Colore dei Divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, cit., pp. 177-182.



trasparenza dai colori, in uno studio costante che si era fatto ancora più accentuato dopo il rientro dal viaggio a Parigi nel 1889; lo studio aveva portato anche alla sperimentazione di colori alla glicerina e all'uso di mestiche a caldo a base di coppale<sup>133</sup>. Per il dipinto *Angolo di Giardino* il pittore invece si era avvalso del bianco di zinco, del verde di cromo, del verde di cadmio, della terra verde di Verona e di un altro pigmento contenente rame e vermiglione. Inoltre aveva utilizzato la lacca rossa e l'oltremare, che aveva miscelato per ottenere il colore viola. Questi medesimi pigmenti erano stati utilizzati da Plinio Nomellini per *Piazza Caricamento a Genova* nel 1891, unitamente al solfato di calcio e bianco di piombo. Con particolare eccezione, in questo dipinto il pittore aveva anche utilizzato il blu di Prussia, il blu ossido di cobalto e il verde di Scheele che era stato successivamente abbandonato da tutti i pittori perché tossico, data l'elevata presenza di arsenico e rame.

Non va dimenticato che i pittori sceglievano spesso i colori da utilizzare anche in base alle località in cui dipingevano. Non a caso Segantini, che si riforniva alla Lefranc, si era avvalso dei nuovi tubetti messi in commercio dalla ditta che erano sì più cari rispetto agli altri, ma l'acquisto trovava una solida giustificazione: Segantini dipingeva in alta montagna a quote elevate dove i colori, spesso, si alteravano e diventavano sbiaditi ed opachi<sup>134</sup>. Un altro esempio di prove eseguite con i nuovi prodotti messi in commercio proviene da Emilio Longoni il quale, in *Natura Morta con frutta candita e caramelle*<sup>135</sup> (fig. 107), aveva utilizzato la lacca, il bianco di zinco (impiegato nella stesura finale) e il bianco di piombo<sup>136</sup>.

Un'altra testimonianza della precocità di Morbelli nell'eseguire i propri esperimenti proviene da *La Stazione Centrale di Milano*, nella versione del 1887. Il pittore apparentemente sembra aver usato sul dipinto olio e vernice di sua produzione, che conferivano un effetto di maggiore luce nella parte scura e di minuscole particelle di

---

<sup>133</sup> Vibert nel descrivere la coppale afferma che essa si «disorganizza a 370 gradi di calore. [...] Allorché la coppale ha così perduto in vapori il 10% del suo peso, può dissolversi nell'essenza di spigo, ed è quella che si chiama coppale all'essenza, che è la base del siccativo di Harlem (non andate a cercarlo in questa città). In questo stato, la coppale non si dissolve né nell'olio, né nell'essenza di trementina, né nel petrolio e dà un deplorabile risultato se si mescola ai colori», seccandoli. Vibert, *op. cit.*, p. 93; cfr. Lettera dell'11 gennaio 1887, *infra*, p. 111, n. 1.

<sup>134</sup> Scotti Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, cit., p. 567. È qui riportata la lista dei colori utilizzati da Segantini che risultavano inalterabili in alta quota. Lo scritto fa parte della lettera inviata a Carlo Orsi in *Archivi del divisionismo*, cit., p. 365.

<sup>135</sup> L'opera è stata citata in precedenza; *supra*, p. 33.

<sup>136</sup> Questo dato aveva permesso di datare l'opera con certezza al 1887 perché Longoni comincia ad utilizzare il bianco di zinco proprio dal 1886, lo stesso anno in cui Segantini iniziava ad effettuare i primi esperimenti. Matroianni, *op. cit.*, p. 15-19.

colore puro sospeso; questo è un particolare che Grubicy non si astiene dal lodare nel catalogo dell'esposizione di Londra<sup>137</sup>.

Nell'ultimo scritto che il pittore ci ha lasciato, *La via crucis del Divisionismo*, stilato nel 1912, Morbelli fornisce una testimonianza particolarmente importante; qui traccia infatti un filo conduttore di tutti gli esperimenti eseguiti da lui stesso fino a quel momento; contemporaneamente si preoccupa di fornire informazioni per i pittori su quali potessero essere le migliori tecniche da usare, dando consigli anche sull'applicazione del colore. Come nelle *Questioni Palpitanti!!!*, anche qui il pittore non manca mai di inserire tra la descrizione di una tecnica e un'altra delle *summae* di artisti e scrittori che erano stati per lui di grande ispirazione. Tra le varie affermazioni riguardanti l'arte contenute nel manoscritto la frase che sembra riassumere tutto il credo di Morbelli nei confronti della pittura è quella citata da Ernst Chesneau che afferma: «Savoir et bien savoir, c'est la seule base del'infaillibilité dans l'Art»<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> *Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London, infra*, p. 154, n. 35.

<sup>138</sup> Cit. da *La via Crucis del Divisionismo*, in Caramel, *op. cit.*, p. 53. La citazione è tratta dal testo di Ernst Chesneau, *la peinture anglaise*, Paris, A. Quantin, Imprimeur – éditeur, 1882.

## PREMESSA ALLE LETTERE

Lo scambio epistolare tra Angelo Morbelli e Vittore Grubicy de Dragon qui raccolto e commentato è conservato nei fondi dell'Archivio del '900 del MART di Rovereto. Nel corso degli studi condotti sul Divisionismo, l'attenzione al carteggio tra Morbelli e Grubicy si è limitata a citazioni sporadiche, con riferimento particolare alle lettere che contengono informazioni fondamentali per ricostruire lo sperimentalismo e il percorso artistico del pittore. Alcune lettere ivi conservate sono state riportate da Aurora Scotti-Tosini nel catalogo della mostra tenuta a Torino nel 2001<sup>1</sup> e spesso citate per intero all'interno del testo. Di recente, questi materiali sono stati utilizzati all'interno del volume *Oltre il Divisionismo*<sup>2</sup>. Solamente Luciano Caramel, nel catalogo della mostra del 1982, dedica al carteggio Grubicy - Morbelli una sezione distinta, dove riporta ventuno lettere, peraltro non integralmente, scritte da Grubicy a Morbelli e conservate presso gli eredi dell'artista piemontese<sup>3</sup>. Queste lettere, insieme a quelle consultate all'Archivio del '900, hanno permesso di ricostruire e chiarire in alcuni casi lo scambio epistolare nella sua integrità.

Le lettere trascritte coprono un arco temporale che va dal 1887 al 1910. Sono gli anni che vedono la maturazione e l'ottenimento dei migliori risultati riconducibili all'intera carriera artistica del pittore; si parte infatti dalle prime sperimentazioni

---

<sup>1</sup> A. Scotti Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cat. della mostra (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 25 aprile 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001.

<sup>2</sup> *Oltre il divisionismo, Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti - Grubicy*, a cura di M. Patti, Pisa, Pacini Editore, 2015.

<sup>3</sup> Le lettere riportate da Caramel sono conservate in originale presso gli eredi Morbelli di Milano e sono pubblicate in T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1969.. Si veda L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli, catalogo della mostra* (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile - 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982.

eseguite con cautela, ma che dovettero suscitare curiosità in Vittore Grubicy, fino ad arrivare ai primi anni del '900 quando Morbelli, ormai padrone della tecnica divisionista, ne tenta l'applicazione anche nei dipinti di paesaggio. Come altri artisti divisionisti, dal 1883 Morbelli aveva avuto forti rapporti commerciali con la Galleria Grubicy. Vittore aveva condiviso dal 1876 fino al 1889 con il fratello Alberto la gestione della Galleria con sede a Milano ed era qui impegnato sia negli aspetti tecnici e organizzativi sia in quelli rivolti alle scelte estetiche<sup>4</sup>. Nell'autunno del 1889 Vittore aveva rotto però la collaborazione con il fratello, probabilmente per cause economiche e per antiche divergenze di vedute nella gestione amministrativa e nella strategia operativa della ditta. La Galleria sarebbe rimasta nelle mani di Alberto, mentre Vittore, in questa circostanza, avrebbe scelto di dedicarsi alla pittura con un impegno totalizzante.

Il rapporto di Morbelli con la Galleria, come già accennato, era cominciato nel 1883 quando, all'Esposizione di Brera, si era segnalato all'attenzione del pubblico e della critica con *Giorni...Ultimi!*. In questa occasione i Grubicy avevano acquistato alcuni suoi lavori, *La stalla con le vacche* e *La stazione centrale di Milano*. Il rapporto tra Morbelli e i Grubicy, che durò fino ai primi anni novanta dell'Ottocento, si era incrinato per una controversia legale sorta per incongruenze nella valutazione economica dei dipinti del pittore, il quale, dopo questi avvenimenti, aveva preso la decisione di prendere le distanze dalla Galleria. Verrebbe dunque da supporre che il carteggio si sia svolto solamente - o quanto meno si sia infittito - nei primi anni novanta dell'Ottocento; in realtà l'epistolario copre un lasso di tempo molto più ampio e ha inizio molto prima che le notevoli e positive considerazioni da parte della critica inizino a mettere in luce la produzione pittorica di Morbelli.

Ciò è ancor più singolare, e in certo senso sorprendente, se si osserva la semplicità con cui il pittore si rivolge a Vittore Grubicy, utilizzando un linguaggio diretto e amichevole che non dista poi molto da quello impiegato nelle lettere indirizzate all'amico Pellizza da Volpedo; sintomo, questo, di un legame di amicizia profonda con Grubicy, che va al di là del rapporto formale tra pittore e commerciante.

---

<sup>4</sup> Si veda Rebora S., *Vittore Grubicy de Dragon, poeta del Divisionismo*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, 2005), Milano, Silvana, 2005, p. 15. Per un approfondimento sul ruolo di Alberto Grubicy si veda G. Piantoni, *Alberto Grubicy, mecenate e mercante*, in G. Belli (a cura di), *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990, pp. 254-255.

Dalle lettere consultate emerge che, in realtà, la frequenza con cui i due artisti discutono dei dipinti, delle esposizioni e delle vendite delle opere non è poi così superiore a quella che vede la trattazione di altre tematiche, più e meno importanti. Si passa infatti, anche all'interno della stessa missiva, da comunicazioni sul risultato dell'applicazione di una determinata vernice, a cenni sulla resa annuale della vendemmia; dal confidare fatti della vita privata, al parlare delle esposizioni (tra le più citate nelle lettere sono senz'altro, l'*Italian Exhibition in London*, tenuta alla Galleria Grubicy nel 1888, e la prima Biennale di Venezia del 1895) in cui figurano i dipinti di Morbelli, spesso preoccupato e impaziente di ricevere notizie positive o negative dalla critica e dal pubblico. E ancora, leggendo in sequenza cronologica le lettere, si scoprono interessanti informazioni sulla vita quotidiana del pittore, sulla sua permanenza a Genova e sulla gestazione delle opere, abbozzate dal vero e poi approfondite in studio. Non mancano riferimenti all'uso del mezzo fotografico. Particolarmente interessante è anche la descrizione di Morbelli della scoperta di nuovi spunti paesaggistici e lo sono anche le sue considerazioni sulle tecniche pittoriche, che fa con costanti riferimenti alle opere di altri pittori della cerchia divisionista, come Emilio Longoni e Giovanni Segantini.

Un modo d'esprimersi dunque quasi sempre amichevole e sincero, che tuttavia subisce una brusca trasformazione nelle lettere degli anni della controversia tra Morbelli e Grubicy, sorta per pareri contrastanti sulle cifre stabilite per la vendita dei dipinti e in occasione della quale i due arrivano perfino a comunicare tramite avvocati.<sup>5</sup>

Accompagnano lo scambio epistolare anche alcuni testi manoscritti di Vittore destinati alla pubblicazione. Si tratta infatti di articoli finalizzati alla difesa di Morbelli dalle critiche che avevano ricevuto i suoi dipinti in occasione della loro esposizione. Alla luce di queste considerazioni si è ritenuto opportuno riportare in antologia anche l'articolo pubblicato nel n. 142 de «La Lombardia»<sup>6</sup>, in occasione della Prima Biennale di Venezia del 1895 e quello intitolato *La Triennale a Brera. Dopo Previati, Morbelli*<sup>7</sup> perché entrambi utili a comprendere più a fondo quali fossero effettivamente le considerazioni di Grubicy sulla pittura di Morbelli e in quali termini era solito difendere le opere del pittore dai giudizi della critica. Infine, per chiarezza di contenuti, si è

---

<sup>5</sup> Si veda *Infra*, lettera n. 18.

<sup>6</sup> Si veda il documento n. 32, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 25 maggio 1895*, Ritaglio stampa da «La Lombardia», n. 142.

<sup>7</sup> Si veda il documento n. 34, V. Grubicy de Dragon, *La Triennale a Brera. Dopo Previati, Morbelli*, 24 maggio 1891, Spoglio di periodico da "Cronaca d'arte", anno I (n. 23), p. 189.

ritenuto utile trascrivere i titoli, in lingua italiana accompagnati dalla loro trasformazione in lingua inglese, dei dipinti riportati nel catalogo della mostra londinese del 1888, poiché alcune scelte operate al momento di offrire al pubblico londinese una traduzione del titolo italiano sono state determinanti nell'indirizzare il giudizio degli studiosi che si sono occupati delle opere del pittore.

Nel trascrivere le lettere dell'Archivio del '900, sono state rispettate le sottolineature; sono state altresì segnalati i passi omessi perché incomprensibili alla lettura o perché, in alcuni casi, del tutto privi di interesse per la presente trattazione. In nota, inoltre, sono segnalati i volumi in cui le lettere sono già state pubblicate o citate parzialmente. Tale indicazione non è invece presente laddove si tratti di lettere inedite. Ogni documento è corredato dal corrispondente riferimento archivistico e nelle note, per quanto è stato possibile, sono stati discussi alcuni argomenti e riferimenti di dubbia chiarezza incontrati nelle lettere. Le lettere qui riportate costituiscono in ogni caso soltanto una minima parte dell'intero carteggio Grubicy-Morbelli conservato al MART<sup>8</sup>.

Un ringraziamento particolare va alla responsabile dell'Archivio del '900 del MART, la dott.ssa Paola Pettenella, e agli altri collaboratori dell'archivio per la disponibilità riservatami e per avermi concesso la possibilità di consultare i documenti relativi ad Angelo Morbelli conservati nei fondi Grubicy-Benvenuti<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> La corrispondenza tra Morbelli e Grubicy, conservata nei fondi Grubicy - Benvenuti dell'Archivio del '900, consta complessivamente di 143 documenti. In questa sede ne sono stati analizzati e trascritti 35.

<sup>9</sup> Le ricerche nell'Archivio del '900 di Rovereto sono state condotte nell'ambito della collaborazione tra il MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto – e il progetto di ricerca *FUTURAHMA. Dal Futurismo al ritorno al classico (1910-1922). Tecniche pittoriche, critica delle varianti e problemi conservativi*.

## EPISTOLARIO

### 1.

#### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>10</sup>

[...] per la semplice ragione di mai averlo adoperato – perché ignoro come sia composto, e di segreti altrui non mi voglio fidare, io debbo

---

<sup>10</sup> 1 [Milano 11 gennaio 1887]

Lettera, 4 pagine, 2 carte, ms.

Scritta su carta intestata «Società degli artisti e patriottica, Milano». MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben.V.4.3.

Bibl.; A. Scotti Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cat. della mostra (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 25 aprile 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001, p. 37, nota 4; cit. in M. D'Ayala Valva, C. Marchese, *I materiali d'atelier del fondo Benvenuti – Grubicy della Fondazione Livorno*, in *Oltre il divisionismo, Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti – Grubicy*, a cura di M. Patti, Pisa, Pacini Editore, 2015, p. 70.

Si tratta dell'lettera che contiene la risposta di Morbelli alla richiesta di Vittore Grubicy di fornire informazioni e delucidazioni a lui e a Segantini su alcune vernici, come il Roberson. Sono gli anni in cui Morbelli stava sperimentando nuovi procedimenti tentando, come ipotizza Scotti (Scotti Tosini, *L'influenza positiva delle scienze, la pittura in trasformazione*, cit., p. 569) di sostituire l'olio di amalgama dei colori con la copale essiccata (simile alla vernice di Harlem) che ha la particolarità di essiccarsi rapidamente in lamine isolanti. Potrebbe trattarsi anche della trementina o della glicerina (si rimanda alla lettera del 28 ottobre 1887, n.2).

sapere quali sono gl'ingredienti che compongono la data vernice, ecc. allora solo mi fido, dippiù queste miserabili boccette, costano sempre un occhio, e sono di quantità così esigua, che vanno solo bene per le damigelle. Io invece cerco agenti che per la bontà, abbondanza, e prezzo di costo ci sia da spender meno, che comprando i colori attuali, non per l'economia veramente, ma per avere materiale materiale... da poter fare quadroni al bisogno!? Per causa del lavoro nudo e la mancanza d'una storta per distillare ecc ho sospeso indagini su una nuova sostanza (nuova per modo di dire, mentre invece è vecchissima; basti dire che ho letto in un libro (che cercavo da 6 o 7 anni e miracolosamente venutomi) che pare indubitabile l'abbia adoperata come dissolvente Rubens e forse anco Rembrant<sup>11</sup>, o quanto meno era conosciuto a quei tempi – è assai lenta ad evaporare, ma vorrei averla distillata, per vedere se è meno lenta degli altri oli volatili – I pochi saggi che ho fatto hanno due difetti – 1° colare, nella tavolozza s'allungano chi più che meno, poca cosa del resto 2° di asciugar presto, rendendo stentato dopo un po' il pennello, cosa grave assai, a cui per rimediare proverò quella sostanza cui dissi sopra. Ad eccezione di quei 2 difetti, io li trovo molto migliori che gli altri sistemi dipingere a olio. I saggi cui sopra, posso farli di più gradi... cioè trasparentissimi, fin troppo se vuoi, o opachi o semi-opachi - come quelli a olio, ecc., ma la quantità di cui posso disporre è limitata, inoltre l'adopero nel nudo, (non quelli trasparenti) e dippiù (importanza capitale) non sono come li desidero, quindi, finchè non abbia raggiunto l'apice, non

---

<sup>11</sup> Proprio il riferimento a Rubens e a Rembrandt ha fatto ipotizzare che si possa trattare di una vernice a base di mastice o trementina di Venezia, essenza spesso utilizzata dai pittori. Théodore de Mayerne ci informa infatti non solo che «il signor Cavaliere Pietro Paolo Rubens ha detto che bisogna che tutti i colori siano presto macinati, operando con acqua di ragia, che è migliore e non tanto fiera come l'olio di spigo», ma anche che il pittore era solito usare la trementina di Venezia mista a petrolio, sostanze fuse insieme a bagnomaria. Cit. in Gino Piva, *Manuale pratico di tecnica pittorica: enciclopedia ricettario per tutti gli artisti, pittori, dilettanti, allievi delle accademie di belle arti e delle scuole artistiche*, Milano, Hoepli Editore, 1989, p. 184.

Il parere di Previati sull'uso della trementina è positivo; imprigiona infatti meglio il colore per gli elementi resinosi di cui è composta e assicura la morbidezza nel processo di essiccamento. Vibert non nega l'utilità di quest'essenza, ma puntualizza sulla necessità di rinnovarla costantemente. Cfr. G. Piva, *Manuale pratico di tecnica pittorica*, Milano, Hoepli, 1989 pp. 184-190.



mi conviene far conoscere cose imperfette, sono già abbastanza poco lusingato dal sorriso compassionevole di certuni al fatto delle mie indagini, coll'aria di dirmi che perdo il tempo, e che m'affatico a dare il colore ai Formagitt!!<sup>12</sup>. Quindi al Segantini per ora non posso accontentarlo. D'altronde un tubo o due – non è sufficiente per giudicare, è tanto somigliante all'attuale, che per vero dire c'è poca differenza.

D'altra parte se ciò mi verrà bene, e che ne valga la pena ho dei progetti abbastanza vasti. Sempre che vada bene (siamo intesi) e sarebbe l'impianto Fabbrica colori, o Tubi mio sistema o pure mi terrei tutto solo il detto sistema (da non confondersi col Planetario) e questo sarebbe il progetto meno vasto! Senza scherzi! Non sono ancora contento, e bisogna aspetti anch'io ultimo risultato indagini – ciò che sarà prossimamente alla campagna forse – Se vedo che non riesca lavorerò come prima.

2.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>13</sup>

Carissimo Vittore,

a grande velocità spedirò cassa contenente dipinto, allo studio d'Alberto, e similmente cassetta contenente sole 4 bottiglie di diverse qualità lefranc ns fabbrica. Il dipinto ha un grande difetto proveniente dall'aver usato una mistura con un ingrediente assai fragile,

---

<sup>12</sup> L'espressione è da collegare all'utilizzo di un collante a base di caseina, diffuso già dagli anni ottanta dell'Ottocento e dunque conosciuta da Morbelli ancora prima di prendere visione delle indicazioni su come impiegare la sostanza descritte nel trattato *La scienza della pittura* di Vibert. La caseina, particolarmente indicata nella preparazione delle tele e delle tavole, veniva estratta dal formaggio e, per questo motivo, alcuni colleghi di Morbelli lo accusavano di dare colore ai formaggi (*Oltre il Divisionismo, tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti – Grubicy*, a cura di M. Patti, Pisa, Pacini Editore S.p.A., 2015, p.70, nota 21).

<sup>13</sup> **2 [Colma 28 ottobre 1887].**

Lettera, 3 pagine, 2 carte, ms., MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben.V.4.6.

Bibl.: parzialmente edita in A. Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p.37.; cit. in L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982, p. 169.

quantunque avente altre qualità, ma decisi disfarmene pel suddetto difetto<sup>14</sup>. Quindi in avvenire ciò non succederà più. Feci, cioè lavorai assai poco, lo vedo benissimo anch'io, ma ciò dipende da un cumulo di circostanze (non d'affittare) inutili e noiosi a riferire. Ma ciò non importa riguadagnerò il tempo perduto. Ho sempre quell'idea che mi perseguita, cioè la miglìoria nella tecnica pittorica e pittoresca.

Fui a Venezia ove indagai con occhio scrupoloso le diverse scuole, maniere, ecc ecc<sup>15</sup>. Occio notato molto, Favretto, Segantini, Mancini, Michetti, Novio, Zimi ecc. ciò mi persuade a perseverare nell'intrapresa via studiando maggiormente l'essenza intima dell'arte pittorica e pittoresca. Avevo cominciato altri 2 lavori ma il tempo impedì e la gita a Venezia interruppe le faccende. Sarà per altra volta. Non rispondermi perché presto sarò a Milano, ove mi fermo un mese per ripartire a Genova a vedere se ce' molto d'effettuare una qualche marina assai in burrasca o quanto meno un piccolo spegascio imitante lo infuriar delle onde marine. Nell'intervallo farò qualche interno d'osterie<sup>16</sup>, che a Genova vene sono di belle assai. Basta adesso

---

<sup>14</sup> Morbelli allude con ogni probabilità alla glicerina, ingrediente assai fragile usato nella mistura dei colori che aveva reso difettoso il dipinto. Scotti Tosini ritiene che l'opera in questione sia *La venduta*, per il fatto che questa è di nuovo citata esplicitamente nella lettera del 28 febbraio 1888 (n. 5) per grossi problemi riscontrati nella sua elaborazione. A supporto della tesi che la sostanza utilizzata da Morbelli per sostituire l'olio di amalgama dei colori fosse la glicerina, sta anche la lettera inviata a Grubicy l'11 gennaio 1888 in cui il pittore afferma di aver ritirato una cassetta di colori alla glicerina. (Scotti Tosini 2001, p. 38, nota 5).

<sup>15</sup> Si riferisce all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia del 1887. Si trattava della prima grande esposizione d'arte allestita nei Giardini Napoleonici, dove sarebbe sorta, qualche anno dopo, nel 1895, la prima Esposizione Internazionale d'Arte nota come la Biennale di Venezia.

<sup>16</sup> L'interno delle osterie genovesi, come ad esempio nel dipinto *All'osteria*, fu un tema assai studiato da Morbelli. Questo quadro (in collezione privata milanese, cm 60 x 70), secondo Caramel, risale al 1883-1884 (Caramel 1982, p. 169) mentre, secondo T. Fiori negli *Archivi del Divisionismo*, essa è da riferire al 1885-1888 (*Archivi del Divisionismo* VI, 13, fig. 1940). Facendo riferimento alle indicazioni fornite in questa lettera, è giusta la tesi di Scotti Tosini (Scotti Tosini 2001, p. 39, nota 24) che afferma che l'anno di esecuzione del dipinto è il 1888. Quest'affermazione è avvalorata dal fatto che, anche in una lettera del 27 dicembre 1887 (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru., I, 4), Morbelli afferma di aver iniziato un dipinto di una cucina di osteria. Inoltre, sempre a Genova, il pittore si dedicò all'esecuzione di una testa di vecchio, da identificare forse ne *Il cieco* che Caramel data al 1880-1882 (Caramel 1982, p. 164) e all'esecuzione di due interni di osteria, che il pittore stesso chiama «prospettive in osteria» nella lettera del 9 febbraio 1888 (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben.V.4.12.).

Per i [...] mi riservo spedirtene altre bottiglie; qui in campagna non ho la comodità [...]. Il Af \*\*\* stelle è fatto con vino bianco, il Monferrato ++ di uve nere, e l'altro è pura grappa.

Altro nulla di nuovo, la salute eccellente, e a presto rivederci credimi tuo aff.<sup>50</sup>  
amico.

A. Morbelli

3.

