

LAVORATORI E MIGRANTI

Nel percorso artistico ed umano di Pellizza ha sempre avuto un posto centrale la realtà del lavoro, un lavoro interpretato non come tema di genere – attento a tradurre il “colore locale” delle molte aree in cui era divisa la penisola o a risolvere con minuzia descrittiva situazioni capaci di far sorridere o di toccare le corde della partecipazione emotiva – ma come lucida e appassionata testimonianza dell’inscindibile, atavico legame fra uomo e natura, scandito e governato dai tempi della vita quotidiana di un paese - Volpedo e dintorni - in cui, dapprima per sorte e poi per scelta, il pittore trascorreva le proprie giornate. Come si è spesso sottolineato, questa permanenza non significava per Pellizza il rifiuto di viaggiare o di confrontarsi con orizzonti fisici e culturali più ampi (affrontati spesso con disincanto), ma le tematiche e i problemi percepiti in queste più dilatate esperienze trovavano legittimità e consacrazione in opere pittoriche solo se ricollocate e riconfrontate con la realtà fisica, umana e sociale della piana del Curone e delle colline che definivano e definiscono l’orizzonte di Volpedo verso l’Appennino.

L’esempio più emblematicamente pregnante di questo interessante processo rimane *Il Quarto Stato*, ispirato e motivato dalle proteste proletarie dell’ultimo decennio dell’Ottocento, recepite soprattutto nel fertile *milieu* milanese, e coltivate attraverso le letture specifiche di taglio internazionale delle edizioni della “Biblioteca del popolo” e di “Critica sociale”, ma calate da subito nella realtà agricola di Volpedo e tradotte in una immagine cogente capace di trasporre l’episodio contingente dell’avanzarsi dei lavoratori nella piazza del Torraglio, verso il Palazzo Malaspina, simbolo di una autorità di lunga tradizione, in un messaggio sempre più universale. I protagonisti della marcia – contadini, artigiani, donne e bambini del borgo – rielaborati attraverso un lungo processo di perfezionamento formale-compositivo, stilistico, cromatico e luminoso - si sono trasformati in una icona del lavoro e delle aspirazioni ad un avanzamento sociale del proletariato, una icona e un simbolo che hanno attraversato tutto il Novecento.

Questa capacità interpretativa si era nutrita dell’interesse costantemente prestato da Pellizza alla vita ed allo svolgimento dei lavori quotidiani dei suoi compaesani, interesse che si traduceva nella osservazione dei gesti e delle pose abituali che accompagnavano la messa a frutto delle risorse naturali, con le viti coltivate sui colli e i prati o il grano coltivato in pianura e messo a seccare nelle aie e sulla piazza nei pressi del municipio: contadini intenti a potare alberi, a raccogliere il fieno, a spingere carri o carriole, donne rientranti dai campi con le ceste sulla testa, gruppi di persone riunite per il mercato domenicale, restituiscono usi e costumi, tipi e figure dell’Italia rurale ed agricola di fine Ottocento, quella stessa indagata nella preziosa e capillare inchiesta di Stefano Jacini. Proprio dalla stessa fonte, corroborata dalle osservazioni e dagli appunti di Pellizza, sappiamo che il Tortonese era un’area di passaggio fra l’Appennino e la Lomellina, la pianura delle province di Vercelli e di Novara dove si praticava la coltivazione del riso che necessitava di abbondante manodopera stagionale, soprattutto femminile, diventando quindi terra di temporanea migrazione di singoli lavoratori o di gruppi con donne e ragazzine.