**A Vittore Grubicy<sup>17</sup>**

Caro Vittore

Da vari giorni siamo qua, ove si stà colla finestra aperta in maniche camicia – felice paese! (meno quando ce' vento)<sup>18</sup>. Comincio qualche cosa – ma il tempo è incostante assai. Mandami qualche riforma se vi è qualche tuo articolo. Dammi notizie milanesi, esposizioni famiglia e patriottica. Nulla di nuovo, finora mare calmo o giù di lì. Prevedo immense difficoltà studio marine burrascose. Ciao scrivimi tutto presso Lualdi Via Minerva 17.

A. Morbelli

---

Nota per il nudo: Morbelli aveva dipinto alcuni nudi femminili nei primi anni ottanta dell'Ottocento e tre nei primi anni dieci del Novecento. È possibile, anche se è un'ipotesi da confermare, che il nudo a cui il pittore fa riferimento in questa lettera sia il *Nudo femminile* che Caramel data al 1882-1884. Si veda Caramel *op. cit.*, p. 164.

<sup>17</sup>3 [ **Genova, 14 dicembre 1887** ]

Cartolina postale 1 carta , ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti , Ben.V.4.7.

Bibl.: Scotti 2001, p. 39

<sup>18</sup> Morbelli si lamenta frequentemente delle condizioni meteorologiche nell'inverno del 1887-1888. Il pittore infatti, andato a Genova con l'intento di dipingere il mare il burrasca, trovò un insolita condizione continua di mare calmo che gli permise di dipingere un solo abbozzo di mare in tempesta, conservato in collezione privata. Cfr. Lettera del 12 gennaio 1888 (n.4): «L'ho sentito che il mare sta bono – troppo bono!». Per questo motivo sarebbe dunque nata l'idea di dipingere la marina burrascosa in casa, aiutandosi con la memoria e certe «miscelle morbelliane» per simulare l'effetto bagnato dell'acqua.

#### 4.

#### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>19</sup>

Caro Vittore

Oggi spedito in fretta cartolina postale per tranquillizzarti in ricevimento lettere.

Pare che tua gita in Olanda sa tramandata a epoca molto remota, purché non sia nel tempo artura futura esp.<sup>ne</sup> Permanente, che tua assenza mi sarebbe dannosa in tutto e per tutto, in tale epoca.

Vedi Brera...e poi mori!.

Nel Naviglio allorché non finito parmi si possa benissimo delinearne i confini, ma se vuoi aspettare aspetteremo, al mio ritorno – a proposito! A quando infallibilmente ultimo termine, del mio ritorno? – risposta francata!! Al mio studio, assai visto, che la *Venduta*<sup>20</sup>, la si venderà forse più facilmente a restaurarla che a rifabbricarla<sup>21</sup>; mi manca l'entusiasmo, che suscitava la piccola modellina facente funzione (f.f.) di vendibile – aggiungici il tempo ristretto, che sarebbe molto meglio impiegato in altri lavori, mentre il restauro è affare d'una giornata e vedrai dopo tutto quanto sia a preferirmi l'ultimo caso.

Son quasi sicuro che dopo il 18 marzo ritornerò a Genova per finire qualche lavoro incompiuto o da cominciare. L'ho sentito che il mare sta bono – troppo bono!

Io aspetto; intrattanto nel tempo perso preparo marina burrascosa in casa, con effetto di colpi di memoria, velature a base di pazienza, e miscele morbelliane per simular il bagnato dell'acqua, con veduta in lontananza di flusso e riflusso. 15 o 20 giorni fa accio incontrato Pellegrini<sup>22</sup>, che mi diceva lui, = era arrivato appena stamattina o ieri sera, si fermava poco, perché doveva andare a Barcellona in Spagna ove i colori costano caro, £

---

<sup>19</sup> 4 [Genova, 12 gennaio 1888]

Lettera, 4 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben., V, 4, 11.

<sup>20</sup> Sulla *Venduta*, come si è già avuto modo di constatare, è presente un fitto carteggio con Grubicy che riguarda sia le cattive resa dei materiali usati dal pittore sul dipinto, sia sull'eventuale presenza dell'opera all'*Italian Exhibition in London* alla Galleria Grubicy nel 1888.

<sup>21</sup> Sui dubbi dell'artista se ritoccare l'opera o addirittura «rifabbricarla» si rimanda alla lettera del 28 ottobre 1887 (n.2) e del 28 febbraio 1888 (n.5).

<sup>22</sup> Si tratta del pittore Riccardo Pellegrini (1863-1934) che ambientò in Spagna molte delle sue opere.

1,90 le biacche, ecc, poi diceva lui = era arrivato in un albergo ove gli facevano pagare lire 10 d'alloggio, e se stava ancora là ci lasciava oltre la borsa anche il paltò. Del resto a Genova era venuto centinaia di volte, e si sarebbe fermato 12 giorni per un lavoro [...]!!

Altro più nulla di nuovo. Sono rimasto contento delle lodi ed espressioni del Didioni<sup>23</sup>, e lo stimo assai, non per le lodi ma molto tempo rima, lo conoscevo ed appoggiavo i suoi tentativi, massime nell'encausto, e, anzi fu quello che mi diede la spinta a inoltrarmi [...] nei successi della tecnica pittorica.

Finisco nel mandarti la mia santa benedizione, e credimi tuo aff amico

A. Morbelli

## 5.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>24</sup>

Caro Vittore

È impossibile andar avanti con quella Vendita<sup>25</sup> ho, tolto pastelli, ma inutilmente, le tinte sono così fuse e leggere colla Glicerina che la tempera non arriva, l'acqua

---

<sup>23</sup> Francesco Didioni è qui citato da Morbelli per le lodi espresse sulla sua pittura e viene decantato dal pittore anche perché ritenuto colui che gli dette la spinta a inoltrarsi nell'approfondimento della tecnica pittorica. La lettera va letta come risposta a quella scritta da Grubicy il 2 (gennaio) 1888 e pubblicata in Caramel 1982, p. 71: «Caro Morbelli, [...] di novità di artisti milanesi mi occupo pochissimo. Una sola che ti riguarda è la visita di Didioni allo studio d'Alberto in mia compagnia dove ha ammirato moltissimo il tuo bosco con sole guardandolo a lungo senza sapere di chi fosse. Quando lo seppe mi pregò di scriverti i suoi saluti e di dirti quanto gli piacque il tuo lavoro. Ha mi pare lodato la Stazione e la Stalla. Didioni è uno dei pochi milanesi alla cui opinione artistica ci tengo perché tiene un certo discernimento in arte. La tua testa di vecchio poi piace a tutti ora: Gola, Boffi, Didioni tutti la trovarono fina d'intonazione e bella di disegno. Per quanto mi importi poco (scusa la superbia) del parere degli altri, fa però sempre piacere il sentir confermato il proprio dall'opinione generale. [...]».

<sup>24</sup> 5. [Milano, 28 febbraio 1888]

Lettera, 1 carta, ms.,

Scritto su carta intestata «A. Morbelli».

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4. 14.

Bibl.: cit. in Scotti Tosini *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 38; in Caramel, *op. cit.*, p. 163.

smacchia i contorni, e finisco a guastarla maggiormente, le scaglie saltano dippiù nei contorni ove lavoro – sono sfiduciato, e ormai vedo che non si può esporre. L’idea però ce l’ho sempre, e alla prima occasione, una qualche ragazza mi colpisca, io spero farne altra migliore. (l’attuale la terrai mia memoria con dedica e prefazione lunga)<sup>26</sup>.

E soprattutto nel farne altra, mi atterrò a sistemi meno fragili. Il pastello<sup>27</sup> ha colori così vivi, e così inutili, che credo andrebbero bene solo pei fiori.

(retro)

Sappimi dire a quando l’epoca sicura imballamento quadri per Londra, e se le sue condizioni di [...] ecc furono accettate. Ho fino la malinconia che a Londra i nostri quadri non andranno! Tanto sono inverso. Basta, nella Vendita farò incidere! Altisonante dedica che la faccia aumentare il valore. “questo frammento di quadro d’altri pensieri, e nobili intenti, fu fatto con ignobile e fragili mezzi, a Glicerina, con Erculei sforzi asciugata. E nuovi procedimenti fasa in armonico amplesso [...]. O passeggero riguardante! È fragile il quadro, come è fragile la virtù, non chitarvi sopra e toccare...”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Mentre nella lettera del 12 gennaio 1888 (n. 4) affermava di essere più incline a restaurare *La vendita* piuttosto che farne una nuova, qui sembra aver cambiato opinione, aspettando l’occasione giusta per eseguire una copia dell’opera. Morbelli parla qui della prima versione della *Venduta*, un olio su tela del 1884 (cm 63 x 90) che fu effettivamente esposto a Londra. Le parole espresse dal pittore sulla volontà di replicare l’opera coinciderebbero con la versione in tempera su tela (70 x 120, Milano, Galleria d’Arte Moderna), prossima sia nell’iconografia che nello stile a quella del 1884 e che gli Archivi del Divisionismo e Aurora Scotti Tosini (in Scotti Tosini, 2001) datano al 1888. Sulla base delle informazioni contenute nella presente lettera sembra dunque infondata la teoria di Caramel, che ritiene la versione del 1888 da anticipare al 1884 (in Caramel 1982, p. 163).

<sup>26</sup> Il testo a cui fa riferimento era quello che Morbelli avrebbe voluto inserire come prefazione all’opera nel Catalogo della mostra londinese del 1888.

<sup>27</sup> L’incertezza sull’uso dei pastelli, che «andrebbero bene solo pei fiori», rimase anche dopo aver compreso che i problemi legati della resa dell’opera erano da imputare unicamente all’uso della glicerina.

<sup>28</sup> Alla lettera segue quella scritta da Vittore Grubicy in data 2 aprile 1888: «Caro Morbelli, “La vendita” è riuscita né più né meno di quanto mi aspettavo e speravo per cui mettendo insieme questo lavoro con quello splendidamente compiuto della Cleopatra permettimi di trasmetterti in iscritto le mie più vive felicitazioni per il serio risultato artistico conseguito e tu, alla tua volta, manda qualche complimento a me per aver apprezzato al suo giusto valore (malgrado tue obiezioni) il tuo talento e la prospettiva di un brillante avvenire morale e materiale che sarebbe forse stato raggiunto lo stesso ma che col compimento di questa collezione delle tue opere da più o meno remoto potrà farsi anche prossimo. [...]. L’esposizione di Alberto consta di 54 opere e all’onnipotenza di Stoppani a Londra è lecito sperar

Ciao (Firma illeggibile)

6.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>29</sup>

Carissimo Vittore,

mi arrivò la tua in piena campagna nell'esercizio delle mie funzioni [...], e stavo per prorompere in un grido d'angoscia nella terra; la Vendita non fosse vendibile quando la lettura della gradita tua mi sollevò l'anima a più eccelsi ideali. Finora non m'azzardo a contestarti, nel mandarti un plauso [...] per la tua opera perché la modestia e più ancora l'opinione mia, e l'altrui non suffragata ancora dell'esito, dell'esp.<sup>ne</sup> di Londra, me lo impedisce ma se le va' bene, crepi la modestia, sarò il primo a gridare viva Vittore!<sup>30</sup>

---

che i nostri sforzi collettivi condurranno ad un vero successo. Credo che presto comincerò a mettere insieme un catalogo illustrato dell'Esposizione nostra a Londra. La Cleopatra è fotografata. Splendida! [...].» A quest'ultima lettera segue la risposta di Morbelli del 6 aprile 1888 (Lettera seguente, n.6).

<sup>29</sup> **6 [ Colma, 6 aprile 1888]**

4 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.15

<sup>30</sup> Dall'intonazione della lettera si evince che Morbelli, a seguito dei pareri positivi espressi da Grubicy sul dipinto *La vendita*, fosse rincuorato e determinato a nutrire maggiori speranze nel possibile convincimento della critica e del pubblico. A questo proposito, i giudizi favorevoli sulle opere di Morbelli continuavano a impreziosire le lettere di Grubicy (in Caramel p. 72); ne è un esempio quella del 9 maggio 1888: «[...] Ho ottenuto quello che ho voluto i tuoi quadri tutti al cordone tranne due o tre piccoli (la testa di vecchio, la stalla vuota, il coro). La riuscita è molto importante e le tue opere riscuotono già l'ammirazione dei pochi visitatori che possono entrare nel santuario prima dell'apertura. [...]»; nella lettera senza data: «[...] L'esposizione in generale va facendosi sempre più bella ed assume carattere di distinzione. Le tue opere vi figurano molto bene e vi sono ammirate sia dal pubblico che dagli artisti e amatori. Tant'è vero che i soli pezzi che furono chiesti sinora a Stoppani sono: del tuo bosco, del Viatico, dell'altro dei Vecchioni. Quello più completo e convincente per gli artisti è la stalla con le vacche. La Cleopatra per quanto le si sia cambiato di posto più volte non perde mai il suo carattere camaleonte e cambia continuamente effetto secondo le varie ore della giornata, il sole l'ombra e via dicendo.[...]»; infine del 7 giugno 1888: «Caro Morbelli, dopo un mese di attenta osservazione e dopo aver visto tante persone ho il piacere di poter annunciarti che non di una linea si sono allontanate dalla realtà le mie previsioni sul successo delle tue opere presentate complessivamente. [...] per ora di affari non ce ne sono; è però vero che solo da ieri si considera inaugurata effettivamente l'Esposizione artistica mediante un invito ad un Luncheon alla critica, di cui troverai la relazione nello «Standard». Anche il Catalogo delle

Ho pensato che alla Vendita molto sarebbe perdonato perché molto... vendette.... Se si trovasse modo di mettere al disopra della firma [...] le piccole – studio di reminescenza, oppure tormentazioni, oppure altra parola che non ho potuto assolutamente trovare , piova alle volte che le parole son più difficili dei fatti. Basta che il giudizio equanime dei Londinesi sulla sgraziata Vendita le sia leggero.

Presto, appena finita la vuotatina vino delle botti , [...] verrò Milano onde portare costi colori cassetta ecc, e veder d'avere la fotografia istantanea, e aggiustamento vetrina nostri loguaes.

Spero ti farai premura di informarmi, mandandomi giornali ove appena surgea il minimo dubbio, od accenno sulla esposizione nostra. [...] doverti avvertire il Stoppani ad esposiz.<sup>ne</sup> ultimata se fosse possibile fotografare l'assieme delle opere esposte nella parete a noi data, per giudicare dell'effetto, come se fossimo presenti, dato il caso non effettuassimo nessuna gita a Londra.

Basta credo inutile più oltre dilungarmi, visto che presto ci vedremo ancora.

Ciao tanti saluti al fratello Alberto, e una cordiale stretta di mano al Vittore dal tuo aff.

Angelo Morbelli

Mi saluterai caramente la tua simpatica mamma.

E la salute della Teresa?

[...] la ricorderai

Ciao ciao

---

Belle Arti è da solo ieri in vendita, per cui – in vista anche della lunga durata dell'Esposizione – non c'è ragione di disperare, tutt'altro! Se non ci si è ancora fatto nulla. [...]». Nella lettera del 21 agosto 1888 Grubicy riferisce a Morbelli che il quadro esposto a Londra *La partita a bocce* (datato 1895 e che, nel catalogo della mostra, è indicato con il titolo *Sunday morning in Lombardy*) aveva un compratore, ma sempre in giro per l'Europa e poco affidabile. Anche il quadro del Viatico (nel catalogo della mostra con il titolo *The viaticum – The Trivulzio charitable institute in Milan*) aveva un aspirante compratore ma, racconta Grubicy, non era stato venduto per la tristezza eccessiva del soggetto.



7.

## A Vittore Grubicy de Dragon<sup>31</sup>

Caro Vittore

Si vede che con te bisogna cedere sempre, hai delle maniere singolari ed [...] – sia fattà la tua volontà.

Dunque sono nato in Alessandria<sup>32</sup> (Piemonte li 18 luglio 1853 da agiati (ma onesti!) genitori<sup>33</sup>. Come e quando abbia avuto inclinazione alla pittura, ti dirò che non credo non averla mai avuta, ma in un semi-serio consiglio di famiglia, cui assisteva un mio maestro, buffo tipo! Nel 66, o chè, si [...]!! La professione che avrei scelta, stante la mia infermità che datava dal 60 o 61, per malattia, tipo scarlattina, avuta al collegio Trevisio di Casale, cui poco [...] di andarmene dal mondo di là, tanto che ebbi fino le sacre visioni?. Ma me la cavai colla diminuzione d'udito, diminuzione accrescente. Nel suddetto consiglio il Vandagna (mio maestro) propone la pittura, (forse perché scarabocchiava lui) e fui accettato a voti massimi, non ricordo se [...] io o no. Ad ogni modo, cominciai qualche cosa da certo pittore Bistolfi qui di Casale. (ignoro se parente dello scultore).

Nel 67 prima entrata a Brera- facendo bene o male tutti i corsi, o quasi. Fino al Bertini - epoca uscita Brera, parmi l'anno 1878 un anno o 2 prima dell'ubriaco.

Nel frattempo ebbi due medaglie d'argento, 2 rame, e 3 menzioni on.<sup>li</sup> (sensazione poco profonda!). la data del p.<sup>o</sup> Fumagalli avveniva nell'83<sup>34</sup> – stesso anno che lo pitturai.

---

<sup>31</sup> 7 [ Colma, 18 aprile 1888]

4 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.17

<sup>32</sup> Morbelli stila la propria biografia richiesta da Grubicy per il catalogo dell'Esposizione di Londra. Questa verrà poi revisionata da Vittore e, insieme alle biografie di Segantini e Tominetti (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti Gru II, 1, 75), pubblicata nell'*Illustrated Catalogue of Alberto's Grubicy Picture Gallery*, pp. 23-25 (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru. III).

<sup>33</sup> In una nota a margine del foglio Morbelli aveva aggiunto alla biografia la nota che il padre era un impiegato in prefettura.

<sup>34</sup> Nel 1883 Morbelli aveva raggiunto il primo grande successo con *Giorni...Ultimi!* vincendo a Brera il premio Fumagalli. Lo stesso dipinto avrebbe ottenuto la medaglia d'oro anche nel 1889 all'Esposizione Universale di Parigi.

Ebbi a dire il ero, non so se pel carattere, o per conseguenze della malattia, delle annate ben tristi, talichè la misantropia più tetra fu il primo retaggio de' primi anni, poi gli eventi addolcirono, ed ora sono abbastanza allegro e soddisfatto d'esser *nasciuto*. Ciò poco ti importerà, ma devo farti notare, che ero più prospero alla musica che alla pittura. [...] e il fato dispose.. punto e da capo.

Mandandoti le fotografie da cui arguirai (pare impossibile) che sono più bello di quanto mi danno generalmente . se scegli quella di profilo, sceglierai la più classica. Spero averti soddisfatto con esuberanza delle notizie biografiche. Altro non mi resta che a pregarti presto spedirmi fotografia Cleopatra Asfissia e bosco ecc. Non lasciar morire le notizie Londinesi. Forse il viaggetto per Londra non sarà così facile farlo, si oppongono molte difficoltà.

Tuo aff. Morbelli

## 8.

### A Vittore Grubicy<sup>35</sup>

Caro Vittore

Ricevuta la lettera con le ottime notizie, ma a tutto [...] sul Secolo nulla avvi di nuovo; prometterà è vero parlare, ma finora niente; da certa similitudine di passaggio suppongo che sia il Paolino Valera, che conosco di fama ma lui, o altro, depedalo! . Non mi stupisco che la Cleopatra sia camaleonte<sup>36</sup>, i colori molto in rilievo e granulosi cambiano aspetto secondo si presenti la luce. Un'altra volta, terrò sistema diverso. Fui un po' arrabbiato perché per la premura di fare qualche cosa, cominciai diverse cose, che mi toccò piantare per molte circostanze, e anche perché non belle e degne di traduzione.

---

<sup>35</sup> 8 [ Colma, 12 giugno 1888]

6 pagine, 3 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.19

Bibl.: cit. in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, cit., p. 39.

<sup>36</sup> In risposta alla lettera di Grubicy del 7 giugno 1888, Morbelli giustifica l'aspetto camaleontico della *Cleopatra* imputandolo ai colori molto in rilievo, granulosi e cangianti secondo il grado di luminosità.

Il giorno vado lavorar a Casale in certi pascoli, e giardini abbandonati, e spero rilevai effetti poetici e sentimentali<sup>37</sup>. Ne ho visti vari bellissimi – speriamo! Che cose ne dici del fortunato Sciuti?<sup>38</sup> 250.000 è un bel [...] al cotto forse unico negli anali della pittura italiana, suppongo li abbia comperati qualche speculatore americano ( un Barman di pittura) per un giro del mondo.

Il catalogo in macchia precisamente non mi dispiace, ha tutto l'albore di roba inglese, caratteri, stampa, carta ecc. certi quadretti che non so se fotoli.. o fototi!... pia.. non sono troppo riusciti, ma tutto insieme è un litro che bagna il vaso ai cataloghi Salon di Parigi. Ho pensato se non conveniva o convenga, vendere all'Esposizione le singole fotografie separate, dai migliori quadri, a piacere degli amatori non ricchi abbastanza di comprare gli originali.

Per tua norma a tutto non ricevetti [...] forse l'avrai spedito più tardi, o non spedito affatto – abbi pagine per la riforma, ma siccome presto vado a Milano, e colà rileggo in ordine cronologico tutte le tue corrispondenze in un fiato solo, senza le intermittenze, di ricevere un dì sì e un dì no il giornale, tanto più che ne ho 2 sul gobbo, tanto per avere le notizie di Milano. [...] criski è troppo autoritario! Porta i due capelli in fronte come Bismarch!!!

La pasta, cui tu mi fai inventore in faccia tutta Londra, mi fa sudare parecchio, la direi una delle 7 piaghe d'Egitto. E ciò pel caldo! Sissignore, il caldo mi mollifica, mi cola il colore. Ciò non succede a temperatura fresca, Rembrant era in migliori condizioni! La cagione è, che per sciogliere certi agenti duri – non avvi che il fuoco, e per mantenerli semi - liquidi, occorrono essenze od oli, combinatisi, ma nello stesso modo che il fuoco scioglie, anche il calore fà colare finché almeno non sia svaporata l'energia che tiene sospese le particelle vetrose o cristalline. Solidificata la pasta in un tempo più o meno lungo, il calore non ha più presa, il fuoco ahimè!! Sì!! Ma mi consolo che anche le pitture ad olio bruciano anch'esse. Le screpolature sul quadro del Cammarano, le attribuisco (salvo errore) all'adoperare primitivamente un liquido (olio) che solidificandosi non si sa fino a che misura una parte, si solidifichi, e in altre svapori mentre scegliendo cose dure, sciolte, si sa, che a peggio andare svaporando resterà la stessa quantità della cosa sciolta, se non di più (cosa certissima essendovi il colore per

---

<sup>37</sup> Tra le opere realizzate a Casale che Morbelli cita in questa lettera e che gli evocavano effetti poetici e sentimentali, si potrebbero inserire *Portico alla Colma* (datato 1888) e *Vaso di geranio* eseguito tra il 1888 e il 1890 (in Caramel 1982, p. 172).

<sup>38</sup> Riferimento alla vendita di un dipinto (ignoto) del pittore Giuseppe Sciuti (1834-1911).

giunta). Inoltre l'olio solo ha la maledetta tendenza di fuggire il colore, andando a rifugiarsi magari dietro la tela, per cui lascia il colore solo, secco e screpolato. (sai il fenomeno della capillarità) e della macchia d'olio sulla carta. Altro più nulla, se non confermarti che il conte Bisacchia fu sfruttato davvero alla questura tenevano un volumino incartamento su lui, e a Torino tra gli altri [...] c'era anche proprietario di un casotto!! Salute! Le tue lettere mi fanno sempre piacer,e come se venissero dalla morosa, e quando ne arriva una è sempre buon segno, e si è allegri fino in anticipazione – si rallegra fino la mia Maria – ma è tutto dire. Ciao ciao, sta sano e allegro e [...]

Tuo aff. A. Morbelli

9.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>39</sup>

Carissimo Vittore

Come prevedevo la campagna artistica non mi andò troppo favorevole, un po' per inesperienza, un po' per contrattempi, erezione dello studio, perdita di tempo coi bagagli del quadro (il muratore) / e non ne farò mai più/ e mille altre cause più o meno attenuanti, influirono talmente con somma mia rabbia che i mesi passarono lenti, con poco profitto – però qualcosa ho fatto che non mi dispiace, e attendo delle mattine solggiate per finirlo<sup>40</sup>.

È una strada con fondo di collina e paese immersi nella lebbia mattinale una nebbia realtiva, che non offusca il sole ma lo attenua un pochino con 4 figure<sup>41</sup> tre di donne e 1 uomo che vanno... a messa.

Il titolo sarebbe – Nebbia Domenicale! Se non avessi la macchina guasta (altro contrattempo) te ne invierei una copia, ma avendo pazienza vedrai il quadro che sarà

---

<sup>39</sup> 9 [ Colma, 24 settembre 1889]

8 pagine, 4 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.23

Bibl.: Scotti Tosini *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p.39, nota 25.

<sup>40</sup> Il quadro è *Nebbia domenicale* (in Caramel 1982, p. 171, con il titolo *Alba domenicale* nella versione datata 1890 e in quella successiva del 1915).

<sup>41</sup> Le quattro figure citate da Morbelli, tre donne e un uomo, figurano solo nel dipinto del 1890. Nella versione del 1915 Morbelli sceglie di eliminare una (quella a destra) delle due donne dipinte in secondo piano.

forse meglio. Linea semplice, preadamitica , figure caratteristiche studiate con amore movimentesi , con sole battente davanti e lasciando un ombra celestina. Dipinto luminoso quale forse non ho mai fatto, insomma spero ti lascerà buona impressione. Largo metri 1.12 x 0.79 – altro dipinto di 0,80, e 0.90 di spigolatici<sup>42</sup>, 4 o 9 curve in mezzo al grano tagliato, dipinto di ripiego, per non essermi preparato a tempo, ma 10anno venturo mi armo... di macchina, e lo farò in grande e in migliori situazione e preparazioni / figurati, non trovavo una donna da modella, tutte impegnate nei lavori campestri.

In corso d’ecuzione stessa misura, un condadino<sup>43</sup> su una strada menante due vacche, sole tramontante davanti, proiettando l’ombra delle vacche (viste dal didietro) sul terreno! - difficoltà enorme visto che le vacche di scorcio sono difficiliss.<sup>me</sup> stante che non stanno mai femre, cioè stanno ferme mal’azione è moventesi , e poi sono le prime vacche che lavoro (ma non saranno le ultime). Pittura luminosa idem, colle vacche che si confondono quasi col terreno fondo (incerta l’ultimazione) altro dip. Stessa misura, mia moglietta<sup>44</sup> in letto (mezzo busto) addormentata col bimbo in seno – idem non finita.

La stalla vuota col vecchio<sup>45</sup> discreta.[...]

Credimi tuo aff

A. Morbelli<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Sebbene si tratti di un’ipotesi da verificare, è possibile che le nove spigolatrici coincidano con le nove mondine del dipinto *Per Ottanta centesimi!*.

<sup>43</sup> Il dipinto a cui fa riferimento il pittore è quasi certamente *Ritorno alla stalla*. È giusta la tesi di Scotti Tosini nel ritenere quindi corretto il 1889 come anno di esecuzione ed errata la tesi che lo riferisce al 1882 riportata da Caramel (in Caramel 1982, p. 161).

<sup>44</sup> Il dipinto in questione potrebbe essere *Amor Materno*, datato da Scotti Tosini al 1891 -1892, dal momento che ritrae la moglie dell’artista accanto al bimbo nato da poco. Si veda Scotti Tosini, 2001, p. 139.

<sup>45</sup> Il riferimento qui coincide con il dipinto *Lo spaccalegna* che, come nel caso di *Ritorno alla stalla*, Caramel erroneamente data al 1881-1884 (in Caramel 1982, p. 161).

<sup>46</sup> Il seguito della lettera è pubblicato in Scotti Tosini 2001, pp. 39-40, nota 25.

10.

A **Vittore Grubicy de Dragon**<sup>47</sup>

Carissimo Vittore,

sono reduce stanco morto, della grande Babilonia moderna. Ho fatto delle preziose osservazioni in merito alle tele viste e digerite, quasi tutte le mattine ciò alla B.Arte. dopo una folla immensa m'impediva l'osservazione,[...]

le tele che non so come m'impressionarono straordinariamente, sono *le mariage*, *l'aspettativa* i lavori del Bastien Lepage, un ritratto della sezione inglese non ricordo il nome – Millet, Corot, [...], vari di cui non ricordo i nomi (cherici cantanti, un caffè parigino con 2 figure [...]) ecc ecc.

Bellissime marine nella sezione inglese, idem nella sez. Stati Uniti, nel Belgio. Insomma quasi tutte le sezioni hanno fatto bella figura, solo l'Italia assai manchevole, sia in riguardo al passato come all'importanza che dovrebbe avere [...] il Nono, teatrale assurdo il Corelli, assenti molti forti pittori, Michetti, Morelli, Favretto ecc. collocazione e messa in scena [...].

Se Millet deve tutto il successo alla sua arcana poesia che traspira da suoi quadri, non è una ragione che si trascuri per ciò il mezzo d'imitare il più possibilmente le arcane luci ed ombre dal vero.

Arrivederci presto

Tuo aff

A. Morbelli<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> 10 [Colma, 31 ottobre 1889]

5 pagine, 3 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.28

Bibl.: Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 40, nota 28.

<sup>48</sup> Morbelli parla del viaggio a Parigi per visitare l'Esposizione Universale del 1889. Prima di partire aveva chiesto informazioni a Grubicy per sapere dove poter ammirare i dipinti di Jules Bastien Lepage. Qui precisa di aver ammirato durante la visita *Le mariage* di Dagnan Bouveret e *L'attesa* di Alma Tadema. Non fa alcun accenno al passaggio da Londra dopo Parigi; questo riferimento è presente invece in una lettera successiva del 4 settembre 1891 (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru. I, 4). Cfr. Scotti 2001, p. 40.

## 11.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>49</sup>

[...]

Cosicché forse o senza forse, resto senza studio definitivamente questo Inverno, però vorrei udire se al Pio Trivulzio<sup>50</sup> [...] qualche stanza servibile per studio meglio che tutti gli altri studi di Milano tutta, per il mio scopo.

## 12.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>51</sup>

Carissimo Vittore

Il giorno di partenza cui ti trovai sotto la porta di casa (per aver il libro del Bulter), arrivavo [...] dallo studio Longoni<sup>52</sup>, che ha già cominciato a capire la nostra divisa...

---

<sup>49</sup> **11 [Colma, 24 ottobre 1890]**

6 pagine, 3 carte, ms, conservata in busta originale

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.38

<sup>50</sup> Il frammento della lettera è significativo in quanto Morbelli esprime la sua intenzione di prendere in affitto una stanza al Pio Albergo Trivulzio. Sappiamo con certezza che la stanza verrà affittata tra il 1902 e il 1903, ma questa testimonianza porta a considerare l'idea di un possibile soggiorno all'interno dell'ospizio già dai primi anni novanta dell'Ottocento. A conferma di ciò sta anche la lettera del 25 ottobre 1893 scritta da Grubicy (in Caramel 1982, p. 76) in cui afferma: «Parlerò per Pio Luogo e se avrai voglia di lavorare là, qualche mezzo lo troveremo senza dubbio».

<sup>51</sup> **12 [s.l. 22 ottobre 1891]**

4 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben. V.4.48

<sup>52</sup> Il dipinto di Emilio Longoni che Morbelli cita è *La venditrice di frutta* che porta con certezza la data 1891 per la presenza del dipinto all'Annale della Famiglia Artistica milanese di quell'anno. Il quadro viene letto dalla critica come l'avvio dell'impegno sociale di Longoni, in quanto annulla ogni rimando alla graziosità della fanciulla per concentrare l'attenzione sulla denuncia del lavoro infantile. L'opera sembra dunque aver ricevuto un giudizio positivo da parte di Morbelli se, in questa lettera, consiglia anche a Grubicy di andarla a vedere perché una delle migliori prove pittoriche esistenti. Vedi G. Ginex, *Emilio Longoni, catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1995, p.187 n.123.

luce! – mi volle per far vedere una sua figura di ragazza al sole che vende la frutta sulla bilancia<sup>53</sup> [...]-

Se sei in relazione, vai a vederla – mi pare una delle sue migliori cose al presente. Volle sapere da me, dilucidazioni sul prisma, sul circolo cromatico, complementare ecc.

Ha detto, essere convinto che all'antica maniera è impossibile riprodurre la luce coll'intensità attuale della pittura... malata. Ed ecco un altro che si converte . [...]

Io credo che l'espone la *Nebbia Domenicale*<sup>54</sup> non [...] alla probabile o improbabile vendita alla li.<sup>a</sup> B. perché più che sta in studio diventerà vecchia o non sarà facile evitarla.

Ben inteso che esponendola in caso di vendita/ non sarà facile! Sarebbe venduta in modo come se la vendevi tu alla L.<sup>a</sup> B, o in poche parole col vantaggio di tutti e due.

Ciao tuo aff

Angelo

---

<sup>53</sup> Gustavo Macchi «mi insegna i colori complementari», «Vittore Grubicy porta dall'estero il divisionismo. Lo fa fare a Segantini, a Morbelli e a me». Così Longoni riassume la sua vicenda divisionista dato che, proprio nel 1891, si fa strada nella sperimentazione pittorica dei colori divisi che non abbandonerà fino alla fine della sua vita e che lo porterà ad applicarlo dal 1895 anche ai dipinti a soggetto paesaggistico. Il 1891 è anche l'anno in cui Longoni dipinge l'*Oratore dello sciopero*, ritenuto non solo il manifesto politico del verismo sociale, ma anche l'incunabolo del divisionismo longoniano. Sebbene nella lettera Morbelli mostri la sua soddisfazione per aver trovato un altro pittore «che si converte», l'approccio al divisionismo di Morbelli e Longoni avrebbe avuto risultati molto diversi; mentre per il primo infatti il Divisionismo era considerata un'ortodossia scientifica, per Longoni, almeno all'inizio, era più uno strumento variabile nell'espressione pittorica. Infatti ne *L'Oratore dello sciopero* Ginex ritiene che la lampada in secondo piano sia stata realizzata in epoca più tarda, poiché frutto di quello che sembra un approccio scientifico ortodosso; i fitti filamenti infatti, sono frutto di un'attenzione che avrebbe interessato Longoni solo in epoca più tarda e che contrasta con le pennellate larghe e i colori applicati a macchia presenti nell'intero dipinto. G. Ginex 1995, pp. 20-28, pp. 184-185, n. 121.

<sup>54</sup> Riferimento a *Nebbia domenicale*, già citato nella lettera del 4 settembre 1889 (n. 9).



13.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>55</sup>

Caro Vittore,

dopo un 19 o 16 prove fot<sup>che56</sup> tra cui 8 o 9 al pallido chiaror di vetri<sup>57</sup> con carta color bleu (n. 4°,5°) appena 4 o 5 sono presentabili, di cui te ne mando 9, numerati in ordine di probabilità nell'eseguirli per il quadro *Alba Felice*<sup>58</sup>. La figura della donna non va considerata, è solo per il gruppo delle mani e la testa o posa dell'uomo. Il n. 1 parmi migliore anche per la mano seminasosta sulle anche della donna. La testa naturalmente della donna non va nascosta come è ora attualmente, ma come nel disegno speditoti, procurando che la testa dell'uomo nn infiori neanche i capelli di essa. Non dissimulo le

---

<sup>55</sup> 13 [ Colma, 29 settembre 1892]

4 pagine, 2 carte, ms. conservata in busta originale.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.55.

<sup>56</sup> Fa qui riferimento ad alcune prove fotografiche eseguite per il dipinto *Alba felice*. Per un approfondimento sull'uso del mezzo fotografico da parte di Morbelli si rimanda a *supra*, pp. 64-68.

<sup>57</sup> Morbelli faceva largo uso di vetri colorati nell'elaborazione dei dipinti, per osservare la realtà e cogliere i cambiamenti cromatici al variare della luminosità della scena. Per studiare infatti gli effetti prodotti dal riflesso della luce colorata, divulgati da N. O. Rood nel trattato *Modern Chromatics* (New York, 1879), Morbelli sperimentava le reazioni delle luci utilizzando, come filtri, dei vetri colorati applicati a supporti cartacei, colorati anch'essi. Ciò che intendeva dimostrare il pittore era che, per prevedere gli effetti della luce colorata su superfici a loro volta colorate, era necessario far riferimento alle leggi sulla mescolanza delle luci. Proprio questi principi metteva in pratica Morbelli nello studio della resa dei riflessi luminosi sia nei dipinti ambientati nelle risaie sia in quelli realizzati nell'ospizio milanese. Testimonianze dell'uso costante dei vetri colorati si trovano nei quaderni scritti dal pittore e in particolar modo in *Osservazioni pella Risaia*, testo pubblicato in A. Scotti Tosini, P. Pernigotti, *Angelo Morbelli, documenti inediti*, Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2006, pp. 19-45.

<sup>58</sup> La tela *Alba felice* era stata erroneamente datata dagli *Archivi del Divisionismo* al 1906. Caramel e Scotti Tosini, sulla base della corrispondenza con Grubicy e sulle date di nascita dei figli di Morbelli, concordano nell'anticipare la realizzazione al 1892-93. L'opera, dopo l'esposizione alla Permanente nel 1894 avrebbe subito ulteriori ritocchi per essere inviata a Monaco nel 1897 alla *Kunstausstellung*. Grubicy dava indicazione a Morbelli su come procedere per sviluppare l'antitesi *Alba tragica* e *Alba felice* scegliendo le migliori fotografie da cui partire per evidenziare gli intenti moraleggianti del pittore. Alla fine Morbelli optò per una visione molto ravvicinata, generando un effetto quasi deformante (Scotti Tosini 2001, p. 139; Caramel 1982, p. 164).

difficoltà avute per trovare mia condizione conveniente dovendo l'uomo esser visto di dietro, insomma cose quansi impossibili<sup>59</sup>. [...]

dammi tuo riverito parere in tanto guazzabuglio di teste, schiene e numeri. Così mi metterò al lavoro più confortato nel non far opera vana. Penso che avesse ragione Fontanesi, pensarvi un anno, (un dipinto) ed eseguirlo in un giorno cioè a mio parere, eseguirlo nel tempo che basti a riuscire.

[...]

Scrivi tue impressioni sulle fot. Che cercherò migliorare la cruda e nuda realtà fotografica con altri [...] artistici<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Alla lettera rispose Vittore Grubicy pochi giorni dopo, in data 1 ottobre 1892. Si riporta qui la lettera (in Caramel 1982, p. 75) per intero in quanto utile alla comprensione dei problemi che presentava il dipinto: «Caro Morbelli, rispondo subito alla tua rimandandoti la fotog, di Alba Felice ed esprimendoti il mio parere sui tuoi dubbi e quesiti. Giustissimo il rimarco della Maria pel braccio alzato non meno che situato come è ora, incomodo e che fa supporre un lasso di tempo molto più lungo dell'avvenuto parto. Dunque quel braccio destro dovrebbe proprio seguire dolcemente la linea della persona lasciando che della mano si veda quel tanto che spingerà nel vero senza sforzare di metterla in vista. La faccenda dell'uomo è più complicata: quella mano sul capo ha troppo del confortatorio e se andava bene per l'alba funesta non va altrettanto per la felice, che non viene capita bene a quel modo. A me pare che l'uomo, per esprimere il sentimento da cui può essere dominato in questa scena, dovrebbe coprire di baci e di lacrime di riconoscenza etc etc la mano che gli viene mollemente abbandonata. Quindi il perno del quadro, come difficoltà di ricerca di forma sarebbe quell'aggruppamento di tre mani (due dell'uomo che tengono la terza per baciarla dolcemente). Sopra questa strada ti rimarrà molto più facile e spontaneo trovare la figura dell'uomo che esprima quanto deve esprimere, benché vista da dietro. Per il neonato fammi il piacere, non andare a perderti in fronzoli. Una pennellata efficace deve bastare per esprimere nell'ombra dell'alcova do cosa si tratta. È giustissimo quanto dici che a questo quadro deve conferire assai il gioco della luce misteriosa dell'alba che contrasta magari con una lampadina seminasosta dall'altra parte del letto e che butta uno sprazzo di luce che contorna il visetto del bimbo, oppure che ne faccia soltanto distaccare un po' contro luce la silhouette caratteristica. [...] poco ma sicuro! L'Alba è un'opera che può bastare per 5 anni alla reputazione d'un pittore. se sai eseguirla come sono certo di vederla eseguibile cogli elementi che hai già in mano. Limitati a questa che è già abbastanza lavoro per sei mesi serrati [...]».

<sup>60</sup> Nella lettera del 10 ottobre 1892 (in Caramel 1982, p. 75) Grubicy fa di nuovo accenno al quadro: «[...] ti rimando le fotografie che mi danno fastidio per la sproporzione fotografica troppo accentuata tra la grandezza espressiva dell'uomo e della donna. Questa differenza dovrebbe sparire come del resto si potrebbe farla sparire anche sul vero supponendo che la scena o gruppo che sia venga presa da

Ciao ciao, arrivederci presto

se l'apertura si farà punto-

tuo aff. Angelo

**14.**

### **A Vittore Grubicy de Dragon<sup>61</sup>**

Caro Vittore

Mia moglietta è adirata col Quarti<sup>62</sup>, che a lungo andare, diventa settimo o decimo! Tanto ci fa aspettare colla sua pandora, spionalo, e mi sarebbe ora, per poco che continui così andremo in [...]. Sappi che facilmente fine mese, o 1° luglio faccio scappata Milano onde ritirare i figli dalla scuola e condurli alla Colma.

Sappimi dire nel frattempo se il s. Quarti spedisce o no la roba, oppure se viene o no assieme. Bisognerebbe se fosse possibile che ciò succedesse prima della fine del mese, diversamente amen verrò io.. a vedere!

Il dipinto, *Alba felix*<sup>63</sup> viene mica male, ma è faticoso assai per esprimer bene l'ora e l'effetto.

---

un punto più lontano. Eppoi l'importante è che l'uomo ci sia ma che resti nell'incognito o mistero in modo che non se ne veda la fisionomia. Il gruppo delle mani del N.1 mi pare che vada bene ma il corpo dell'uomo dovrebbe girare tutto, ancora più che nel N.3, in modo che sa visto proprio di schiena e nulla della faccia. Allora ridotto in grandezza quasi eguale alla testa della donna mi pare che potrebbe andare. Perché non ci hai ficcato di là del letto un fagottello che indicasse il posto del bimbo? Fai bene a dire in ultimo della tua lettera che cercherai di mitigare la nuda e cruda realtà fotografica altrimenti rischierebbe di riuscire un orrore. [...]». Evidentemente Morbelli avrebbe seguito il consiglio di Vittore, concentrando l'attenzione sul gruppo della donna e del bambino in primo piano e relegando l'uomo nello sfondo, senza mostrarne la fisionomia e per concentrare maggiormente l'attenzione all'evento protagonista dell'opera.

<sup>61</sup> **14 [ Colma, 22 giugno 1893]**

4 pagine, 2 carte, ms. Conservata in busta originale

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.5.58

<sup>62</sup> Si tratterebbe di Eugenio Quarti, ebanista scoperto da Grubicy ed autore di mobili e arredamenti di grande pregio nella cui ditta di mobili, grazie all'appoggio di Vittore, Benvenuto Benvenuti tra il 1905 e il 1906 avrebbe lavorato, soggiornando a Milano.

<sup>63</sup> Ancora vi sono riferimenti al dipinto *Alba felice*, in merito soprattutto ai problemi nella resa della luce. Riferimenti al dipinto, che doveva essere ormai concluso, vi sono anche nella lettera del 25

[...]

Ciao e arrivederci

Tuo aff A. Morbelli

**15.**  
**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>64</sup>**

Caro Vittore,

colla presente segno che la Maria Trovari Milano, approfitta per rispondermi poche righe, mandando la lettera per Porta, se non hai tempo e gambe. Sappimi dire come andò la faccenda venduta alla Famiglia Artistica ecc ecc. avai ricevuta mia lettera relativa affare quanti – spero se la caverà in bene- maria ignora ancora se tavolo è stato rifatto lo saprà quando lo vedrà, seppur se ne accorgerà.

Ho letto per combinazione sulla Gaz.<sup>ta</sup> Letteraria articolo Piliano, ovvero M. Pilo<sup>65</sup>, mi pare ti prenda in modo assoluto sulla pretesa astinenza in amore! O diavolo! Per poco che la duri non pretenderai unica anche il digiuno alle[...]. Se credo che tu alluda al risparmio delle forze sì, ma non all'astinenza assoluta, che del resto non parmi possibile, perché dopo 20 o 30 giorni, una bella dormita colla spina dorsale supina è una valvola più o meno volontaria!

Ci osno articoli di Arte nella Idea Liberale? Sono rimasto intontito del fatto successo a Lione<sup>66</sup>. O povero me come l'andrà a finire! Quali mai

---

ottobre 1893 scritta da Grubicy (in Caramel 1982, p. 76) in cui consiglia Morbelli, a questo punto, di ritornare sul dipinto precedente, *Alba tragica*: «se fossi in te, ora che la chiave è capita, attaccherei «alba funesta» per riconquistare l'espressione così bella del volto di quella piccola. [...]».

<sup>64</sup> **15 . [Colma, 26 giugno 1894]**

3 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.74

<sup>65</sup> Mario Pilo (1859-1921) era professore di scienze naturali, critico d'arte, studioso di filosofia e soprattutto di estetica.

<sup>66</sup> Il fatto successo a Lione è con molta probabilità da collegare a ciò che era accaduto in quella città due giorni prima della stesura della lettera di Morbelli: il 22 giugno 1894 l'anarchico italiano Sante Geronimo Caserio uccise il presidente della Repubblica Francese Marie-François Sadi Carnot durante un banchetto pubblico a Lione, in cui preannunciava la possibile rinuncia alla rielezione di presidente. Dopo

avvenimenti sarò spettatore! Decisamente c'è molto putrido non solo in Danimarca, ma nel resto del mondo! Quest'anno a differenza degli altri ho carne al fuoco, da occuparmi piacevolmente tutto il giorno, speriamo in bene, [...].

Nella Vita Moderna, il Macchi fa il morto per l'esposizione, à inserito che lo scultore Lifianello ha preso grande ( non tanto perché sono tutti euguali) Diploma d'onore, all' esp.<sup>ne</sup> di Barcellona<sup>67</sup>, e di me unico pittore italiano premiato niente!! Ho scritto vabito una cartolina, vedremo se la stamperà!. Scrive benino il Bozzi nella stalietta!

Ce altro nuovo?

Scrivimi [...]

tuo aff A. Morbelli

---

l'atto, l'assassino non tentò la fuga, ma corse attorno alla carrozza del presidente gridando "Viva l'anarchia". Caserio aveva motivato l'atto giustificando l'esecuzione con la grazia non concessa ad Auguste Vaillant, un anarchico francese, condannato a morte perché accusato di aver provocato un attacco alla Camera dei deputati il 9 dicembre 1893. Si trattava di uno dei molti attentati programmati contro il governo e la borghesia francese, accusati di corruzione e ritenuti responsabili delle disuguaglianze sociali. Caserio fu processato il 2 e 3 agosto e fu giustiziato il 16 dello stesso mese tramite ghigliottina. Sul n. 11704 del 25 giugno 1894 il quotidiano «Le Petit Journal» riportava il titolo «Assassinat du Président de la République/ La mort de M. Carnot» e su « Le Petit Journal Illustré», nel supplemento illustrato del 2 luglio 1894, n. 189 venne pubblicata una vignetta che illustrava l'episodio accaduto (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k613198q/f1.item.zoom> consultato a gennaio 2016).

<sup>67</sup> Nella Segunda Exposición General de Bellas Artes, tenuta nel Palazzo delle Belle Arti di Barcellona del 1894, Morbelli espose *Alba*, con il quale conseguì anche il diploma d'onore. Il dipinto in quella occasione venne acquistato dal museo della città. Nel catalogo dell'Esposizione ([http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1894/60062/catsegexpgen\\_a1894r1.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1894/60062/catsegexpgen_a1894r1.pdf) consultato a gennaio 2016) nella Sección Extranjera è scritto che Angelo Morbelli (premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione di Nizza nel 1884, nel 1889 a Parigi, nel 1890 a Roma, nel 1892 a Torino e nel 1893 a Milano) esponeva: *Giorno di festa, Incensum Domino!* e *Alba* (prezzo: 20000 pesetas).

## 16.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>68</sup>

Caro Vittore

O che! Viv nel mondo della luna! Non hai letto mio scritto relativo ai pennelli<sup>69</sup> ove ne portai via 9 per prova e lasciasti detto, mia partenza per Colma più dal 13 scorso? Lo scritto era tra le pagine libro del M. Pilo di restituzione. Cosa diavolo c'era sulla Lombardia di sabato passato per meritare una risposta? Mandamela dunque in un con quella susseguente ove fosse inserita tua risposta il che dubito molto. Dunque attendo – ho messo in piedi 3 dipinti<sup>70</sup>, di cui uno ripetizione diversa dell'altro, prima di finire questi abbozzerò certo degli altri, e spero di cavarmela bene, semplificando fattura e annotando sul vero, assai di più che nol feci prima, per cui voglio riscattare il fiasco di venezia. Altro nulla di nuovo se non che tutti stiamo bene e in salute, e sono qui colla Maria e un solo bimbo l'ultimo, Rolando, essendo il Celso ancora a Milano p.<sup>za</sup> Magenta per finirvi la scuola. Hai notizie di venezia<sup>71</sup>, della Famiglia Artistica ecc?

---

<sup>68</sup> 16 [Rosignano Monferrato, 9 settembre 1895]

1 carta, .s. Cartolina postale.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.80

<sup>69</sup> Come faceva Carcano che era solito costruirsi degli speciali pennelli estensibili e formati da una sorta di spatola dentellata, anche Morbelli fabbricava personalmente dei pennelli che avevano la particolarità di possedere tre punte, utili a rendere più vibrante la pennellata, facendo attenzione che «i fili del pennello non si combacino, non aderiscano... è un dipingere più arioso... è migliore assai, più aerea la velatura divisa» (da T. Fiori, F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1968, p. 157). Il continuo sperimentalismo anche nei mezzi pittorici lo porta in una lettera a Pellizza del 29 dicembre 1896 ad affermare che «[...] Lefranc mi ha mandato i campioni pennelli, se vedesti che razza di operai di minchioni è pieno il mondo, anche la grande Nation!! Sono pennelli fatti come si farebbero les artiche de Paris trombette, sciaboline, tranvaii, cavallini e soldatini! Anche i pennelli dobbiamo farci? [...]» (Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, Edizione la Rete, 1971).

<sup>70</sup> Non è dato sapere a quali dipinti il pittore faccia riferimento.