La mostra nello studio di Volpedo vuole sottolineare il rapporto di Pellizza con questa realtà sociale, che diventava sempre più importante e pregnante, mano a mano che amici o conoscenti cominciarono a cercare fortuna non solo in trasferimenti interni alla penisola alla ricerca di prospettive di lavoro più ampie, ma anche alla ricerca di condizioni migliori di vita al di là dell’Oceano. Si pensi ad Attilio Pusterla - un pittore non di secondo ordine attivo in Lombardia negli anni ottanta, che si era affermato con opere ispirate a tematiche della vita popolare di una Milano in via di sviluppo industriale (*Le Cucine economiche*) e capaci di imporsi per la loro crudezza (*Le bevitrici di sangue*, esposto a Brera nel 1891) – emigrato negli *States* dove ebbe una carriera di decoratore, o anche a Giuseppe Callatrone uno scultore amico di Pellizza e che gli inviò da Chicago una pregnante testimonianza fotografica dell’esposizione del 1893.

Al tema della emigrazione Pellizza dedicò parte della sua attività in tre momenti della sua non lunga vita: al termine della prima formazione accademica, nel 1888, col ritratto *La donna dell’emigrato*; agli inizi delle sperimentazioni divisioniste con la raffigurazione della morte di un lavoratore stagionale lontano dalla propria casa in *Sul fienile*; ed infine in un’opera che ebbe una lunga elaborazione ed a cui lavorava ancora al momento della morte nel 1907: *Membra stanche*, raffigurante una famiglia di emigranti in un momento di riposo.

I.

Dall’educazione dei primi anni milanesi, basata sugli insegnamenti braidensi e di Pio Sanquirico, Pellizza aveva derivato un interesse per il vero che si tradusse in intensi ritratti, dapprima semplici studi di teste nei quali imparava a cogliere le espressioni e le pose con carattere e naturalezza e poi, a partire dal 1887-1888, in

composizioni più complesse di figure singole o in gruppo, come mostrano *La donna dell'Emigrato*, *Le Ciliegie* e *Dice la verità?*.

Nel primo di questi quadri Pellizza affrontò il tema dell'emigrazione non attraverso la descrizione di un evento (la partenza o il saluto dell'emigrante), ma concentrandosi sulle riflessioni, i pensieri e i ricordi di chi era rimasto a casa e in attesa. L'inquadratura è ispirata dai ritratti eseguiti negli studi dei fotografi, la cui attività si era moltiplicata nella Milano del tardo Ottocento, e a cui rimandano il panno sullo sfondo a sinistra e la messa in posa della donna in primo piano, seduta su una sedia e vestita con abiti popolari ma ricercati negli accostamenti di bianco, rosso e blu in diversi toni cromatici.

La figura è costruita con buon modellato dai toni chiaroscurati soprattutto nel volto mentre una più ricca sovrapposizioni di tacche cromatiche, con sfumature verdastre, è riscontrabile nella resa delle mani, da contadina e da lavoratrice. Proprio il volto e le mani della donna, in quanto elementi caratterizzanti e distintivi, erano stati attentamente studiati da Pellizza anche in schizzi a penna nell'ottobre del 1887. Sul grembo della donna giace una lettera che il titolo dell'opera consente di ipotizzare provenga o riferisca di un marito lontano e che è la causa dell'atteggiamento della sua pensierosa tristezza, che anticipa gli esiti di alcuni successivi intensissimi ritratti come *Ricordo di un dolore* (1889).

Il titolo dell'opera venne indicato da Pellizza stesso, non sappiamo se già nel 1888 (data che è comunque probabile trovando il tema riscontro in qualche suggestivo appunto giovanile) ma, di certo, nel 1905 quando scelse di inviare il quadro alla mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Genova, dandogli una valutazione di Lire 600. Forse la scelta di partecipare all'esposizione con un'opera giovanile fu motivata dal tema, che si poneva in relazione con l'opera *Membra stanche* a cui allora lavorava, ma è probabile abbia influito anche il fatto che Genova era una delle principali piazze di partenza della emigrazione italiana, e di quella delle genti della Val Curone, verso le Americhe (da New York a Buenos Aires).

II.