<sup>71</sup> Parlando del «fiasco di Venezia» Morbelli allude alla Biennale del 1895, in occasione della quale il pittore aveva esposto *Per Ottanta centesimi!* collocato nella sala C dell'esposizione. L'esposizione è ricordata non solo per essere stata la prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, ma anche per lo scandalo che aveva provocato l'esposizione de *Il supremo convegno* del pittore Giacomo Grosso. Per un approfondimento sul fatto si rimanda a P. Rizzo, E. Di Martino, *Storia della biennale, 1895-1982*, Milano, Electa, 1982, pp. 18-19. Per maggiori notizie sull'organizzazione della prima Biennale di Venezia si rimanda a M. M. Lamberti, *i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, vol. VII, Torino, Einaudi 1982, pp. 100-106. In riferimento ai

Ciao

Tuo aff. Morbelli

17.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>72</sup>

Caro Vittore

Bisogna che tu ti persuada<sup>73</sup> come io non sia poi così credulo come supponi e se tante cose sorpassai, vi era per la speranza da te mantenuta viva, di quel tal filone di mercato internazionale, o capitalista peraltro che tu intravedevi. Convinciti che io ti leggo bene, più che in un libro aperto, e dalle obiezioni per mai esporre il mio dipinto Nebbia alle

---

premi conferiti, il dipinto di Grosso vinse il premio popolare con 547 schede, mentre in pochissimi avevano votato *Per Ottanta centesimi* di Morbelli; stessa sorte era toccata a *Il ritorno al paese natio* di Segantini. A tal proposito è interessante il parere di Grubicy in merito alle votazioni: «Intanto la votazione [...] lungi dall'essere ristretta in due o tre giorni, dovrebbe cominciare coll'apertura dell'esposizione, in modo da raccogliere molte migliaia di voti e non quei pochi, facilmente alterabili [...]. Un'opera la quale, sopra un numeroso concorso di votanti, raccogliesse più migliaia di voti, verrebbe certo a dare un significato notevole del suo valore sociale. Tranne che – intendiamoci bene – una tale prova, invece di considerarsi come la misura del valore estetico dell'opera, rispetto all'arte ed alla sua evoluzione progressiva, dovrebbe servire solo a documentare il gusto artistico del tal pubblico nella data epoca. [...] le opere scelte dal pubblico, invece che essere giudicate, si convertirebbero, per lo studioso e per la storia, in altrettanti giudici del gusto del pubblico» (testo tratto da *La giuria e le premiazioni alla I° esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, in «L'idea Liberale», 1895, n.37. Riportato in Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti in Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, vol. VII, Torino, Einaudi 1982, p. 104, nota 9). Nel *Catalogo illustrato della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, F.lli Visentini, 1895, p. 114, si dice del pittore: «n. ad Alessandria il 18 luglio 1853. Dopo una serie di studi e di ricerche, nel 1890 abbandonò la maniera che pur gli aveva procurato larga lode, e cominciò a dipingere secondo la teoria scientifica della divisione o decomposizione prismatica dei colori. “Ridivento scolare – egli scrive – ma senza i vent'anni della gioventù”». Morbelli parteciperà anche alla Biennale del 1897 e dal 1903 al 1912 con l'interruzione nell'anno 1909. Nello stesso anno aveva esposto anche alla *CXVI Mostra della società Amatori e Cultori di Belle Arti* di Roma con *Incensum domino!* e *Giorno di festa!* – Pio Albergo Trivulzio.

<sup>72</sup> 17 [Milano, 19 dicembre 1895] 6 pagine, 3 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.87

<sup>73</sup> La questione dibattuta riguarda la controversia che portò Morbelli nei primi anni novanta dell'Ottocento a troncargli definitivamente i rapporti con la Galleria Grubicy. Il pittore rimase comunque in contatto con Vittore Grubicy, come testimonia il copioso scambio epistolare successivo a questo periodo.

ostentazioni che gli affari! Sarebbero continuati anche senza i capitali dell'Alberto [...], alla disinteressata gentilezza da te!

Prodigatemi..... sono atti chiari per me. Sai bene che per tua colpa fui ad un pelo di esser travolto nell'onore, e in danni materiali, per le tue faccende coll'Alberto, e se non era la valentia dell' Avv. Pirozzi, tu non bastavi a trarmi fuori, ben è vero che dicevi, la guerra esser contro te, e non contro me! Magra consolazione!

Perché nel caso del disastro finale, pensavo: i danni li avrei pagati tutti io, [...]. Vedi che la metà somma rimastami vendita Viatico era ben guadagnata.

Non fu cosa delicata, e da amico sincero quell'avermi un giorno, dato in casa tua, una lunga meditata e formidabile lettera (colla scusa che l'avevi scritta per spedirmela) a mè ignaro ed impreparato.

La lunga enumerazione di servizi resimi e da rendere, lo spettro agitarmi della tua possibile morte, onde lasciare almeno il tuo ritratto alla mamma, il pretestarmi che non mi levavi denari di saccoccia, ma solo qualche dipinto, il miraggio di futuri affari in avvenire, il dirmi che né Picozzi né altri potevano sapere il molto che facesti per mè (che comunque esso sia stato,io bene col quadro Nebbia averti ora soddisfatto)..... fu insomma una tale valanga!che in un quarto d'ora... mancia sparisce! Se ne andavano il quadro nebbia e le 1900 del Viatico!

Ti avevo allora obiettato che il momento era mal scelto per il nessun risultato materiale.... Non accettasti neanche la mia proposta di riduzione sulla tua pretesa totale alle 1900! E da quest'ultima pretesa mi stimai svincolato se non vedevo un risultato più positivo. Ed i risultati materiali per mè furono fin oggi... un bel multa - lo sai pure!

Infatti sulle 3000 del Viatico, circa la metà andarono in [...] causa, l'altra metà è .... Ipotecata! Sul quadro Nebbia di 2 o 9000 (metto questa somma perché tu si abile a deprezzare i dipinti prima che diventino tua proprietà, sai [...] tenerli sostenuti nella vendita e tu l'avevi stimato 8000 lire) che cosa ne ricavai?

Tu che dividi i risultati artistici in morali e materiali, e confessi che questi ultimi furono pochi, ti affretti a lasciarmi i soli morali!

Mentre non sai, o non vuoi interessarti per me, come alla venuta in Milano del Durand – Ruel o altre occasioni.

Credimi, se non fossero venuti i tempi ostici anche per me, come mi scriveva l'Ottavi con lunga sua esposizione della situazione attuale, nostra ditta e consigliava restringermi e pensare al caro mio, perché inetto (senza farmene però colpa) a guadagnare su miei dipinti, avrei atteso paziente altri anni, i tuoi mirabolanti effetti del



successo materiale della mia arte, ma i nodi stringono, e bisogna bene che realizzi quel po' di mio (mi pare) del quadro venduto.

Il pegno Cremona ti potrà servire con altri, tu che conosci tante persone nel mondo finanziario ed artistico, e svincolandolo ricambiarmi il favore, non è infine etto enorme, e puoi risparmiarmi gli apprezzamenti sfavorevoli che so di non meritare.

Se sei d'animo equanime, col concorso dell'avi picozzi ( verso il quale parmi nella tua lettera sii poco gentile) son certo non ci disgusteremo, e facendo la dovuta parte alle circostanze in cui mi trovo, vedrai che ne usciremo lo spero soddisfatti anbidue.

Ricevo ora tua seconda lettera, e per finirla, perché mi spiace assai prolungare il dibattito, t'avverto che non ho affatto idea alcuna di tribunali o altro, o sequestri ecc, cose davvero ripugnanti al mio mite carattere (salvo avere un interno odio) tranquillizzati ho l'intenzione di finire tutto amichevolmente e l Picozzi per me è persona a cui puoi tu stesso spiegargli tutto, se poi non ti parrà imparziale e giusta, aggiungivi pure atro amico, io sono contento.

M'affretto a spedirtela prima che arrivi altra tua, magari telegramma.<sup>74</sup>

Tuo A. Morbelli

---

<sup>74</sup> Il 29 settembre 1896 Morbelli scrive a Pellizza una lettera in cui racconta le continue ostilità e problemi tra l'artista e Grubicy (in Caramel 1982, p. 44): «[...] Figurati sai che il Vittore ed io ci siamo scritti? Le due sue prime lettere ove si leggeva tra le righe il timore che io lo citassi in Tribunale pel pagamento prestito ecc.ecc. le correzioni dell'avvocato mio , nota bene mio avvocato – Lo crederesti?! Avute le 700 lire e fattomi consegnare le carte inerenti ecc. ci mancavano le suddette lettere!!! !!!! ridomandandole ebbe cura scrivermi di avermele consegnate?! Allora gli ridiedi tutto, copie di miei, lettere ricevute ecc. ecc.!!! ma quale doccia fredda!!!! Questi fratelli Grubicy li credo capaci di tutto! Sbaglierò forse! Ma il minore l'Alberto l'affarista (come è chiamato) all'epoca del processo tentava pare sedurre mio avvocato!!! Se non con le offerte, almeno credo con le lusinghe. Una pietra su questo affare!! Ma se in caso succedesse altro, dhè! Conserva questa lettere si sa mai! [...]». E ancora in una lettera a Pellizza datata 19 settembre 1900 scrive: «[...] Guarda Vittore tutta la sua amicizia per mè era solo per sfruttarmi come una vacca da latte o giù di lì – gli altri se si fanno vivi è solo quando hanno bisogno di un piacere, o di un prestito!! [...]» (T. Fiori, F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1968, p. 137).

**18.**

**Certificazione non datata di Morbelli<sup>75</sup>**

In relazione alla sistemazione definitiva, oggi intervenuta, a mezzo dell'Avv. Modesto Picozzi, di ogni rapporto d'interesse fra me ed il sig. Vittore Grubicy, dichiaro di avere da quest'ultimo ricevute Lire Settecento, non che di avergli contemporaneamente reso il quadro portante il di lui ritratto eseguito da Tranquillo Cremona; e tutto ciò a piena tacitazione d'ogni mio avere verso esso sig. Vittore Grubicy da oggi retro per qualsivoglia titolo

Milano addi 29 Gen.<sup>io</sup> 1896

In fede

Angelo Morbelli

**19.**

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>76</sup>**

Caro Vittore

Se la qualifica di mite non ti va a fagiolo, cambiamela pure, ciò che importa è ristabilire un solo fatto, mettendovi anche il punto sull'i.

Ripeto che non fu delicato l'atto d'avermi dato in casa tua una lunga lettera e mi ricordo benissimo dicesti l'avevi scritta per mandarmela e diggià che ero presente potevo leggerla – per bacco! La mia sordità<sup>77</sup> non è poi così grande da impedirmi di poter udire la tonante tua voce.

---

<sup>75</sup> **18 [n.l., n.d.]** Certificazione non datata di Morbelli

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.137

<sup>76</sup> **19 . [ Milano, 14 gennaio 1896]**

3 pagine, 2 carte, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.88

<sup>77</sup> Qui Morbelli accenna al problema all'udito, che gli aveva impedito di continuare lo studio della musica. Poggialini Tominetti (in Poggialini Tominetti 1971, pp.14-16) afferma invece che nell'epistolario il pittore non fa mai alcun riferimento a questo difetto.

L' [...] delle 1900 fu fatto lealmente in presenza del f. Picozzi il quale molto gentilmente si offerse al [...] deposito del [...], e con pari lealtà si poteva benissimo svincolarlo lui presente, anche mandandogli il doppio o il triplo delle ragioni da te scritte sulla lettera, e non all'insaputa del depositario. Per bacco! Non è poi infine un calcolo così astruso di algebra o filosofia trascendentale. Le ragioni d'Arte! Per cui il z, Picozzi non arrivasse a capire comprendere e assentire più o meno sulla tua pretesa alle £ 1900, oltre il dipinto da te tenuto e che valeva £ 9000.

E se la tua lettera me la mandavi, colla scorta di essa, avrei riflesso e vagliato il pro e contro, e non mi sarebbe rimasta la borra amara, come quando uscii da casa tua quel giorno, e quel che è meglio sarebbe rimasta documento autentico che l'attuale cui mi vuoi far rileggere sacramento! Fammi il favore spediscine una copia all'amico Pirozzi, e lui dopo letta ecc, darò la sua opinione, anzi mandagli di rinforzo tua persona di fiducia se non vuoi andar tu stesso (che però sarebbe un'attenzione che lui credo gradirebbe assai).

Lascio il resto per brevità e per dimostrarti l'intenzione mia di finirla amichevolmente o come vuoi tu, sulle 1800 che t'impuntai, acconsento a ridarle a 1000, 900 da restituire adesso, e le altre da destinarsi.

S'intende che la tua risposta, se a mè diretta la rispedisco in busta al z. Picozzi incaricato definitivamente.<sup>78</sup>

Tanti saluti dal tuo

A. Morbelli

---

<sup>78</sup> In una lettera a Pellizza del 18 marzo 1897 Morbelli scrive «Grubicij nemmeno (l'ho incontrato...che freddezza!??)» e ancora in una lettera a Pellizza del 22 giugno 1897: «[...] tutte le tue lettere anzi cartoline le conservo o le imbustai in una ampia busta speciale, come pure quelle del Vittore, (e di altri col nome generico diversi), quest'ultimo poi credo non mi scriverà più! Parce sepolti – d'altronde non posso mica obbligarlo a scrivere, e pare che dove non abbia change di mungere, tosto o tardi qualche cosa, più non si interessi [...]» (Caramel 1892, p. 46).

20.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>79</sup>**

Caro Vittore

Ho ricevuto lettera Lefranc e tubi<sup>80</sup> – che conoscevo meno la lacca ferro gialla – scrissi di lassù breve risposta ringraziando per riservarmi più tardi mie spiegazioni allorchè commissionerò altri colori in polvere.

Ho bene anch'io in salute, molto più di prima, e saprai che fui una 20a di giorni a S. Caterina. Ebbi campo a fare 2 soli schizzi, causa il tempo e la cura e l'orario del cibo, ma sviluppo il veduto, in 2 quadri media grandezza, il motivo della neve<sup>81</sup>, che mi interessa moltissimo, e credo che forse riuscirò a dar questa sensazione in un coll'osservata trasparenza e clorazione dell'aria a 2000 m.

Ci scriveremo coll'antica cordialità e intimità di prima? Io lo spero, e valga intanto questa già più lunghetta della tua – i miei cordiali saluti alla tua buona mamma e Leopoldina.

Tuo aff.

A. Morbelli

---

<sup>79</sup> 20 [Colma, 31 agosto 1896]

1 carta, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.95

<sup>80</sup> Come in molte altre lettere, qui Morbelli si riferisce agli ordini effettuati alla casa Lefranc i cui prodotti erano diventati per il pittore d'uso corrente dal 1891, in sostituzione ai materiali prodotti autonomamente. Proprio a quell'anno risale l'intervista di Angelo Morbelli dove risponde all'inchiesta di Grubicy (finalizzata a raccogliere i pareri di quei pittori che testavano più frequentemente i materiali della Lefranc) e pubblicata nella rubrica di quest'ultimo «Pei Pittori» su «Cronaca d'Arte». Si veda *supra*, p. 77.

<sup>81</sup> In questi anni Morbelli inizia ad approfondire il motivo paesaggistico studiato in scenari lacustri, marini e montani. Proprio nel caso del paesaggio montano sembra che fosse particolarmente affascinato dalla neve. Non è certo a quali dipinti faccia riferimento, ma possiamo comunque indicare dei possibili esempi con *La punta San Matteo nel ghiacciaio dei Forni*, che Scotti Tosini data al 1896 e *Montagne al tramonto*. Si veda Scotti Tosini 1991, p. 14.

## 21.

### A Vittore Grubicy de Dragon<sup>82</sup>

Caro Vittore e Segantini

Ho tardato<sup>83</sup> un po' per avere dal mio dottore, la conferma su il mio dubbio causa sua malattia. Ed è infatti per avvelenamento biacca<sup>84</sup> - come mai! Coll'esempio del

---

<sup>82</sup> 21 [Colma, 29 settembre 1899]

1 carta, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.98

<sup>83</sup> La lettera porta la data 29 settembre 1899, e parla del peggioramento dello stato di salute di Segantini; le fonti ricordano tuttavia che la morte del pittore avvenne il giorno precedente la lettera, il 28 settembre 1899. La discrepanza tra gli eventi è forse da imputare al fatto che, essendo Segantini morto alle ore 2.00 di notte, Morbelli, ancora ignaro del fatto, il giorno seguente la morte del pittore avesse scritto la lettera per informarsi sulla sua malattia. (A. P. Quinsac, *Segantini, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1982, pp. 31-32.).

<sup>84</sup> Ci sono disparità sulla reale causa della morte di Segantini. Il pittore, il 18 settembre del 1899 si era trasferito in una baita sul monte Schafberg per lavorare a *La natura*, opera facente parte del trittico *La natura, La vita, La morte* eseguito tra il 1898 e il 1899. Lavorò tutto il giorno alle intemperie e protetto solo da una costruzione in legno eretta per proteggersi dalle condizioni meteo avverse durante l'esecuzione dell'opera (vedi Quinsac 1982, p. 518). Già dalla sera aveva iniziato ad accusare i primi malesseri, ma era ostinato a non voler chiamare il dottore che, giunto troppo tardi e solo per sollecitazione del figlio Mario, non poté che constatare il decesso il 28 settembre 1899 alle due di notte. Il medico spiegò che si era trattato di intossicazione intestinale. La causa sembrava essere un avvelenamento da piombo o da cibo, essendo abituato, mentre dipingeva, a bere la neve disciolta e a mangiare estratto di carne spalmato sul pane. Nei circoli artistici si era diffusa invece la tesi, che Morbelli sembra sostenere nella lettera, che la causa dell'intossicazione era stata l'uso imprudente di biacca, che Segantini era solito mescolare ad altri colori; sostanza che, rinominata «colica del pittore», era stata effettivamente causa di morti di molti artisti del XIX secolo e per l'elevata tossicità venne sostituita negli anni quaranta dell'Ottocento con il bianco di Zinco. Tranquillo Cremona infatti era morto nel 1878 all'età di 41 anni a causa di avvelenamento da biacca, che si era infiltrata nel sangue, provocandogli la paralisi intestinale. Ad ogni modo, ad aggravare le condizioni dell'artista fu sicuramente il ritardo del pittore nel contattare il medico (Quinsac 1982, pp. 31-32).

Significativa è la lettera (pubblicata in Quinsac 1971, p. 43) che Morbelli scrive a Pellizza il 9 ottobre 1899 per la morte di Segantini: «Caro Pellizza, io credo che la immatura e improvvisa morte del Segantini ti abbia percors come da folgore, lo stesso fece a me sebbene in grado minore, non avendo mai avuta relazione con lui, se non quando venne appositamente per la transazione (epoca lite dell'imbroglione Alberto G.). Parea anzi non mi vedesse volentieri, stando, a quanto diceva Vittore nei primi mielosi tempi, o quanto meno affettasse disprezzo, ma ciò non importa, forse sono supposizioni mie

Cremona, non lo si avvertì, o non seppe astenersi il più possibile dal maneggio di sì pericolosa materia? Tu avrai [...] avere maggiori e migliori notizie sua salute. Pregoti dammele; speriamo che il forte e indifeso lavoratore se la cavi fuori. Se hai occasione fa sapere al Segantini i miei più fervidi auguri guarigione. Dammi notizie sue presto.

Ciao tuo aff.

A. Morbelli

22.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>85</sup>**

Caro Vittore

Mettiamo almeno le S a posto, non stupore, ma soddisfazione! Se non altro per via indiretta.... Ed avrei anche fattoti le usuali congratulazioni, se non forse tra noi, c'è rimasto un po' di azio, non saprei, effetto forse delle famose pendenze albertiane, quel che è certo, è che se io avessi non sò.... Il premio Nobel (?) o la nomina Direttore del Louvre, ecc ecc, tu non ti rallegreresti meco fino a scrivermi approntamente, almeno a mè sono sacri o nulli i mirallegro!

Poiché questa volta la ruota mi va abbasso, per una sequela di poco buone nuove, dissesti, lamenti che non danno nessun dividendo, smussate e figure da cioccolate da

---

infondatissime, quello che è certo, è che robustissimo, vivente in montagna pareva dovesse sfidare l'ira dei secoli e invece!.. Non lo so di sicuro ma pare sia la causa prima un lento avvelenamento saturnino dovuto all'abuso maneggio biacca. Avevo scritto una cartolina a Vittore dicendogli (al primo annuncio malattia) ma come? Dopo l'esempio del Cremona come mai non l'avete avvisato del pericolo maneggio biacca, o quanto meno lui non seppe essere prudente! Non mi rispose, ma ricevei una Tribuna con articolo d'Italico che suppongo da lui speditami benché con una calligrafia da donna illetterata, la sua Teresa forse! Era la Tribuna quella che Grubicy ti spedì? (metti un sì al posto di ignor, alla prima fascia giornale che mi manderai). (ricordatelo). Tornando a Segantini come uomo è da compiangere, come artista è forse morto a tempo e sul colmo della gloria, dico a tempo perché tecnicamente non avvantaggiava, forse rimaneva stazionario, se non indietreggiava, ad ogni modo (sempre forse) non assistette al naturale deperire dell'arte sua e non provo le amare gelosie dei nuovi provenienti (come Carcano al suo apparir) o l'instabile volgere del volgo. Fortunato Segantini fin nella morte, morì senza saper di dover morire! Così mi auguro succedesse la mia fine!».

<sup>85</sup> 22 [Milano, 31 dicembre 1909]

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.106

quel sgonfione che a Buenos-Aires<sup>86</sup>, mi avviso dal Frisio ( [...] agente immobiliare) di Casale per un fittizio reddito inverosimile!

Nella trasformazione in [...] della nostra ditta, io che c'entro come i cavoli a merenda, il fallimento della vetreria sociale, ove avevo il figlio impiegato [...] ecc ecc ecc, poiché dico allevato un po nella bambagia queste contrarietà, mi deprimono i nervi, rendendomi insofferente verso tutti. Ho però il piacere di dirti cosa che indirettamente potrebbe... soddisfarti.

Ed è che mai come ora mi trovo ad avere il pieno possesso della tecnica pittorica (divisionistica si capisce) perché come per la prospettiva, evvi in questa tecnica una legge, una regola, una chiave, chiamala come vuoi; che sto [...] mano ad esplicarmi e spiegarmi.

La strada come sempre è assai lunga ma se non ho le traveggole, o le fette di salame sugli occhi; spero tra qualche anno aver dei risultati positivi convincenti, come già vengono a convincere quelli che fanno la gran massa del pubblico.

Quando il tempo metterà le cose a posto, e li raggiungerò il risultato finale, non ultima parte di merito la dovrò a te, che prevedesti, e portasti allo studio dei problemi [...] tecnici e ottici dell'arte rappr.<sup>tiva</sup>.

Altro non mi rimane che ricambiarti l'augurio, di un buon anno, [...]

Ciao tuo aff

Angelo

**23.**

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>87</sup>**

Caro Vittore

In fretta, approfittando del ritorno in bilico del Celso; spero avrai già accettato, intendo la nomina nella Commissione, però è sintomatico!

Prima Previati nel Consiglio dell'Accademia, adesso la tua r[...], e sempre avanti!

---

<sup>86</sup> Si cita nella lettera la città di Buenos Aires, dove si era trasferito il figlio primogenito di Morbelli, Alfredo. Per un ulteriore approfondimento si veda *supra*, p. 54, nota 192.

<sup>87</sup> **23 [Rosignano, 15 o 19 agosto 1910]**

1 pagina, 1 carta, ms.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.107 (La lettera porta la data 19 agosto 1910, ma nella dicitura d'archivio è indicata la data 15 agosto 1910).

Io forse mando, se lo finisco (l'ho cominciato il 28 scorso) quadro<sup>88</sup> di 1,70 lunghezza!  
Che minaccia di riuscire uno dei più forti, che mi abbia fatto. Speriamo!

Col piacere di leggerti

La conferma,

sempre tuo aff. Angelo

**24.**

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>89</sup>**

Caro Vittore

[...]

Come avrai visto nel quadro<sup>90</sup>, il ciclo non l'ho potuto ultimare, per quanto chiedessi telegraficamente al sg. Presidente dell'Accademia, qualche giorno di proroga consegna quadro – con risposta negativa. E l'avevo cominciato il 28 luglio. Basta speriamo bene lo stesso – incontra o non incontra?

Tuo aff. Morbelli

**25.**

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>91</sup>**

Carissimo Vittore,

aprofitto della venuta d'uno di Milano per mandarti poche righe – quando puoi venire qualche giorno alla Colma?

---

<sup>88</sup> Facendo fede alla data della lettera risulta arduo stabilire quale sia il dipinto di 1,70 m di lunghezza che il pittore dice di aver cominciato il 28 luglio.

<sup>89</sup> **24 [Rosignano, 9 settembre 1910]**

1 carta, ms., cartolina postale.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.10

<sup>90</sup> Anche qui si allude al dipinto citato nella lettera precedente. L'opera era esposta a Brera nel 1910, sebbene Morbelli lamenti di non esser riuscito a terminarlo, nonostante avesse richiesto al presidente dell'Accademia qualche giorno di proroga per la consegna del quadro.

<sup>91</sup> **25. [Colma, 9 settembre s.d.]**

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.113



ho due dipinti cui uno quasi finito, l'altro finito del tutto.

Il primo è una mamma che sorridente fa saltare sulle ginocchia il bimbo, l'altro finito è quella del balcone<sup>92</sup>; riuscita parmi, da mettermi in prima linea massima per l'ottenuto effetto d'irradiazione della luce. Ho per credere (salvo errore) che sia il primo riuscito magari in tutta Europa (boom!) a irradiar la luce conservando i toni all'ombra oscuro all'occhio come domostrebbe la fot.<sup>a</sup> AF1 che non so perché non è riprodotto dal N.2 forse per avervi messo un interno di un paese ignoto, per cui se puoi venire presto magari questa settimana con andata-ritorno è meglio per tutti mi rinfranco nell'indirizzo preso, o al più presto sentirò come la pensi, è certo però che ho dei risultati notevoli, ma mi manca la sicurezza e la pratica dovuta al conoscere a fondo la legge suddetta del chiaro-scuro e colla [...]. Decisamente gli antichi erano grandi e non prigionieri . parla per tuo conto, dirò [...]

A. Morbelli

26.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>93</sup>**

[...]

Finisco oggi di ritoccare l'Alba venuta molto bella , ha il cielo d'un grigio perlaceo – aranciato d'una luminosità che mi da fastidio quasi, il resto del dip.<sup>10</sup> di pari passo, per cui parmi sia riuscito molto forte anche a detta degli indotti del mestiere.

---

<sup>92</sup> La lettera non presenta una datazione certa che possa chiarire a quali dipinti Morbelli faccia riferimento. Sembra comunque che si tratti di una lettera precedente al 1910, in quanto vengono citate le prime prove riuscite di Morbelli sulla resa del chiaro scuro.

<sup>93</sup> 26 . [Colma, 27 settembre, n. d.]

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.116

Bibl.: cit. in Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 40, nota 30.

27.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>94</sup>**

Caro Vittore

Sul punto di partire, per Torino (non per l'altro mondo! non ancora!!)

Approvo tua idea di pregare il Macchi andar nello studio per fotografar la vendita<sup>95</sup>. se non altro la copia ci sarà in mancanza dell'originale, che del resto è fragile assai... come la virtù.

28.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>96</sup>**

Caro Vittore,

c'è stato qui un pittore [...]

ricevuta tua cartolina- ho quasi finito un quadro non tanto grande un metro il massimo, con delle piccole figurine, mondine alla risaia<sup>97</sup>.

Non so se piacerà, so che ci lavoro accanitamente.

Quando vieni a vederlo?

Checcè ne possa dire Conconi Par troppo!! La divisione ottica è la conquista dell'avvenire! Entro questa o altra settimana rimaniamo Milano condurre figli a [...].

Ciao arrivederci

Tuo aff. Angelo

---

<sup>94</sup> **27 [n.l., Merc. Mattina, n.d]**

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.119

<sup>95</sup> La lettera risale probabilmente agli anni ottanta dell'Ottocento, in quanto il pittore parla della necessità di far fotografare la *Venduta*.

<sup>96</sup> **28 [Colma, lunedì, n.d.]**

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.120

<sup>97</sup> Si può ipotizzare che la lettera sia precedente al 1895 per il riferimento al quadro quasi terminato che raffigura le mondine in una risaia identificabile con *Per Ottanta centesimi!*.

29.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>98</sup>**

Carissimo Vittore,

Sono stato al Pio T.<sup>zio</sup> appena partito tu, in compenso ho visto nella nuova<sup>99</sup> sala d'aspetto un quadro! Vieni domani dalle 1 alle 2 vedremo ambidue se merita la pena di farlo- ritoccato i grembiali delle vecchie calzette<sup>100</sup>, ma il dipinto è sì scuro che non vale la pena di pensarci. Il locale per dipingere l'avrò è il dormitorio vecchi.

Ciao tuo aff. M.

30.

**A Vittore Grubicy de Dragon<sup>101</sup>**

Carissimo Vittore

Ho provato la pennellessa<sup>102</sup> che senza scompigliare i tratti ne è venuta fuori tal broda che pareva un quadro d'interno del Bini, Panella e altri freschi autori, figurati la pennellessa aveva più risaltato di attirar alla superficie tutto l'olio! Un vero mare quieto!

---

<sup>98</sup> 29 . [n.l., n.d.] Lettera

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.126

Bibl.: Scotti Tosini, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, cit., p. 41, nota 43.

<sup>99</sup> Parlando della nuova sala d'aspetto del Trivulzio, la lettera è accostabile a quella scritta a Pellizza il 2 ottobre 1901 (in Caramel 1982, p. 48) in cui si lamenta dei lavori di ristrutturazione che avevano modificato l'aspetto dell'ospizio: «[...] ho subito una tremenda illusione al Pio Trivulzio! Tutto fu restaurato imbiancato sino al delirio, sparì quel giallume d'antico che armonizzava così bene col costume e incartapecorite facce dei ricoverati!! I muri i plafoni tutto fu odiosamente imbiancato, disposizione banchi, cambiata, insomma un disastro (per mè!!) pazienza vedrò se potrò fare qualcosa malgrado il rinfresco da cellulare, ospedale o sala di elettrocuzione!! [...]».

<sup>100</sup> La lettera, afferma Scotti Tosini, apparterebbe ai primi anni del Novecento, per il riferimento al ritocco dei grembiuli dei personaggi del dipinto *Vecchie calzette*, che porta la data 1902. Inoltre parla del fatto che ha ottenuto un locale per dipingere all'interno dell'ospizio, cosa effettivamente documentata dai primi anni del Novecento.

<sup>101</sup> 30 [n.l., n.d.]

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.130

<sup>102</sup> Nella lettera si fa riferimento alla tecnica usata su un dipinto (ignoto) per il quale Morbelli allude alla cattiva riuscita dell'uso della pennellessa, per il difetto di far emergere l'olio sulla superficie del quadro.

Cosa feci poi? Presi il verde minerale tutta raga (mia specialità<sup>103</sup>) e un carminio(?) e spennellai tutto rendendolo assai fumolino e irriconoscibile dalla tinta calda colori però cotto che prima aveva, cosicché me sono contento e con qualche sprizzolii di luce spero venga meglio degli altri primi.

31.

### **Lettera aperta di Vittore Grubicy De Dragon<sup>104</sup>**

Dopo la lettera, da lei pubblicata stamattina, che tartassa mica male il quadro di Morbelli “80 centes” vuole trasmettere ai suoi lettori il suono di un'altra campana?<sup>105</sup> Se crede di servirli eccola: il di lei corrispondente domanda “perché quelle figure, che stanno lavorando e logorandosi per così vile compenso, non ci mostrano colla espressione le loro sofferenze? A me sembra – ed al Morbelli pure è sembrato – che questo sarebbe stato un mezzuccio di sentimentalismo abbastanza comune, per non dire volgare. Scendendo fino ad esso, un semplice disegno illustrativo poteva bastare per esprimere il concetto, senza ricorrere al complicato e difficile lavoro di voler esprimere la vibrazione luminosa della scena mediante la divisione ottica dei colori. Lei sa

---

<sup>103</sup> Il verde minerale, che afferma essere la sua specialità, è da inserirsi in uno dei tanti esperimenti effettuati da Morbelli per la creazione autonoma delle tinte. Per questo motivo la lettera sembra appartenere ad anni precedenti al 1890 quando, come afferma Scotti Tosini (in Scotti Tosini 2001, p. 21), il pittore iniziò a comprare i colori già pronti invece che macinarli lui personalmente.

<sup>104</sup> **31 . [25 maggio 1895]**

Lettera aperta, 4 pagine, 4 carte, ms., minuta

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.133

<sup>105</sup> Il 23 maggio 1895 G. Brenna aveva pubblicato un articolo su «La Tribuna» dal titolo *All'esposizione di Venezia, Marine e paesi*, in cui aveva espresso un giudizio negativo sulle opere di Segantini e Morbelli: «[...] pur troppo, come sempre in questi casi, il Segantini non è il solo; anche il Morbelli, un artista piemontese non nuovo alla pittura, ha voluto trasformare la tavolozza in uno spettroscopio col suo «80 centesimi». Una folla di lavoratrici della risaia, non viste di fronte, con l'acqua fino alla caviglia, chine penosamente sull'increscioso e mal retribuito lavoro. Qui all'effetto increscioso dell'iridescenza tremula si aggiunge quello della linea prospettica antipaticamente uniforme delle lavoratrici: tutte in identica postura (...) Affermano che il Morbelli prima di abbandonare la grande strada per perdersi in queste meschine viuzze dell'artificio abbia scritto di sé “*Ridivento scolaro, ma senza i vent'anni della gioventù*”. Ebbene la giuria d'accettazione avrebbe dovuto prendere alla lettera questo ringiovanimento repentino lasciando che il tempo maturasse la recluta nuova» (si veda G. Brenna, *All'esposizione di Venezia, Marine e paesi*, in «La Tribuna», a. XIII, n. 142, 23 maggio 1895, pp. 1-2). Di questo articolo parla anche Pellizza in una lettera a Vittore Grubicy: «Ultimamente certo brenna in un articolo sulla Tribuna spargeva il ridicolo sulle opere attualmente esposte a Venezia dagli amici Morbelli e Segantini! Sapessi come mi ha indignato quell'articolo!». Si veda A. Scotti Tosini, *Pellizza e i Grubicy: il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy de Dragon*, Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, 2006, pp. 32-33.

benissimo quanto al Morbelli avrebbero potuto tornare facili le espressioni fisionomiche non solo d'una sofferenza fisica ma anche di stati psicologici più complicati. Nel suo stato di servizio si possono oramai contare più d'un centinaio di teste, tutte visibili ben bene in faccia, avanti ognuna un'espressione caratteristica appropriata al soggetto. Lei sa pure che il Morbelli ci mette su per giù un anno a lavorare un suo quadro; non è quindi a supporre che ci metta mano senza lunga ponderazione preventiva e tanto meno che perda la strada da durante il lavoro, dimenticando, come dice la lettera, il soggetto, "che deve essere la ragione prima del quadro". Qui mi occorre premettere che il Morbelli spesso quando vide il suo quadro esposto a Venezia, lungi dal trovarsene soddisfatto, si propose di rimettersi a lavorarlo non appena gli fosse ritornato in studio. Ma non per mettersi sulle espressioni sofferenti, ohibò! Semplicemente per sforzarsi ad accrescere ancora la vibrazione luminosa generale, che, secondo lui, non aveva ancora raggiunto tutta l'intensità necessaria all'esplicazione del suo pensiero. E questo pensiero era che le sofferenze di quelle povere donne che stavano logorandosi per così vile compenso, avessero a risultare con chiarezza dalla sola rappresentazione efficace, impressionante di quel sollione afoso, ripercosso da quell'acqua stagnante, sino ad abbacinare la vista, di quelle povere reni piegate tutto il giorno per la monda di quella vasta distesa di risaie che indica il lavoro ancora da farsi l'indomani e i giorni successivi dall'alba a notte.... Morbelli voleva che il suo pensiero di simpatia per quelle povere sofferenti scaturisse semplice ed austero dalla nuda esposizione della verità di quella scena, la cui vitalità estetica doveva scaturire dalla vibrazione della luce che colpisce direttamente i sensi scartando, con abnegazione, che oso chiamare eroica, tutte le risorse offertegli dal tenerume aneddótico più o meno declamatorio o sentimentale, che la macchinetta istantanea gli aveva accumulate a dovizia, durante le lunghe giornate di osservazione e di studio passate in risaia. La premessa che ho fatto del come l'autore stesso ha giudicato la riuscita della propria opera serve a spiegare il perché essa non sia risultata convincente e di facile lettura: parmi però che da questo al sentenziare che il Morbelli si sia "servito di quella forma e di quell'effetto che meglio giovassero a mettere in pratica la sua famosa teoria" ci sia un tale divario da farmi ritenere che l'omonimo corrispondente abbia del tutto frainteso il concetto del Morbelli, il quale al contrario, mai, come in questa opera, ha giustificato la necessità, nonché l'opportunità, di ricorrere alle non comode complicazioni dei colori complementari. Infatti il quadro – come lui l'ha concepito– non avrebbe potuto reggere che coll'espressione della luminosità la più accentuata, quale, purtroppo, non è ancora riuscito a raggiungere in

grado sufficiente, ma che spera di poter ottenere in seguito. Con questo intenderei altresì di affermare il principio che l'artista – quando mostra serietà d'intenti e coscienza dell'arte sua – dovrebbe essere giudicato nella sua opera come l'ha concepita lui e non gli si venga a rifriggere, anche in stampa, il vieto ritornello “io l'avrei concepita e sviluppata così e così...”. Mi creda con ogni considerazione[...]

Vittore Grubicij

P.S.: ripensando a quanto ho scritto qui sopra, trovo che se il Morbelli avesse in questo quadro raggiunto quel grado d'efficacia nella sua tecnica, che consegna già nell'esprimere il sollone in un certo studio di palude, mandato due anni fa alla Permanente, lungi dall'aver fatto un'opera da servire solo d'esemplare e da stimolante agli altri, intinti nella pece opaca della pittura senza luce, avrebbe per il primo fornito la prova esauriente che le nuove ricerche tecniche, basate sulla teoria scientifica dei colori, possano aprire il varco alla trattazione di soggetti radicalmente nuovi, all'espressione di certi aspetti di bellezza nella Natura non mai affrontati: cosicché, invece d'essere impernato sull'interessamento capitale che presenta l'ingrediente “forma” (per esprimere il quale, a rigore, basterebbe il chiaroscuro o la plastica) si basano in modo precipuo sull'altro ingrediente – in apparenza più semplice e meno ricco di interesse, ma certo meno sfruttato e più rispondente al piacere fisiologico – delle luci colorate che abbelliscano una scena e danno vita ad un ambiente. È una ricerca, in sostanza, che conduce ancora all'espressione d'un altro aspetto sulla vita poiché non si può negare che “luce è vita”. Se dunque, come molti a ragione affermano, «arte è vita» e se la luce è una forma di vita, la ricerca la quale tende ad accrescerne di molto, in confronto al passato, l'espressione sulla tela, non va considerata come un giocarello per far diverso dagli altri, ne canzonata coll'ironico appellativo di «famosa teoria» e neppure apprezzata alla sola stregua di tonico correttivo per gli afoni che guazzano nell'opaco. Essa è una vera e propria forma d'arte, che può essere la culla di nuovi orizzonti estetici per il domani: orizzonti, i quali, ancor se meno vasti e poderosi di quelli del passato, avranno almeno il pregio incalcolabile di non essere la rifrittura stantia del già fatto meravigliosamente dai predecessori, ma di avere una fisionomia propria, che segnerà fra i venturi una traccia caratteristica anche dell'epoca nostra come la segnarono tutte le grandi arti del passato, non esclusa la barocca.

\*[...] VG.

32.

«L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia»<sup>106</sup>

[...] Morbelli co'suoi «80 centes.», e non so quanti (ahi molti!) puntolini o lineette, ferma gran parte dei visitatori veneziani, che credono a tutta prima di trovarsi davanti ai mosaici del Salviati o del Testolini, mentre suscita le più vivaci discussioni tra gli artisti.

Io, che ho molta stima dell'ingegno di Morbelli e che lo vedo con sincera ammirazione così profondamente persuaso della bontà della causa per la quale da parecchio tempo sgobba e cerca farsi dei proseliti, voglio qui riportare letterina, che ho ricevuta fresca fresca a proposito del suo quadro, perché mi pare che contenga delle osservazioni molto assennate:

«...pur ammettendo che colla divisione del colore si ottenga una maggiore luminosità, è lecito domandarsi se per essa si debbano trascurare molte altre qualità che devono concorrere a formare l'opera d'arte.

«Quelle figure, per esempio che stanno lavorando e logorandosi per così vile compenso, perché non ci mostrano colla espressione le loro sofferenze? Così come si presentano (chine nell'acqua, col... . dorso rivolto al riguardante), non ci lasciano supporre che siano vittime delle ingiustizie sociali: che anzi certe rotondità ce le fanno immaginare prosperose, piene di salute e di energia.

«eppure mi sembra che il soggetto debba essere la ragione prima del quadro. Mentre stava dipingendo, il Morbelli se ne è dimenticato; si è servito di quella forma e di quell'effetto che meglio giovassero a mettere in pratica la sua famosa teoria, e così non riuscirà neppure a intenerire un Turati o un Prampolini.

«è però doveroso convenire che questi esemplari di trasparenza e di luminosità, se non a lui, sono utili ad altri (e non sono pochi), che per nulla curandosi di simili risultati tecnici, sono caduti in una pittura affatto priva di luce, opaca, che è altrettanto, se non maggiormente da condannare. Dunque in medio...».

---

<sup>106</sup> 32 [«L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia», 25 maggio 1895]

2 col., Ritaglio stampa da «La Lombardia», n. 142

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.135.

33.

**Lista di medaglie e premi ottenuti scritti da Morbelli<sup>107</sup>**

2 medaglie d'argento

2 medaglie di bronzo (tutte nelle scuole della R. Accademia Belle Arti Milano)

3 menzioni onorevoli

Premio Fumagalli £ 4000 d'incoraggiamento per allievi d'accademia – anno – 1883

Prima medaglia d'oro – esposizione internazionale di Nizza – 1884

9<sup>a</sup> medaglia d'oro – esposizione internazionale di Parigi 1889

Unica medaglia d'oro (effettivo valore £ 500) data dal comune di Roma = 1890

Ecc ecc

Infine circa 80 articoli di critica, trafiletti pro e contro (raccolti con amateur!) e una nomina di socio onorario, e crocefissione

Angelo Morbelli

34.

**«La triennale a Brera. Dopo Previati Morbelli»<sup>108</sup>**

E avanti! Col sistema degli *èreintements* a freddo; avanti! Colle cariche a fondo contro quanti si permettono di scartare dalla strada che il critico – nella sua infallibile sapienza – ha sentenziato essere loro tracciata. Avanti! Cogli attacchi contro quanti si mostrano restii nell'adottare le *sue nuove* più efficaci pratiche coloriste. Che poi queste pratiche – ch'erano nuove dieci o quindici anni fa – siano ora susseguite da altre, ritenute oggi

---

<sup>107</sup> **33 [Lettera aperta]**

Lista di medaglie e premi ottenuti scritti da Morbelli

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Ben V.4.136.

<sup>108</sup> **34 [24 maggio 1891]**

Spoglio di periodico da "Cronaca d'arte", anno I (n. 23) , p.p. 189

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti , Gru.biblio.III.1.19. «La Triennale a Brera. Dopo Previati, Morbelli» di Vittore Grubicy. Il testo esiste anche in forma manoscritta (MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti, Gru.II.1.134)



ancora più efficaci, il critico non è obbligato a saperlo: anzi si crede strettamente in dovere di combatterle accanitamente in ogni tentativo, pur di riuscire a strozzare sin dalle fasce ogni principio di rivolta contro que sacrosanti canoni ai quali Egli si è arrestato, e sui quali ha imparato a pontificare con solennità le sue Messe oramai stereotipate.

Ed allora, per avvalorare le ragioni zoppicanti, per dar peso ad apprezzamenti arbitrari, si mette mano allo spirito lepidico, si altera la verità dei fatti, e - non contento di attaccare l'opera esposta - si acciuffa anche l'artista, come l'entomologo farebbe con un insetto qualunque, lo si infilza col suo bravo spillo e lo si appiccica nella sua casella, col suo numero corrispondente all'elenco, e si dice al pubblico che il tal dei tali appartiene alla famiglia, specie, sotto specie così e così, e che nella sua collezione porta il numero per esempio 875 A. Ne più ne meno!

Nei quadri di Morbelli ogni imparziale intelligente non stenta a riconoscere una somma di sforzi e di ricerche degne del più vivo interessamento.

Chiunque vede quel cielo della sua «Alba» è un *tour de force*, che, analizzato, appare un lavoro opprimente di pazienza, di volontà e anche di sapere, ma resta fuori dal campo dell'*arte*. Ognuno vede che quella è la soluzione, *voluta* ad ogni costo, di un problema dimostrativo: si trattava, cioè, di provare se, ricorrendo alla divisione prismatica dei colori fosse *possibile* ottenere per risultato una data tinta, che, *vista alla distanza regolamentare del quadro*, apparisse come una tinta unita, liscia, senza nulla lasciar scorgere del lavoro della divisione.

Scientificamente, Morbelli ha risolto il problema: ma nel paziente lavoro dimostrativo della legge fisica, si è - in quella parte della sua opera - tarpate le ali dell'artista.

E quando si fosse detto questo, era detto tutto.

La parte inferiore però della stessa tela dell'Alba nonché tutto l'altro quadro *non è vero* che siano «dipinti a puntini di tutti i colori, deposti a punta di pennello si da rassomigliare i collarini in margheritine dei preti», come scrive il signor Chirtani nel *Corriere della sera*. Questo è un fatto reale che si può controllare; non è un'opinione.

Che bisogno c'è dunque di esagerare, di far della caricatura, dello spirito, di un artista serio, coscienzioso, che cerca, che studia, che si è perfino tuffato per più anni negli ardui misteri della chimica sperimentale e della fisica onde convincersi per scienza propria del quanto si potrebbe ricavarne a vantaggio della pittura? E non è questo appunto il modo supremo di preoccuparsi con i fatti della necessità da lui risentita d'impossessarsi d'una «nuova più efficace pratica coloristica?»

Cosa vi è dunque da deridere, quali ragioni per sprezzare? Mah?!.. Simpatie od antipatie dei signori critici. E che nel caso di Morbelli sia appunto così, lo prova il fatto che, mentre oggi lo si disapprova e deride perché ha «abbandonato la sua prima strada che lo portava *tra i migliori artisti italiani*» lo stesso Chirtani, nello stesso giornale *Corriere della sera* (nel 1883 quando il quadro *Giorni ultimi* conquistò il premio fumagalli) si esprimeva in questi termini certo non più deferenti di quelli che adopera oggi:

«il dipinto di Morbelli assai ragionevole, e, sotto alcuni aspetti, degno di lode, è una pura e semplice collezione di piccoli ritratti ben riusciti color marrone: (!) non ha altra unità che la monotonia del lavoro e uniformità. Il dipinto è come il tema, inespressivo, privo d'energia e di carattere, molle benché diligente, attento e studiato e accurato».

Un cretino insomma, come artista; da appiopparli 10 decimi in condotta, e mandarlo ai frati!

Ebbene questo stesso dipinto, sei anni dopo, - all'universale dell'89 di Parigi - malgrado le deficienze nella pratica coloristica molto progredita nel frattempo, fu però ancora ritenuto «sotto certi aspetti» talmente considerevole che la grande Giuria internazionale di 58 membri (nel mentre riconosceva colla medaglia d'oro l'alto valore dei dipinti di Segantini, Carcano, Bazzarro, Ciardi, Maccari e Sioni, che si presentarono con delle intere serie di opere importantissime) credette - a torto o a ragione - di attribuire anche al Morbelli per quest'unico suo dipinto (l'altro gli fu rifiutato dalla commissione di Milano!) la ricompensa di pari grado - si che a Parigi, al confronto estesissimo, mondiale, risultò ancora un valore dei più notevoli. Possibile che, quando si circoscrive il confronto alla sola Milano, questo valore debba ridursi ad un grado infimo e - sia che faccia in un modo, sia che faccia in un altro - debba essere bersaglio ai lazzi ed ai *mots d'esprit* della gente che passa per intelligente? Colla bonaria e quasi infantile semplicità che ispira in tutta la persona e negli atti del buon Morbelli, nessuno dei suoi amici ha mai pensato ad investigare se, come , e sino a quale punto vi si potessero nascondere di sotto le ali di un genio. Si limitarono sempre a protestare ed anche a reagire contro il sussiego e lo sprezzo affettato da certuni che o volevano ridurre ad una quantità negligibile mentre si menava e si mena sempre tanto scalpore attorno a tante ullità, effettivamente tali. Si chiedeva che gli fosse dato quanto gli era dovuto: ne più ne meno.

Ne Morbelli però ne i suoi amici - passato il primo disgusto dell'immeritata offesa - riescono a sottrarsi ad una certa meraviglia nel considerare la virulenza anormale di simili attacchi, e guardandosi in faccia, vanno indagandone i perché? E non ne trovano.

Allora si comincia involontariamente a riflettere ad altri esempi analoghi. Certo che se la maternità di Previati non fosse stata così accanitamente combattuta, ben pochi si sarebbero data la pena di occuparsene al punto che superato il piccolo sforzo necessario per penetrare nello spirito dell'opera, potessero poi riuscire a sviscerarne le belle qualità che vi i racchiudono.

Che debba succedere lo stesso pel Morbelli?

Che queste credute stangate siano invece *altrettanti porte bonheur*? Sarebbe il caso di dire al critico «grazie! Mi spiace per Lei che si è incomodato »

Vittore Grubicy.

### 35.

#### « Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes»<sup>109</sup>

- *Partita a bocce / Bolws (sunday morning in Lombardy);*
- *Alba fatale / Fatal down;*
- *Il coro del monastero di Milano / the choir of the Maggiore Monastery in Milan;*
- *Il bosco / A wood;*

---

<sup>109</sup> 35 [Milano, 1888]

Monografia, 33 pagine, ill.

MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy – Benvenuti ,Gru. III. «*Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes*» by Vittore Grubicy De Dragon, pp.28-29. Nel 1888 Vittore Grubicy era stato impegnato nell'Esposizione Nazionale di Bologna dove era stato esposto *Alla stanga* di Segantini. Questo grande dipinto era stato venduto al Governo Italiano per la somma di diciottomila lire. Facendo conto di questa guadagno i fratelli Grubicy avevano potuto partecipare all'*Italian Exhibition*, svoltasi in Earl's Court a Londra tra il maggio e l'ottobre 1888. I pittori che Vittore tentava di promuovere nel corso dell'esposizione erano Giovanni Segantini, Angelo Morbelli, Achille Tominetti, Attilio Pusterla (con *Cucine Economiche di Porta Nuova*, in inglese *Soup-kitchens, Caritable Institute in Milan*), Mario Quadrelli, Paul Troubetzkoy, Serafino Macchiati, continuando a proporre ai mercanti e intermediari anche le opere di Tranquillo Cremona. Del catalogo della mostra, di cui sono riportate qui alcune pagine, furono stampate circa duemila copie. Si veda S. Reborà, *Vittore Grubicy de Dragon, pittore divisionista (1851 – 1920)*, Milano, Roma, Jandi Sapi, 1995, p. 10.

- *La stazione di Milano / the Milan Station;*
- *Giorni...ultimi! / The end( The Trivulzio charitable institute in Milan);*
- *Il viatico / The viaticum (the Trivulzio charitable institute in Milan);*
- *Asfissia /felo de se daily chronicle;*
- *Stalla delle mucche in Lombardia / (cow-house in Lombardy) ;Intemperanza / Intemperance;*
- *Testa di vecchio / An head of an old man;*
- *La stalla/ A stable*
- *Cleopatra / Cleopatra*
- *La vendita / A Pall Mall Gazette Subject;*

## APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1. Angelo Morbelli, fotografia (



Fig. 2. Giovanni Morbelli, fotografia



Fig. 3. Villa Maria, Colma di Rosignano Monferrato



Fig. 4. Angelo Morbelli con la moglie Maria e i quattro figli



Fig. 5. Silvestro Lega, *L'elemosina*, 1864, olio su tela, cm 71,8×124, collezione privata





Fig. 6. Gustave Doré. *Dudley Street, Seven Dials, London: a Pilgrimage*, 1872



Fig. 7. James Mahoney, *Uncaptioned Headpiece for Chapter One*, ( for Dickens's *The Adventures of Oliver Twist*, Household Edition, page 1), 1871, cm 10.6 x 13.6





Fig. 9. Angelo Morbelli, *Alla stazione centrale di Milano*, 1887, cm 86 x 132, Roma, Ferrovie dello Stato



Fig. 10. Angelo Morbelli, *La stazione centrale di Milano*, 1889, cm 57,5x100, Milano, Galleria d'arte moderna



Fig.11. W. P. Frith, *La stazione ferroviaria*, 1862, Royal Holloway Collection, London University



Fig. 12. Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877, cm 75,5x104, Parigi, Musée d'Orsay





Fig. 13. Camille Pissarro, *Stazione di Lordship Lane, Dulwich*, 1871, cm 72,5 x 44,5  
London, The Courtauld Gallery



Fig. 14. Giuseppe De Nittis, *Passa il treno*, 1878, cm 31.1 x 37.6, Parigi, Collezione  
privata



Fig. 15. Edgar Degas, *Le champ de courses. Jockeys amateurs près d'une voiture*, 1876-1887, cm 65,2 x 81,2, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 16. Edgar Degas, *Le défilé, dit aussi Chevaux de courses devant les tribunes*, 1866-1868, cm 46 x 61, Parigi, Musée d'Orsay





Fig. 17. *La Galleria Vittorio Emanuele di Milano appena conclusa* (Fotografia scattata il giorno prima dell'inaugurazione), 1867



Fig. 18. Domenico Induno, *La collocazione della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele, nel 1865 – Esposizione Universale di Parigi del 1878*. In «L'Illustrazione Italiana», 30 giugno 1878, n. 26, pp. 424-425.



Fig. 19. Angelo Morbelli, *La Galleria Vittorio Emanuele*, 1872, cm 86,5 x 69,4, Collezione privata



Fig. 20 Giuseppe Amato, *I tumulti del 1° maggio 1890 in Galleria*, in «L'Illustrazione italiana», 1890





Fig. 21. Angelo Morbelli, *Coro del Monastero Maggiore*, studio, s.d.

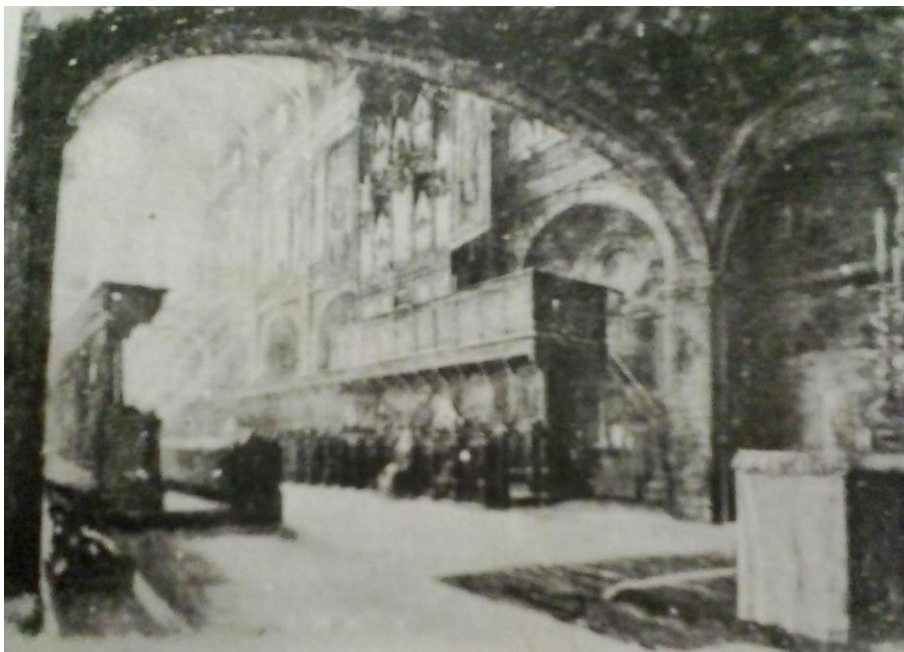


Fig. 22. Angelo Morbelli, *L'interno del coro del Monastero Maggiore di Milano*, 1874

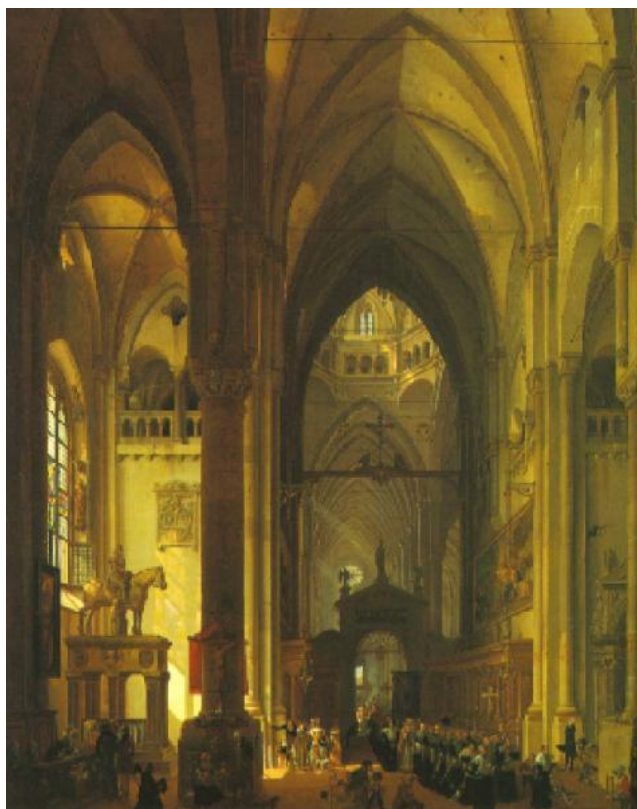


Fig. 23. Giovanni Migliara, *Interno di chiesa gotica*, 1822, cm 58,5 cm x 71,5, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia



Fig. 24. Angelo Morbelli, *Incensum Domino!*, 1892, cm 80 x 120, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona





Fig. 25. Angelo Morbelli, *Giorni ultimi!*, 1883, cm 100x161, Milano, Galleria d'Arte Moderna



Fig.26. Angelo Morbelli, *La suonatrice di liuto*, 1867-1876 c.a.

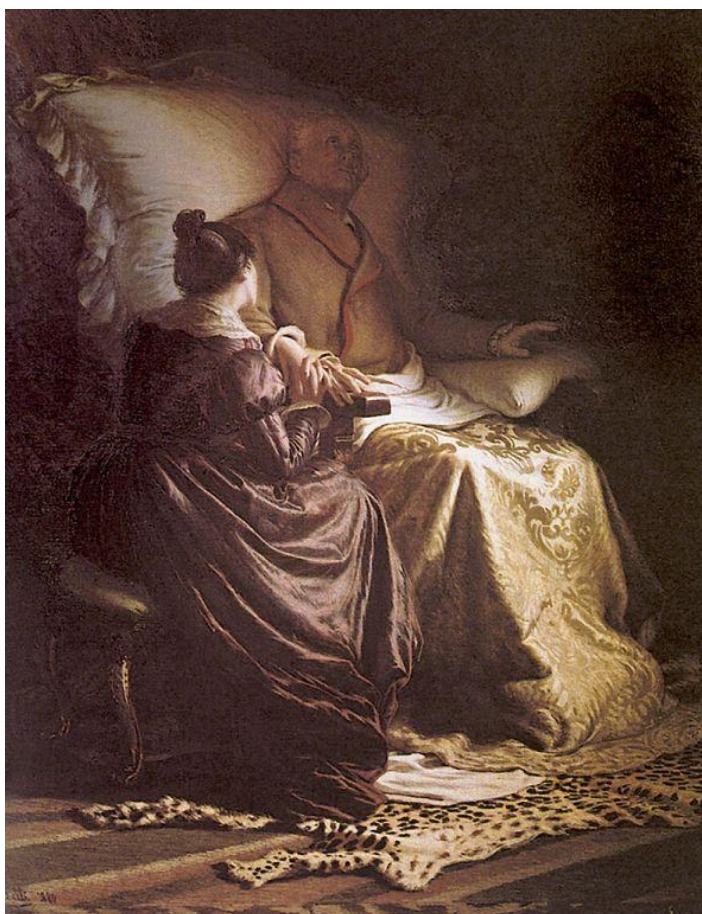


Fig. 27. Angelo Morbelli,  
*Goethe morente*, 1880, cm 212  
x 165, Alessandria, Museo e  
Pinacoteca Civica



Fig. 28. Eleuterio Pagliano, *La morte della figlia del Tintoretto*, 1861, cm 101 x 163,  
Milano, Galleria d'arte moderna



Fig. 29. Angelo Morbelli, *Cleopatra*, 1888, collocazione sconosciuta



Fig. 30. Daniele Ranzoni, *Giovietta in bianco*, 1885, Milano, Galleria d'Arte Moderna





Fig. 31. Daniele Ranzoni, *Ritratto di Margherita Villa*, 1872-1873, cm 39 x 49, Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Castello di Masnago



Fig. 32. Tranquillo Cremona, *I due cugini*, 1870, c. 85 x 64, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 33. Max Liebermann *Mercato di maiali*, (V, Pica, *Artisti Contemporanei: Max Liebermann*, in «Emporium», 1903, Vol. XVIII, n. 107, p. 327)



Fig. 34. Max Liebermann, *Free period in the Amsterdam Orphanage*, 1881-1882, cm 78.5 × 107.5, Frankfurt, Städel Museum





Fig. 35. Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, cm 160 x 195, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 36. Angelo Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, 1895, cm 69 x 124,5, Vercelli, Civico Museo di Borgogna



Fig. 37. Angelo Morbelli, *In risaia*, 1901, cm 183 x 130, Boston, Museum of Fine Arts





Fig. 38. Gustave Courbet, *Funerale a Ornans*, 1849 – 1850, cm 315 x 668, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 39. Jean-François Millet, *Le spigolatrici*, 1857, cm 83,5 x 111, Parigi, Musée d'Orsay





Fig. 40. Jean-François Millet, *Contadine che portano fascine di legna*, 1852, San Pietroburgo, Ermitage



Fig. 41. George Seurat, *Tre spaccapietre a La Raincy*, 1882, cm 36 x 45, Pasadena, Norton Simon Museum of Art



Fig. 42. Angelo Morbelli, *Le mietitrici*, 1885, cm 50 x 80



Fig. 43. Honoré Daumieri, *Il vagone di terza classe*, 1862, cm 65 x 90, Ottawa, National Gallery of Canada



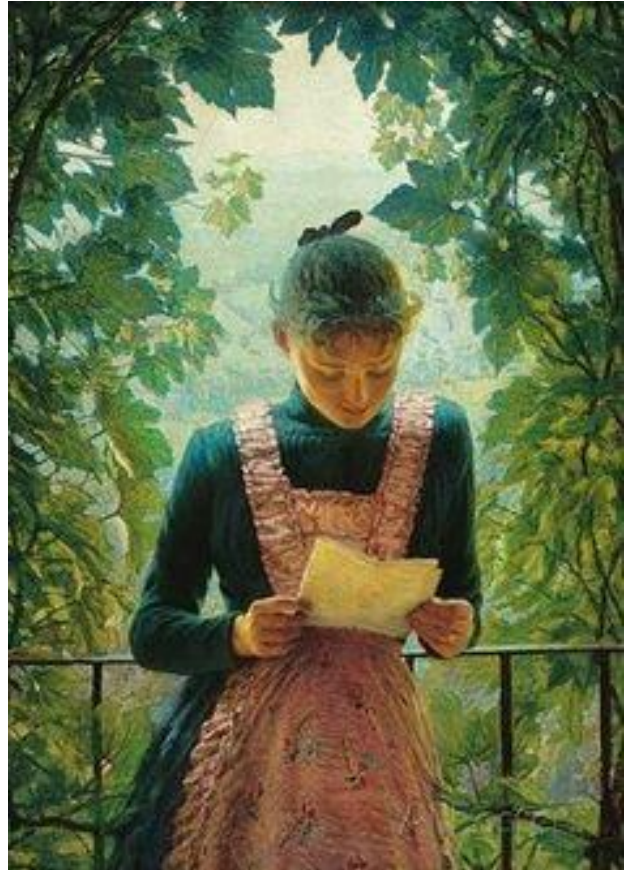


Fig. 44. Angelo Morbelli, *La prima lettera*, 1890, cm 106,5 x 78,5, Milano, Collezione privata



Fig. 45. . Angelo Morbelli, *Alba*, 1890-1891, cm 70 x 54, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

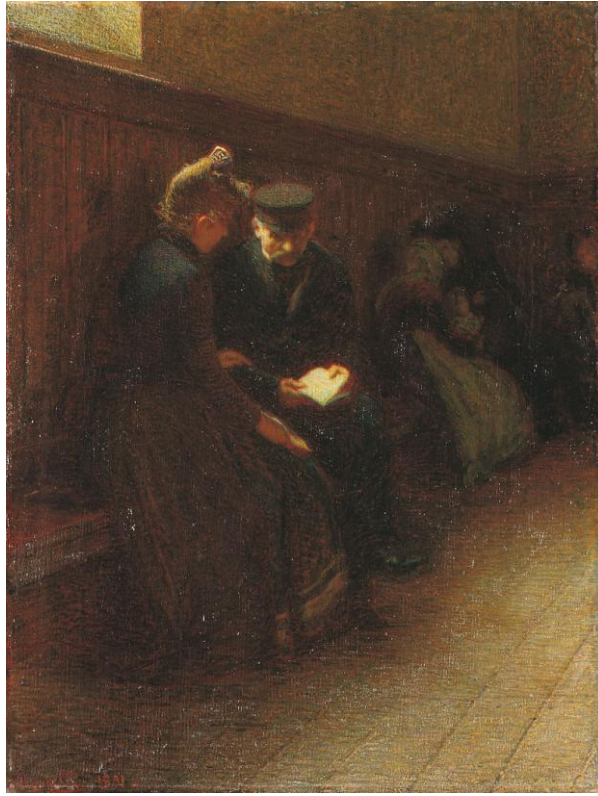


Fig. 46. Angelo Morbelli, *Parlatorio nel Pio Albergo Trivulzio*, 1891, 60 x 45



Fig. 47. Angelo Morbelli, *La cascina*, 1878, cm 37 x 49





Fig. 48. Angelo Morbelli, *Lo spaccalegna*, 1881-1884, cm 72 x 102



Fig. 49. Jean-François Millet, *Il seminatore*, 1850, cm 101,6x82,6, Boston, Museum of Fine Art



Fig. 50. Angelo Morbelli, *La prima messa*, 1915, cm 78 x 131, Piacenza, Galleria comunale d'arte moderna Ricci Oddi

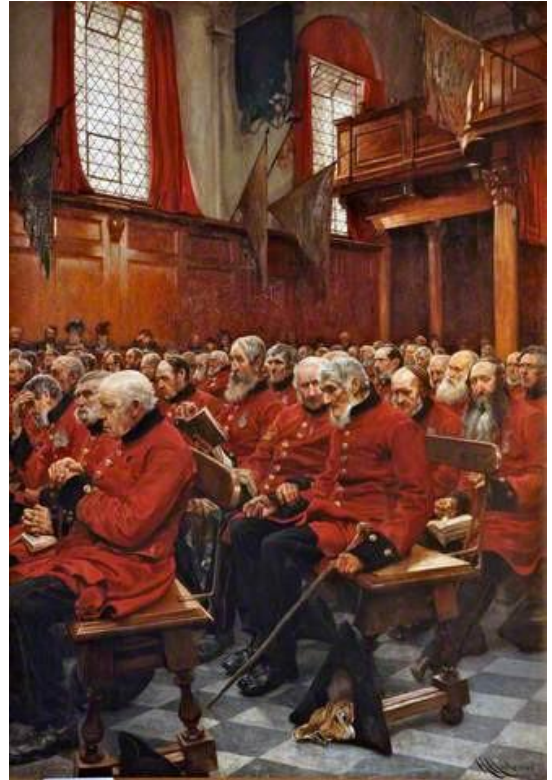


Fig. 51. Hubert Von Herkomer, *Domenica al Chelsea Hospital*, 1875, Liverpool, National Museum





Fig. 52. Angelo Morbelli, *Venduta*, 1888, cm70 x 120, Galleria d'Arte Moderna, Civiche Raccolte d'Arte già collezione C. Ravasco

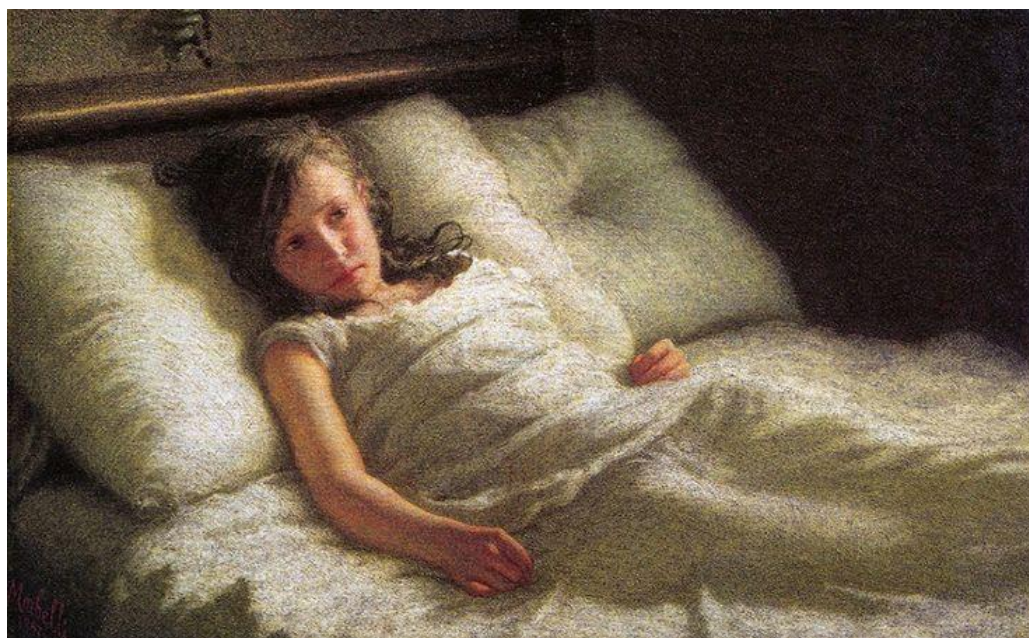


Fig. 53. Angelo Morbelli, *Venduta o Derelitta*, 1897, cm 67 x 107, Milano, Collezione privata



Fig. 54. Angelo Morbelli, *Asfissia!*, 1884, cm 160 x 300, (parte sinistra: Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris; parte destra: Collezione privata)



Fig. 55. Angelo Morbelli, *Il viatico*, 1884, cm 113 x 200, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea





Fig. 56. Angelo Morbelli, *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*, 1903, cm 71 x 110,5, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona



Fig. 57. Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1887, cm 136x205, Milano, Galleria d'Arte Moderna



Fig. 58. Angelo Morbelli, *Vecchine curiose*, 1891, cm 55 x 75, Collezione privata



Fig. 59. Angelo Morbelli, *Il bottone*, 1907, cm 86,5 x 71, Collezione Famiglia Morbelli, deposito presso Museo Civico di Casale Monferrato





Fig. 60. Angelo Morbelli, *Sala di lavoro del Pio Albergo Trivulzio, un calzolaio*, 1900, Milano, Archivio ASP, Istituti milanesi Martinitt Stelline e Pio Albergo Trivulzio



Fig. 61. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio*



Fig. 62. Angelo Morbelli, *Il refettorio del Pio Albergo Trivulzio*, 1919, 50,9 x 40,9, Milano, Museo di Milano





Fig. 63. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Sacra Famiglia*, 1892, cm 166 x 106, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona



Fig. 64. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Le cipolle o Natura morta con cipolle o Causa di tante lagrime*, 1890, cm 48,5 x 24, Tortona, collezione privata.



Fig. 65. Emilio Longoni, *Natura morta con frutta candita e caramelle. Studio dal vero*, 1887, cm 110 x 63, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona



Fig. 66. Angelo Morbelli, *Il telegramma*, 1915-1919, cm 90 x 140, Collezione privata

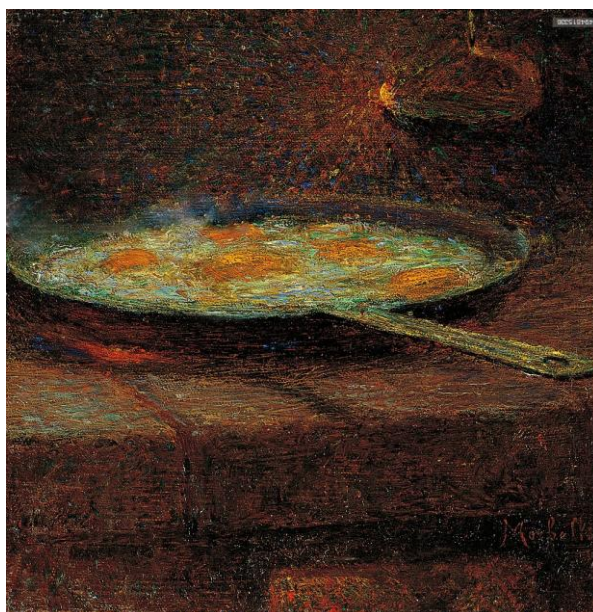


Fig. 67. Angelo Morbelli, *Natura morta*, s.d., cm 37 x 37, Collezione privata



Fig. 68. Angelo Morbelli, *Sogno o realtà*, trittico, 1905, cm 110,5 x 79,5, 112,5 x 81,5, 110,5 x 80, Milano, Collezione Fondazione Cariplo



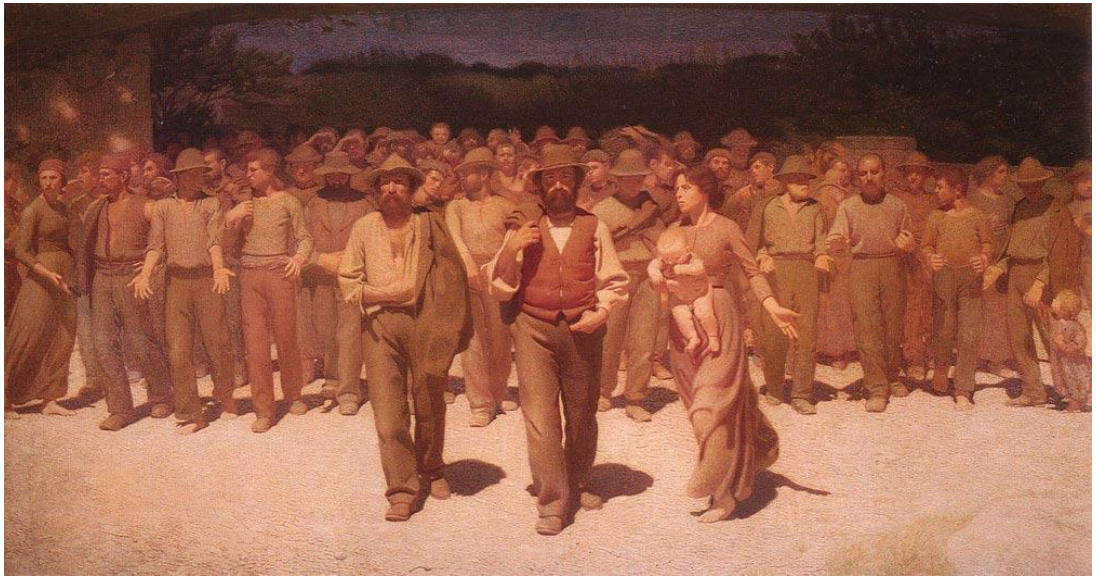


Fig. 69. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, cm 293×545, Milano, Museo del Novecento



Fig. 70, *Camera oscura nell'Atelier di Angelo Morbelli*, Colma di Rosignano Monferrato, Villa Maria





Fig. 71. Francesco Negri, *Morbelli a lavoro*



Fig. 72. Angelo Morbelli, *Foto di signor in riva al mare o al lago*, con la quadrettatura poi utilizzata per l'esecuzione di un dipinto



Fig. 73. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio*



Fig. 74. Angelo Morbelli, *Le parche*, 1904, cm 50 x 78, Milano, collezione privata

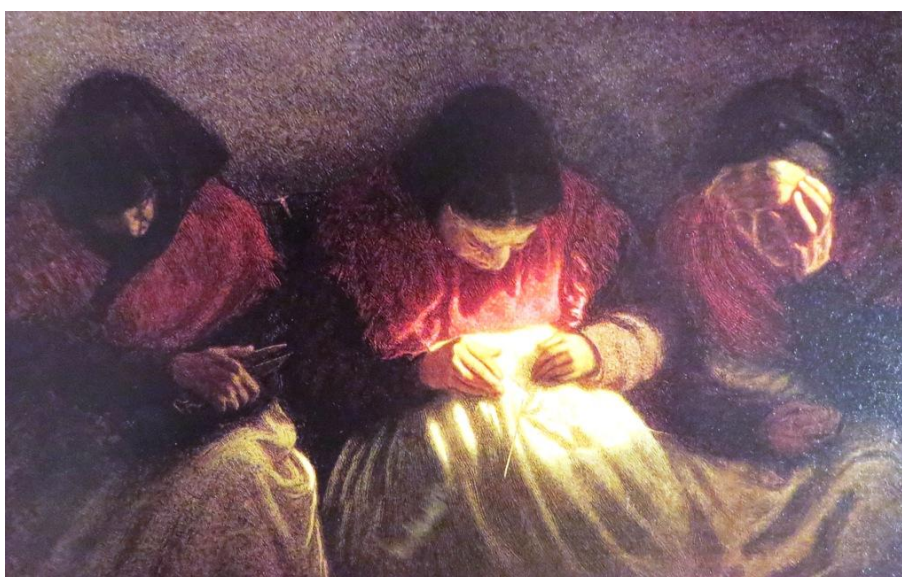


Fig. 75. Angelo Morbelli, *Le parche*, 1904, cm 56 x 84,5, Milano, Collezione privata



Fig. 76. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio*

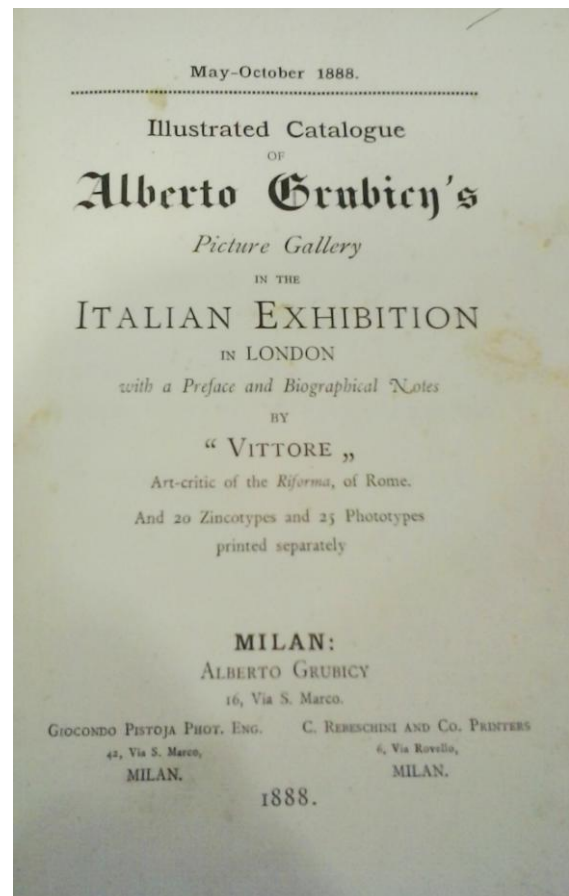


Fig. 77. *Catalogo dell'Italian Exhibition in London* alla Galleria Grubicy nel 1888, frontespizio





Fig. 78. Michel Eugène Chevreul, *Cercle Chromatique*

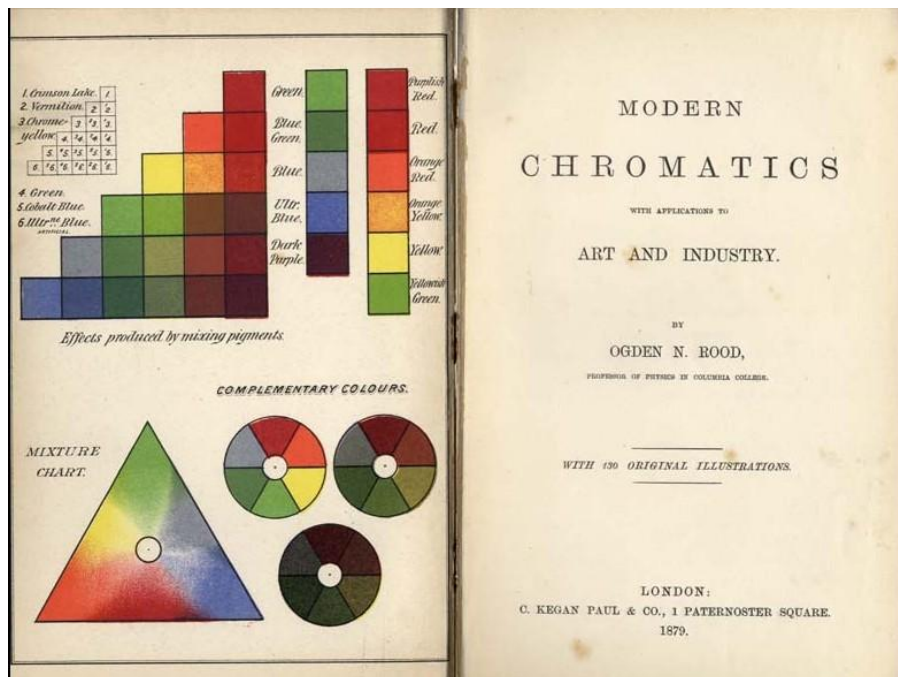


Fig. 79. Ogden Rood, *Modern Chromatics*, Frontespizio e pagina

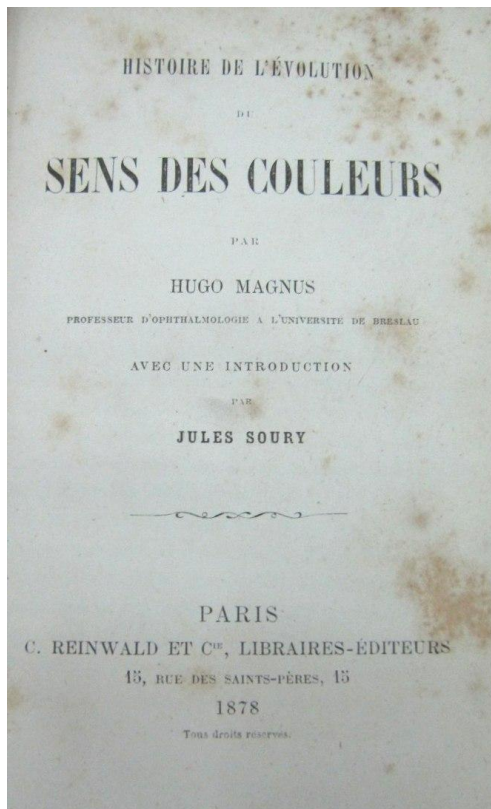


Fig. 80. Hugo Magnus, *Histoire de l'évolution du sens de couleur*, 1878, frontespizio



Fig. 81. Jehan Georges Vibert, *La Science de la Peintur*, a cura di G. Previati, 1893, frontespizio

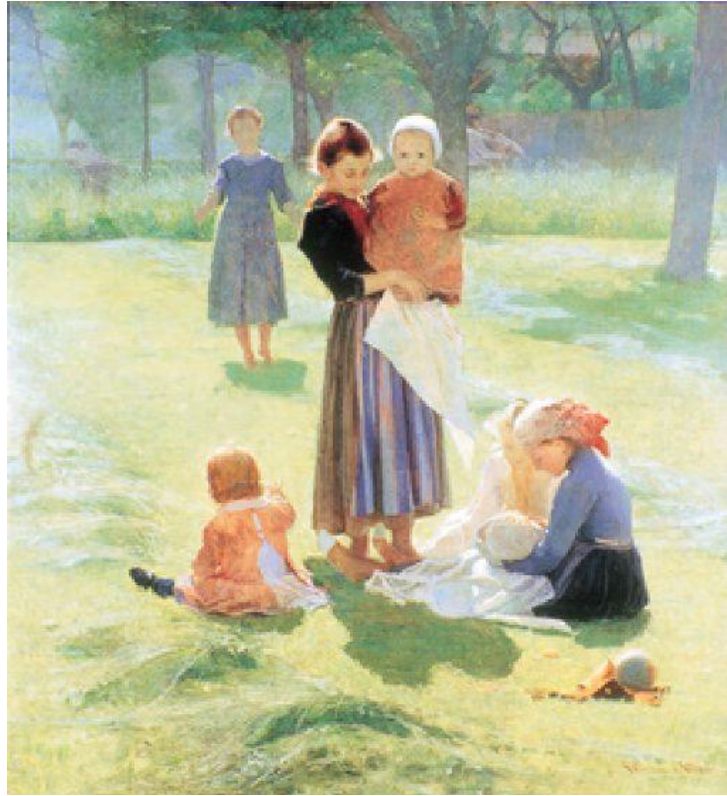


Fig. 82. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Mamma*, 1892, cm 213 x 203, collezione privata



Fig. 83. Angelo Morbelli, *Alba*, particolare, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya





Fig. 84. Materiali conservati nell'Atelier di Pellizza da Volpedo. Tra essi si riconoscono la *Vernis à retoucher* e la *Vernis à tableaux* Vibert prodotte dalla ditta Lefranc

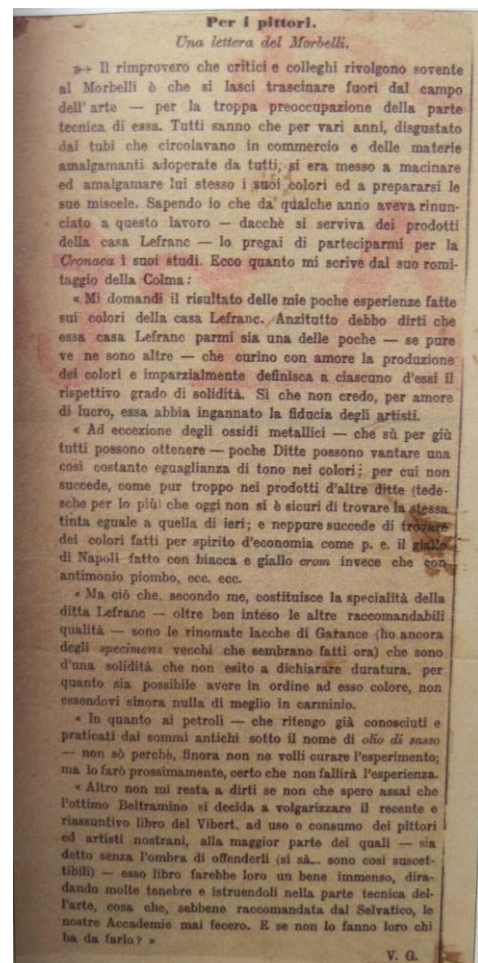



Fig. 85. Rubrica *Pei Pittori*, in «Cronaca d'arte», 12 luglio 1891, p. LVIII. Intervista ad Angelo Morbelli



Fig. 86. Retro del dipinto di A. Guillaumin, *Il mare a Saint-Palais*, 1892, cm 60,4 x 93,4 Colonia, Wallraf, Richartz Museum & Fondation Corboud.

  
 COLORI VERNICI PENNELLI  
 DITTA  
**LUIGI CALCATTERA**  
 MILANO  
 25. PONTE VETERO 25

*Sup. Franzoni Filippo*  
*Via Caviglietta*

Milano li 1891		L. 120	
Sup. Genere			
15/1	1	per acqua sapone	1
15/1	32	Pennelli	0.45
	4		0.50
	1		0.10
	12	Cute bracca	0.50
20/1	10	Garance Az.	4.50
	6		0.10
	16	Ultimau	0.60
	24	Giallo Cadomo	0.10
	18	Bianca	0.60
	38	Pasulli	0.15
	14		0.30
	1	Cute Pasullo	
		Controllaggio	
27/1	6	Cute Nero Prof.	
12	20	Bianca	
		A. Ripostare	L. 119

Fig. 87. Esempio di fattura Ditta Luigi Calcattera, 1891, Archivio Società Storica Locarnese – Fondo Franzoni





Fig. 89. Prove di colore su tela,  
Volpedo, Studio di Giuseppe Pellizza  
da Volpedo



Fig. 88. Prove di colore su tavoletta, Volpedo, Studio di Giuseppe  
Pellizza da Volpedo



Fig. 90. Luigi Steffani, *In risaia*, 1864, cm 94,5 x 160, Milano, Galleria d'arte moderna



Fig. 91. Adriano Tournon, *Mondine nel vercellese*, 1911, cm 9 x 12, autocromia, Biella, Collezione privata



Fig. 92 Adriano Tournon, *Mondine nel vercellese*, 1911, cm 9 x 12, autocromia, Biella, Collezione privata



Fig. 93. Jules Breton, *Il canto dell'allodola*, 1884, Chicago, Art Institute



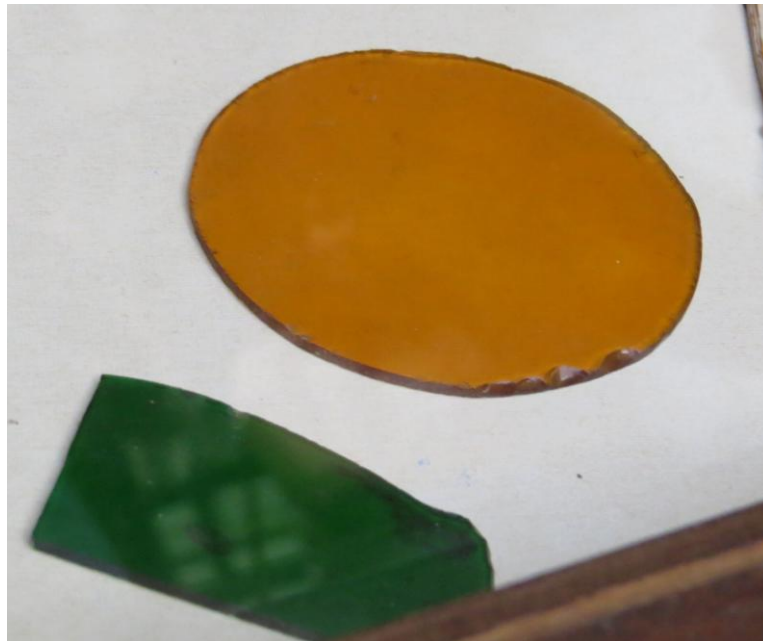


Fig. 94. Vetri colorati, Volpedo, Studio di Giuseppe Pellizza da Volpedo

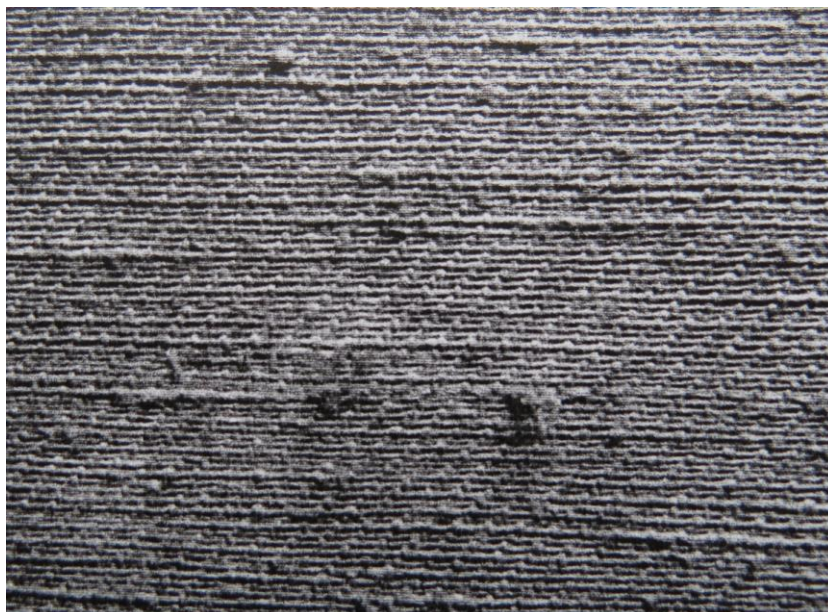


Fig. 95. Angelo Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, tramatura della tela, particolare del verso

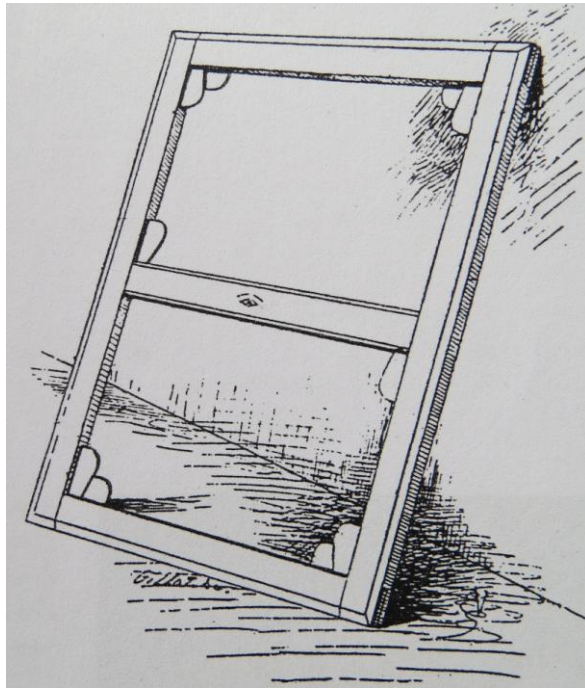


Fig. 96. Telaio ad espansione di Bourgeoise Ainé



Fig. 97. Cassapanca con tela grezza e gesso, Colma di Rosignano Monferrato, Atelier di Angelo Morbelli



Fig. 98. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Paesaggio presso Volpedo, Regione San Rocco*, 1896-1897, cm 56,7 Ø, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona

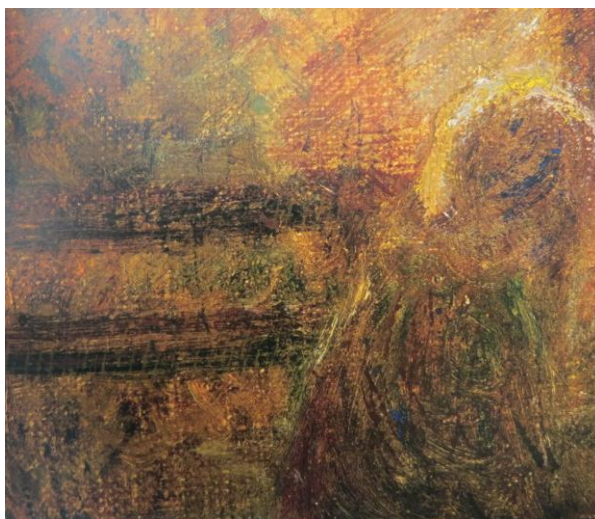


Fig. 99. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Paesaggio presso Volpedo, Regione San Rocco*, 1896-1897, cm 56,7 Ø, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, particolare delle diverse modalità di stesura delle pennellate



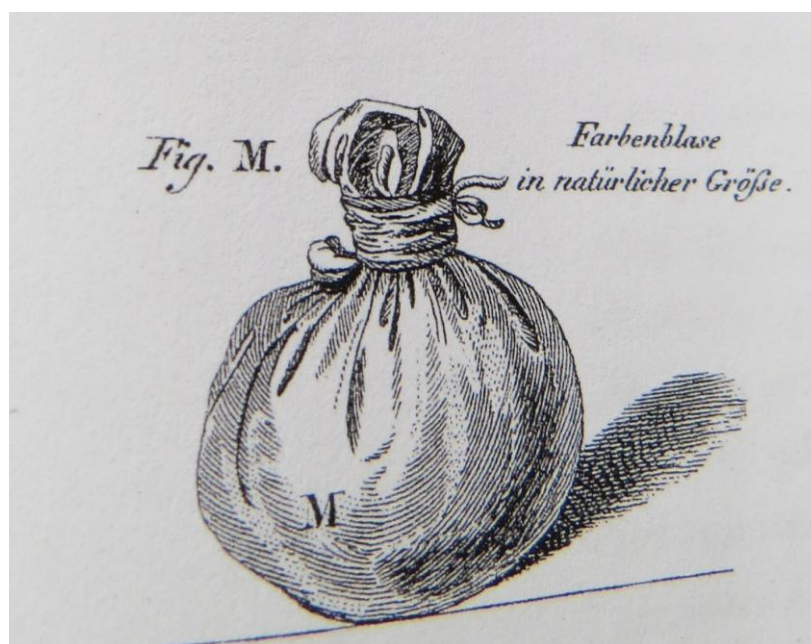


Fig. 100. Tradizionale conservazione delle paste di colore nelle vesciche, ossia sacchetti di budello



Fig. 101. Illustrazione dei tubetti ad olio di diverse dimensioni, catalogo della ditta Lefranc, 1889



Fig. 102. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Ritratto della signora Sofia Abbiati (Cocco)*, 1895, cm 126 x 80, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona

Fig. 103. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Ritratto della signora Sofia Abbiati (Cocco)*, 1895, cm 126 x 80, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona. Macrografia del bracciale, particolare







Fig. 104. Angelo Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, 1895, cm 69 x 124,5, Vercelli, Civico Museo di Borgogna,. Macrografia a luce radente, particolare



Fig. 105. Angelo Morbelli, *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*, 1903, cm 71 x 110,5, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, particolare a luce radente



Fig. 106. Angelo Morbelli, *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*, 1903, cm 71 x 110,5, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, particolare a luce radente



Fig. 107. Emilio Longoni, *Natura morta con frutta candita e caramelle. Studio dal vero*, 1887, cm 110 x 63, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, particolare ad ultravioletto. Le pennellate di tonalità fredda sono a base di bianco di piombo, mentre quelle a fluorescenza verdastra sono a base di bianco di zinco

## FONTI ICONOGRAFICHE

- Fig. 1. Angelo Morbelli, fotografia (<http://www.amisdlacurma.it/>).
- Fig. 2. Giovanni Morbelli, fotografia (<http://www.amisdlacurma.it/>).
- Fig. 3. Villa Maria, Colma di Rosignano Monferrato (<http://www.amisdlacurma.it/>).
- Fig. 4. Angelo Morbelli con la moglie Maria e i quattro figli (<http://www.amisdlacurma.it/>).
- Fig. 5. Silvestro Lega, *L'elemosina*, 1864, olio su tela, cm 71,8×124, collezione privata (<http://arte.sky.it/2015/07/mostra-pittura-silvestro-lega-viareggio/>).
- Fig. 6. Gustave Doré. *Dudley Street, Seven Dials, London: a Pilgrimage*, 1872 (<http://www.museumoflondonprints.com/>).
- Fig. 7. James Mahoney, *Uncaptioned Headpiece for Chapter One*, ( for *Dickens's The Adventures of Oliver Twist*, Household Edition, page 1), 1871, cm 10.6 x 13.6 (<http://www.victorianweb.org/>).
- Fig. 9. Angelo Morbelli, *Alla stazione centrale di Milano*, 1887, cm 86 x 132, Roma, Ferrovie dello Stato (Scotti Tosini 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001).
- Fig. 10. Angelo Morbelli, *La stazione centrale di Milano*, 1889, cm 57,5x100, Milano, Galleria d'arte moderna (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 11. W. P. Frith, *La stazione ferroviaria*, 1862, Royal Holloway Collection, London University (<http://www.roberto-crosio.net/>).
- Fig. 12. Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877, cm 75,5x104, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).
- Fig. 13. Camille Pissarro, *Stazione di Lordship Lane, Dulwich*, 1871, cm 72,5 x 44,5 London, The Courtauld Gallery (<http://www.gettyimages.it/>).
- Fig. 14. Giuseppe De Nittis, *Passa il treno*, 1878, cm 31.1 x 37.6, Parigi, Collezione privata (<http://www.culturaitalia.it/>).
- Fig. 15. Edgar Degas, *Le champ de courses. Jockeys amateurs près d'une voiture*, 1876-1887, cm 65,2 x 81,2, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).
- Fig. 16. Edgar Degas, *Le défilé, dit aussi Chevaux de courses devant les tribunes*, 1866-1868, cm 46 x 61, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).



- Fig. 17. *La Galleria Vittorio Emanuele di Milano appena conclusa* (Fotografia scattata il giorno prima dell'inaugurazione), 1867 (Pozzi 1991).
- Fig. 18. Domenico Induno, *La collocazione della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele, nel 1865 – Esposizione Universale di Parigi del 1878*. In «L'Illustrazione Italiana», 30 giugno 1878, n. 26, pp. 424-425 (<http://periodici.librari.beniculturali.it/>).
- Fig. 19. Angelo Morbelli, *La Galleria Vittorio Emanuele*, 1872, cm 86,5 x 69,4, Collezione privata (Scotti Tosini 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001).
- Fig. 20 Giuseppe Amato, *I tumulti del 1° maggio 1890 in Galleria*, in «L'Illustrazione italiana», 1890 (Pozzi 1991).
- Fig. 21. Angelo Morbelli, *Coro del Monastero Maggiore*, studio, s.d. (Scotti Tosini A., *Angelo Morbelli*, Soncino, Ed. dei Soncino, 1991).
- Fig. 22. Angelo Morbelli, *L'interno del coro del Monastero Maggiore di Milano*, 1874 (V. Grubicy De Dragon 1888).
- Fig. 23. Giovanni Migliara, *Interno di chiesa gotica*, 1822, cm 58,5 cm x 71,5, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia (<http://www.lombardiabeniculturali.it/>).
- Fig. 24. Angelo Morbelli, *Incensum Domino!*, 1892, cm 80 x 120, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Caramel 1982).
- Fig. 25. Angelo Morbelli, *Giorni ultimi!*, 1883, cm 100x161, Milano, Galleria d'Arte Moderna (Scotti Tosini 2001).
- Fig.26. Angelo Morbelli, *La suonatrice di liuto*, 1867-1876 c.a. (Pagani 1955).
- Fig. 27. Angelo Morbelli, *Goethe morente*, 1880, cm 212 x 165, Alessandria, Museo e Pinacoteca Civica (Caramel 1982).
- Fig. 28. Eleuterio Pagliano, *La morte della figlia del Tintoretto*, 1861, cm 101 x 163, Milano, Galleria d'arte moderna (<http://sirbecweb2.gam-milano.com/>).
- Fig. 29. Angelo Morbelli, *Cleopatra*, 1888, collocazione sconosciuta (V. Grubicy De Dragon 1888).
- Fig. 30. Daniele Ranzoni, *Giovinetta in bianco*, 1885, Milano, Galleria d'Arte Moderna (Agliati Ruggia M., Rebora S. 2006).
- Fig. 31. Daniele Ranzoni, *Ritratto di Margherita Villa*, 1872-1873, cm 39 x 49, Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Castello di Masnago (Agliati Ruggia M., Rebora S. 2006).
- Fig. 32. Tranquillo Cremona, *I due cugini*, 1870, c. 85 x 64, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Agliati Ruggia M., Rebora S. 2006).
- Fig. 33. Max Liebermann *Mercato di maiali*, (V, Pica, *Artisti Contemporanei: Max Liebermann*, in «Emporium», 1903, Vol. XVIII, n. 107, p. 327).
- Fig. 34. Max Liebermann, *Free period in the Amsterdam Orphanage*, 1881-1882, cm 78.5 x 107.5, Frankfurt, Städel Museum (<http://www.staedelmuseum.de/>).
- Fig. 35. Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, cm 160 x 195, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).

- Fig. 36. Angelo Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, 1895, cm 69 x 124,5, Vercelli, Civico Museo di Borgogna (Caramel 1982).
- Fig. 37. Angelo Morbelli, *In risaia,*, 1901, cm 183 x 130, Boston, Museum of Fine Arts (Caramel 1982).
- Fig. 38. Gustave Courbet, *Funerale a Ornans*, 1849 – 1850, cm 315 x 668, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).
- Fig. 39. Jean-François Millet, *Le spigolatrici*, 1857, cm 83,5 x 111, Parigi, Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/>).
- Fig. 40. Jean-François Millet, *Contadine che portano fascine di legna*, 1852, San Pietroburgo, Ermitage (<http://www.geometriefluide.com/>).
- Fig. 41. George Seurat, *Tre spaccapietre a La Raincy*, 1882, cm 36 x 45, Pasadena, Norton Simon Museum of Art (Zimmermann 1992).
- Fig. 42. Angelo Morbelli, *Le mietitrici*, 1885, cm 50 x 80 (Anzani 1995).
- Fig. 43. Honoré Daumieri, *Il vagone di terza classe*, 1862, cm 65 x 90, Ottawa, National Gallery of Canada (<https://it.wikipedia.org>).
- Fig. 44. Angelo Morbelli, *La prima lettera*, 1890, cm 106,5 x 78,5, Milano, Collezione privata (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 45. Angelo Morbelli, *Alba*, 1890-1891, cm 70 x 54, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Scotti Tosini 1991).
- Fig. 46. Angelo Morbelli, *Parlatorio nel Pio Albergo Trivulzio*, 1891, 60 x 45 (<http://brixia.anticoantico.com/>).
- Fig. 47. Angelo Morbelli, *La cascina*, 1878, cm 37 x 49 (Anzani 1995).
- Fig. 48. Angelo Morbelli, *Lo spaccalegna*, 1881-1884, cm 72 x 102 (Caramel 1982).
- Fig. 49. Jean-François Millet, *Il seminatore*, 1850, cm 101,6x82,6, Boston, Museum of Fine Art (<http://www.geometriefluide.com/>).
- Fig. 50. Angelo Morbelli, *La prima messa*, 1915, cm 78 x 131, Piacenza, Galleria comunale d'arte moderna Ricci Oddi (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 51. Hubert Von Herkomer, *Domenica al Chelsea Hospital*, 1875, Liverpool, National Museum (<http://www.liverpoolmuseums.org.uk>).
- Fig. 52. Angelo Morbelli, *Venduta*, 1888, cm 70 x 120, Galleria d'Arte Moderna, Civiche Raccolte d'Arte già collezione C. Ravasco (Caramel 1982).
- Fig. 53. Angelo Morbelli, *Venduta o Derelitta*, 1897, cm 67 x 107, Milano, Collezione privata (Caramel 1982).
- Fig. 54. Angelo Morbelli, *Asfissia!*, 1884, cm 160 x 300 (Caramel 1982).

- Fig. 55. Angelo Morbelli, *Il viatico*, 1884, cm 113 x 200, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 56. Angelo Morbelli, *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*, 1903, cm 71 x 110,5, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Caroli 2015).
- Fig. 57. Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1887, cm 136x205, Milano, Galleria d'Arte Moderna (<http://oradiarte.blogspot.it>).
- Fig. 58. Angelo Morbelli, *Vecchine curiose*, 1891, cm 55 x 75, Collezione privata (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 59. Angelo Morbelli, *Il bottone*, 1907, cm 86,5 x 71, Collezione Famiglia Morbelli, deposito presso Museo Civico di Casale Monferrato (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 60. Angelo Morbelli, *Sala di lavoro del Pio Albergo Trivulzio, un calzolaio*, 1900 (Canella M., Cenedella C. 2007).
- Fig. 61. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio* (Caramel 1982).
- Fig. 62. Angelo Morbelli, *Il refettorio del Pio Albergo Trivulzio*, 1919, 50,9 x 40,9, Milano, Museo di Milano (Scotti Tosini 2001).
- Fig. 63. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Sacra Famiglia*, 1892, cm 166 x 106, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Mastroianni 2010).
- Fig. 64. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Le cipolle o Natura morta con cipolle o Causa di tante lagrime*, 1890, cm 48,5 x 24, Tortona, collezione privata (Scotti Tosini 1986).
- Fig. 65. Emilio Longoni, *Natura morta con frutta candita e caramelle. Studio dal vero*, 1887, cm 110 x 63, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Mastroianni 2010).
- Fig. 66. Angelo Morbelli, *Il telegramma*, 1915-1919, cm 90 x 140, Collezione privata (Caramel 1982).
- Fig. 67. Angelo Morbelli, *Natura morta*, s.d., cm 37 x 37, Collezione privata (Belli 1990).
- Fig. 68. Angelo Morbelli, *Sogno o realtà*, trittico, 1905, cm 110,5 x 79,5, 112,5 x 81,5, 110,5 x 80, Milano, Collezione Fondazione Cariplo (<http://www.artgate-cariplo.it>).
- Fig. 69. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, cm 293x545, Milano, Museo del Novecento (Scotti Tosini 1986).
- Fig. 71. Francesco Negri, *Morbelli a lavoro* (Caramel 1982).
- Fig. 72. Angelo Morbelli, *Foto di signor in riva al mare o al lago*, con la quadrettatura poi utilizzata per l'esecuzione di un dipinto (Caramel 1982).
- Fig. 73. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio* (Caramel 1982).

- Fig. 74. Angelo Morbelli, *Le parche*, 1904, cm 50 x 78, Milano, collezione privata (Caramel 1982).
- Fig. 75. Angelo Morbelli, *Le parche*, 1904, cm 56 x 84,5, Milano, Collezione privata (Caramel 1982).
- Fig. 76. Angelo Morbelli, *Foto di vecchi al Pio Albergo Trivulzio* (Caramel 1982).
- Fig. 77. Catalogo *dell'Italian Exhibition in London* alla Galleria Grubicy nel 1888, frontespizio (V. Grubicy de Dragon 1888).
- Fig. 78. Michel Eugène Chevreul, *Cercle Chromatique* (optiquedanslèneoimpressionnisme.wordpress.com).
- Fig. 79. Ogden Rood, *Modern Chromatics*, Frontespizio e pagina (optiquedanslèneoimpressionnisme.wordpress.com).
- Fig. 80. Hugo Magnus, *Histoire de l'évolution du sens de couleur*, 1878, frontespizio (books.google.it).
- Fig. 81. Jehan Georges Vibert, *La Science de la Peinture*, a cura di G. Previati, 1893 (*Oltre il Divisionismo* 2015).
- Fig. 83. Angelo Morbelli, *Alba*, particolare, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Scotti Tosini 2005).
- Fig. 85. Rubrica *Pei Pittori*, in «Cronaca d'arte», 12 luglio 1891, p. LVIII. Intervista ad Angelo Morbelli (*Oltre il Divisionismo* 2015).
- Fig. 86. Retro del dipinto di A. Guillaumin, *Il mare a Saint-Palais*, 1892, cm 60,4 x 93,4 Colonia, Wallraf, Richartz Museum & Fondation Corboud (Schaefer I., Von Saint-George C, Lewerentz K. 2008).
- Fig. 87. Esempio di fattura Ditta Luigi Calcaterra, 1891, Archivio Società Storica Locarnese – Fondo Franzoni (*Oltre il Divisionismo* 2015).
- Fig. 90. Luigi Steffani, *In risaia*, 1864, cm 94,5 x 160, Milano, Galleria d'arte moderna (www.rosmarinonews.it).
- Figg. 91-92. Adriano Tournon, *Mondine nel vercellese*, 1911, cm 9 x 12, autocromia, Biella, Collezione privata (Piantoni, Pingot, 2000).
- Fig. 95. Angelo Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, tramatura della tela, particolare del verso (*Il colore dei divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, 2005).
- Fig. 96. Telaio ad espansione di Bourgeoise Ainé (Schaefer I., Von Saint-George C, Lewerentz K. 2008).



- Figg. 98-99. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Paesaggio presso Volpedo, Regione San Rocco*, 1896-1897, cm 56,7 ø, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Mastroianni 2010).
- Figg. 100-101. Schaefer I., Von Saint-George C, Lewerentz K. 2008.
- Figg. 102-107. Mastroianni 2010.

# BIBLIOGRAFIA

## A) VOLUMI E CATALOGHI

### 1865

Proudhon P. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865.

### 1888

Grubicy De Dragon V. (a cura di), *Illustrated Catalogue of Alberto Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London. With a Preface and Biographical Notes*, 1888.

### 1895

*Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1895: catalogo illustrato*, Venezia, F.lli Visentini, 1895.

### 1910

*IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1910, Catalogo Illustrato*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1910.

### 1929

Calzini R., Carpi A. (a cura di), *Mostra postuma di Angelo Morbelli, esposizione personale di Valmore Gemignani*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1929 gennaio 1930), Milano, Roma, Bestetti, Tumminelli, 1929.

Previati G., *I principi scientifici del divisionismo, la tecnica della pittura*, Torino, Bocca, 1929.

**1937**

Rosa L. A., *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*, Milano, Società Editrice Libreria, 1937.

**1949**

Nebbia U. (a cura di), *Angelo Morbelli, 1919-1949*, catalogo della mostra, Milano, Ed. Famiglia Artistica, 1949.

**1952**

*XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1952.

**1953**

Mensi A. (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, catalogo della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 24 ottobre-15 dicembre 1953), Alessandria, Tipografia Ferrari-Occella & c., 1953.

**1955**

Pagani S., *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Milano, Società editrice libraria, 1955.

**1959**

Bellonzi F., *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta, Roma, Sciascia, 1959.

**1965**

Budigna L., *I maestri del colore, Segantini*, Milano, Fabbri, 1965.

**1966**

Nochlin L., *Realism and tradition in Art 1848-1900*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.

**1967**

Predaval G., *Pittura lombarda, dal romanticismo alla scapigliatura*, Milano, Fabbri, 1967.

**1968**

Maltese C., *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1968.

**1969**

*Gaetano Previati (1852-1920): Mostra antologica*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Galleria civica d'Arte Moderna, luglio-ottobre 1969), Cento (Ferrara), Siaca Arti Grafiche, 1969.

Fiori T., *Archivi del divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1969.

**1970**

Rossi A. (a cura di), *Mostra del divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo – aprile 1970), Milano, La Società, 1970.

**1971**

Nochlin L., *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Torino, Einaudi Editore, 1971

Poggialini Tominetti M., *Angelo Morbelli, Il I divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo*, Milano, La Rete, 1971.

**1972**

Quinsac A. P., *La peinture divisionniste italienne: Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris, Editions Klincksieck, 1972.

**1974**

Barocchi P., *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1974.

**1975**

*Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio 1975- aprile 1975), Milano, Società per le Belle Arti ed esposizione permanente, 1975.

**1976**

Valsecchi M, Vercellotti F., *Vittore Grubicy de Dragon*, Milano, Silvana, 1976.

**1978**

Clark T. J., *Immagine del popolo: Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino, Einaudi 1978.

**1979**

*Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo, 1865-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1979.

Scharf A., *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

**1980**

*Omaggio ad Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Sacerdoti, 15 aprile 5 giugno 1980), Milano, Galleria Sacerdoti, 1980.

Rubin J. H., *Realism and social vision in Courbet e Proudon*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1980.

**1981**

Damigella A. M., *La pittura simbolista in Italia 1885 – 1900*, Torino, G. Einaudi, 1981.

**1982**

Caramel L. (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile – 16 maggio 1982) Milano, Mazzotta, 1982.

Lamberti M. M., *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, vol. VII, Torino, Einaudi 1982, pp. 5-172.

Quinsac A. P., *Segantini, catalogo generale*, Milano, Electa, 1982.

Rizzo P., Di Martino E., *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, 1982.

## **1986**

Hobsbawem E. J., *Lavoro, cultura e mentalità nella società industriale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Pollard S., *La conquista pacifica, l'industrializzazione in Europa dal 1760 al 1970*, Bologna, Il mulino, 1986.

Rood Ogden N., *La scienza moderna dei colori*, a cura di M. Borzone, Roma, Il Bagatto, 1986.

Scotti Tosini A., *Pellizza da Volpedo, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

## **1989**

Galassi P., *Prima della fotografia, la pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

## **1990**

Biscottini P. (a cura di), *200 anni di solidarietà milanese nei 100 quadri restaurati da Trivulzio, Martinitt e Stelling*, catalogo della mostra (Milano 1990), Milano, F. Motta, 1990

Dini P., Marini G. L., *De Nittis: la vita, i documenti, le opere dipinte*, Torino, Allemandi, 1990.

Belli G. (a cura di), *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Milano, Electa, 1990.

Belli G., Rella F., *L'età del divisionismo*, Milano, Electa, 1990.

**1991**

Scotti Tosini A., *Angelo Morbelli*, Soncino, Ed. dei Soncino, 1991

*In galleria, cuore e specchio di Milano*, a cura di M. Pozzi, Milano, Electa, 1991.

**1992**

Zimmermann, M. F., *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, Milano, Rizzoli, 1992.

**1995**

Anzani G. (a cura di), *Morbelli Angelo & Morbelli Alfredo*, catalogo della mostra (Varese 1995), Varese, Lativa, 1995.

Bourdieu P., *La distinzione, critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Ginex G., *Emilio Longoni, Catalogo ragionato*, Milano, F. Motta, 1995.

Rebora S., *Vittore Grubicy de Dragon, pittore divisionista (1851 – 1920)*, Milano, Roma, Jandi Sapi, 1995.

**1996**

Banti A. M., *Storia della borghesia italiana: l'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996.

Kocka J., Haupt H. G., *Vecchie e nuove classi nell'Europa del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1996.

**1999**

Bordini S., *L'occhio, la mano e la macchina: pratiche artistiche dell'Ottocento*, Roma, Lithos, 1999.

**2000**

Cardoso Denis R., Trodd C., *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Manchester, Manchester University Press, 2000.



Fagiolo Dell'Arco M., Pacini P., Ferrario R. (a cura di), *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra (Cortina, Largo delle Poste, 9 agosto-3 settembre 2000, Prato, Viale della Repubblica, 14 - 22 settembre 2000, Milano, Portichetto di Via Manzoni, 27 settembre - 30 ottobre 2000), Cortina, Prato, Milano, Farsettiarte, 2000.

Frevert U., Haupt H. G., *L'uomo dell'Ottocento*, Roma, Laterza, 2000.

Piantoni G., Pinget A. (a cura di), *Italie, 1880-1910, Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Paris, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001) Torino, Umberto Allemandi, 2000.

Scotti Tosini A., *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Diari torinesi 1891*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

## **2001**

Caroli F, Masonero A, *Dalla scapigliatura al futurismo*, catalogo della mostra (Milano Palazzo Reale, 2001 – 2002), Milano, Skira, 2001.

Scotti Tosini A. (a cura di), *Angelo Morbelli, tra realismo e divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 25 aprile 2001), Torino, Fondazione Torino Musei, 2001.

## **2002**

Bietoletti, S., Dantini M., *L'Ottocento italiano, la storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti editore, 2002.

Farinella V, Baldinotti A. (a cura di), *Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra (Livorno 2002), Pisa, Pacini Editore, 2002.

*Il nuovo mondo, Milano 1890-1915*, catalogo della mostra (Milano, 2002-2003), Milano, Electa Bocconi, 2002.

*Lezioni di storia dell'arte vol.4 Dall'impressionismo alla cultura artistica europea*, Milano, Skira, 2002.

### **2003**

Schivelbusch W., *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 2003.

### **2004**

De Grada R., *Morbelli e Barabino, dalla poetica della natura all'impegno sociale*, catalogo della mostra (Alessandria, 2004), Milano, Mazzotta, 2004.

Capra C., *L'età moderna*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Hobsbawm E. J., *Il trionfo della borghesia 1848-1875*, Roma, Bari, Laterza, 2004.

Quinsac A. P. ( a cura di), *La borghesia allo specchio: il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo - 27 giugno 2004), Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.

### **2005**

*Il colore dei divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona e Volpedo, 30 settembre – 1 ottobre 2005), a cura di A. Scotti Tosini, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo Onlus, 2005.

Rebora S., *Vittore Grubicy de Dragon, poeta del Divisionismo*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, 2005), Milano, Silvana, 2005.

Scotti Tosini A., *L'influenza "positiva" delle scienze: la pittura in trasformazione*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann - M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 559-580

Shackelford G. T. M., Goldin M. (a cura di), *Millet / Sessanta capolavori dal Museum of Fine Arts di Boston*, catalogo della mostra (Brescia, 22 ottobre 2005 - 19 marzo 2006), Conegliano Veneto, Silvana Editore, 2005.

Sisi C. (a cura di), *L'Ottocento in Italia, le arti sorelle, Vol. 3: Il realismo, 1848-1870*, Milano, Electa, 2005.

Vibert J. G., *La scienza della pittura (1893)*, a cura di Gaetano Previati, prefazione di Antonio P. Torresi, Ferrara, Liberty house, 2005.

## **2006**

Agliati Ruggia M., Rebori S. (a cura di), *Il segno della Scapigliatura: rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, 2006), Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

Scotti Tosini A., Pernigotti P., *Angelo Morbelli, documenti inediti*, Tortona, Fondazione cassa di risparmio di Tortona, 2006.

Scotti Tosini A., *Pellizza e i Grubicy: il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy de Dragon*, Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, 2006.

Zimmermann M. E., *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste/Immagine 1875 - 190*, München, Deutscher Kunstverlag, 2006.

## **2007**

Canella M., Cenedella C. (a cura di), *La vita fragile dipinti ambienti immagini di Martinitt, Stelline e Pio Albergo Trivulzio di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Galleria gruppo credito valtellinese, Refettorio delle Stelline, 14 settembre- 27 ottobre 2007), Milano, Edizioni Nexo, 2007.

Green V. (a cura di), *Divisionism, Neo-Impressionismo, Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim, 27 aprile – 8 giugno 2007), Guggenheim Museum Publications : D.A.P./Distributed Publishers, 2007.

Lemoine S. (a cura di), *Jules Bastien -Lepage (1848-1884)*, catalogo della mostra (Parigi, Verdun 2007), Paris, Nicolas Chaudun, 2007.

Rosci M., *Da Gaudenzio Ferrari ad Angelo Morbelli: tesori dalle collezioni private novaresi*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

Scotti Tosini A., *Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra (Volpedo, Studio del Pittore, 2 settembre-21 ottobre 2007), Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2007.

Scotti Tosini A., *Pellizza e la fotografia/ il fondo fotografico*, Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2007.

## **2008**

Fraquelli S. (a cura di), *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra (Londra, Zurigo, 18 giugno – 7 settembre 2008), London, National Gallery, 2008.

Schaefer I., Von Saint-George C, Lewerentz K. (a cura di), *Impressionismo/ dipingere la luce: le tecniche nascoste di Monet, Renoir e Van Gogh*, catalogo della mostra (Colonia, Firenze 11 luglio – 28 settembre 2008), Milano, Skira, 2008.

Schapiro M., *L'impressionismo: riflessi e percezioni*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2008.

## **2009**

Ginex G. (a cura di), *Emilio Longoni 2 collezioni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010) Milano, Skira, 2009.

Onofri M., *Il suicidio del socialismo /Inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

Schiaffini I, *Vittore Grubicy de Dragon Scritti d'arte*, Rovereto MART, Egon, 2009.

## **2010**

Banti A. M., *L'età contemporanea, dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Roma, GLF editori Laterza, 2010.

Mastroianni M., *Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo Onlus, 2010.

## **2011**

Benemia A. G., *Le avanguardie dei manifesti, gli uomini, le idee e le opere che hanno rivoluzionato l'arte del XX secolo*, Ancona, Italic, 2011.

## **2012**

Colombo V., *Le più belle opere d'arte esposte nelle mostre di Brera dal 1869 al 1910 : premi Principe Umberto*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1912.

## **2015**

Caroli F. (a cura di), *Il Divisionismo, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Mondadori Electa, 2015.

*Oltre il divisionismo, Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti – Grubicy*, a cura di M. Patti, Pisa, Pacini Editore, 2015.

## **B) ARTICOLI**

### **1876**

*Milano, la Galleria Vittorio Emanuele*, in «L'Illustrazione italiana», n. 18, 27 febbraio 1876, p. 280.

### **1882**

«The graphic», London, 14 January 1882, p. 22

## **1891**

Grubicy de Dragon V., *Esposizione Segantini - Polemiche artistiche - Galateo professionale pei critici – Varia*, in «Cronaca d'arte», Milano, a. I, n. 27, 21 giugno 1891, p. 217.

Grubicy de Dragon V., *La Triennale a Brera. Dopo Previati, Morbelli*, in «Cronaca d'arte», Anno I, n. 23, 24 maggio 1891, p. 189.

## **1895**

*L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, in «La Lombardia», n. 142, 25 maggio 1895.

Melani A., *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, L'illustrazione italiana*, in «Emporium», Vol. I, n. 6, 1895, pp. 485-488

Tivoli A., *I giardini pubblici di Venezia e la prima Esposizione internazionale d'arte*, in «Emporium», Vol. I, n. 5, 1895, pp. 396-399

## **1896**

Grubicy de Dragon V., *Tecnica ed estetica divisionista*, in «La Triennale», Torino 1896, n. 14-15, pp. 110-112.

## **1949**

Marabini A., *1887: le mondine in sciopero, Le risaie di Portonovo – I facchini ricchi – Una rivendicazione per 40 centesimi di aumento al giorno – Le donne e il sottoprefetto*, in «L'Unità», n. 303, 23 dicembre 1949, p. 3.

## **1984**

Bensi P., *Materiali e procedimenti della pittura italiana tra Ottocento e Novecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 24, 1984, pp. 75 – 81.

## C) SITOGRAFIA

Amis d'la Curma, *Villa Maria*, [http://www.amisdlacurma.it/ita/villa\\_maria.html](http://www.amisdlacurma.it/ita/villa_maria.html), consultato a febbraio 2016.

Mahoney J., *Uncaptioned Headpiece for Chapter One*, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/mahoney/74.html>, consultato a dicembre 2015.

Capuana L. *La Galleria Vittorio Emanuele*, <http://www.digitami.it/opera.do?operaId=30>, consultato a gennaio 2016.

Taine H., *Histoire de la Littérature Anglaise*, [http://www.gutenberg.org/ebooks/39328?msg=welcome\\_stranger](http://www.gutenberg.org/ebooks/39328?msg=welcome_stranger), consultato a settembre 2015.

Mostra *L'Enigma del vero*, <http://www.comune.potenza.it/index.php/enigma-del-vero/301-mostre-409/mostra-enigma-del-vero-301>, consultato a settembre 2015.

Mulpetre O., *The Maiden Tribute of Modern Babylon*, <http://www.attackingthedevil.co.uk/pmg/tribute/index.php>, consultato ad aprile 2016.

## D) ARCHIVI

MART (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Archivio del '900, *Fondo Grubicy – Benvenuti*.