Qualche anno dopo Pellizza cercò invece di dilatare il proprio orizzonte indirizzandosi su soggetti capaci di suscitare sentimenti ed emozioni, testimoniando una attenzione umana e professionale per la vita degli umili e del popolo: nel 1892 incominciò infatti a prendere forma l'opera *Carità cristiana* poi trasformata l'anno successivo in *Sul fienile*. Alcuni appunti di Pellizza, contenuti per lo più nei minutari oggi conservati nello Studio di Volpedo, documentano il maturare nel pittore dei sentimenti umanitari e solidali, che sfociarono anche nel suo impegno nella locale Società operaia di mutuo soccorso. Tali sentimenti si concretarono, vivificati dall'ispirazione pittorica, in due opere che sollecitano una adesione emozionata alle sofferenze altrui: *Sul fienile* e *Speranze deluse* che furono esposte alla seconda triennale di Brera nel 1894. Per *Sul fienile* l'ispirazione pittorica scattò in una mattina di primavera per l'improvvisa abbagliante percezione di un forte contrasto luminoso all'interno del fienile di casa, spingendo il giovane pittore a cercare un soggetto capace di trasporre questa contrapposizione fra ombra e luce nel campo del significato e del simbolo. Il contrasto luminoso fra interno ed esterno, potenziato dalle severe partizioni geometriche del manufatto, suggeriva un tema severo e triste che Pellizza individuò nella figura di un lavoratore stagionale che finisce la vita non nella propria casa attorniato dall'affetto dei suoi cari, ma su un fienile "estraneo", assistito dalla carità (carità cristiana poi diventata carità *tout court*) degli umili, dapprima un ragazzo e poi una donna, ed a cui un prete accompagnato da chierichetti porta il viatico. Lo spunto era stato suggerito dalla familiarità col tema della morte, che coinvolgeva tutto il paese (gli appunti di Pellizza ricordano un compaesano, Moggi, preso come modello e, negli anni successivi, commemorano alcuni soci della società di mutuo soccorso e descrivono funerali di contadini e mezzadri, non sempre accompagnati dalla solidarietà di tutti), ma furono soprattutto la riflessione intellettuale e il contestuale esercizio tecnico a spingere il pittore verso la versione definitiva del tema sviluppato sulla tela, come ben chiariscono i disegni, i bozzetti, i cartoni unitamente alle riflessioni nei diari del pittore. I due bozzetti eseguiti nel 1892 mantenevano il titolo di *Carità Cristiana* e una lunga scritta sul retro del primo di essi (quello oggi conservato presso i Civici Musei di Pavia) chiarisce i dubbi e le problematiche legate alla scelta del soggetto che da emblema della carità cristiana anche verso gli accidiosi si trasforma nella esaltazione di un onesto lavoratore emigrato per sostenere la famiglia colla forza delle proprie braccia; la resa del fienile e dello sfondo nel secondo bozzetto precisano le linee interpretative del pittore col progressivo raggiungimento di un efficace contrasto di luce e di ombra ottenuto col maturarsi della tecnica divisionista.

Appunti dello stesso 1892 sviluppano i calcoli proporzionali necessari per tradurre le misure e i ritmi strutturali presenti nei bozzetti in una tela di maggiori dimensioni in gran parte realizzata nel corso del 1893 e perfezionato nel 1894.

E proprio nel gennaio del 1894, mentre stava a Firenze attento a coltivare la propria formazione – culturale più che artistica – frequentando all’Istituto superiore le lezioni di Pasquale Villari e di Augusto Conti, che Pellizza tornò a riflettere sul soggetto del quadro, puntando su alcuni elementi della composizione, ma soprattutto insistendo e chiarendo il suo approccio emotivo al tema:

Firenze 6 Gennaio 1894 ore 18. dalla camera mia
Sul fienile, lunge dalla famiglia... stassi
il povero [...] uomo in atto di ricevere la particola
dalla mano del giovine prete. La bontà sua
tutta traspare dalla fisionomia – l’atteggiamento
di uomo rassegnato prova la sua religiosità e
la poca cura che ha di dover lasciare il mondo
ove egli ha lavorato assai fino agli ultimi
giorni – Forse desidererebbe [ancora] anche una
volta vedere i figli suoi [...] e la madre
loro pei quali egli è qui venuto onde guada-
gnar loro il vitto che loro non dà la [...]
terra ingrata ove nacquero ma non si ferma
in questo pensiero poiché ciò gli pare assoluta-
mente impossibile; la loro lontananza, i pochi
istanti che sente rimanergli di vita glie lo
tolgono – Povero uomo, padre, lavoratore,
quanto male sei ricompensato!

Dopo l’esposizione a Brera, il pittore inviò il quadro a Firenze e a Roma ed infine nel 1896 alla triennale di Torino; in quest’ultima occasione elaborò una articolata spiegazione per la rivista dell’esposizione che l’aveva riprodotta in una apposita tavola. Volendo spiegare “Come mi venne l’idea di fare il mio quadro / il soggetto / l’organizzazione dell’opera / la tecnica / scopo del quadro”, il racconto di Pellizza si fece vivo ed efficace:

Montai un giorno sul fienile chiamatovi da mio
padre che aveva bisogno di aiuto per accomodarvi
certo fieno falciato pochi giorni prima. Il fienile
oscuro ed il paesaggio fortemente illuminato
mi impressionarono: fu un attimo: io decisi di farne
un quadro. Se non che bisognava ch’io lo rendessi
interessante con qualche fatto umano; questo non poteva
essere che triste; sul mio fienile non possono venire
scene allegre; la sua stessa tetraggine lo impone.
Ne pensai molti che in simili luoghi possono accadere.
e quando si presentò alla mia mente l’idea del lavora-
tore che vi finisce la vita miseramente, eureka! Esclamai;
la storia di quest’uomo io conobbi in un istante.

Aveva esso lavorato sempre dacché ne fu capace; e per
quanti sforzi facesse non poté accumularsi un po’ di
ricchezza per la sua vecchiaia, tanto che egli, per
vivere, si trovava ancora obbligato a recarsi in lontani
paesi in cerca di lavoro. In uno di questi ei cade
ammalato; dove troverà ricovero? In un letto? Giammai!
... ecco l’unico luogo ov’egli può riparare. Fortunatamente
una giovane massaia sente compassione di lui ed ogni
giorno gli porta un po’ di vivanda e qualche medicinale.
Ma, il male s’aggrava sempre più; si va pel
pievano che il povero ammalato, religioso sempre, accoglie volen-
tieri; quegli conosce che poche ore di vita rimangono al
pover'uomo ed in tutta fretta corre alla pieve vicina,
prende la particola, sale nuovamente la scala del
fienile e glie la porge. – Prima che il sole tramonti
una nuova vita sarà spenta!

Queste riflessioni riproponendo e vivificando l'emozione creativa, rinverdivano l'interesse per l'impianto compositivo del fienile, giustificano il perdurante interesse del pittore per questo soggetto documentato nello stesso 1894 con l'intenzione dichiarata di ambientarvi un'altra opera con viandanti ricoveratisi e intenti alla preghiera della sera e poi ancora nel 1898 in un disegno a pastello e carboncino, mentre altri successivi schizzi a matita riprendono il motivo del controluce di un portico in aperta campagna ancora nei primi del Novecento.

Sul fienile (acquistato nel 1896 dalla società promotrice di Torino ed assegnato ad uno dei soci per sorteggio), fu poi scelto da Pellizza per figurare alla mostra annuale del Glaspalast di Monaco di Baviera nel 1901, dove ottenne la medaglia d'oro, che sancì internazionalmente la qualità dell'opera.

Del non lungo processo creativo della tela (che ebbe nel 1895 e 1896 interventi di perfezionamento nella resa del cielo di fondo) si espone uno primo schizzo dal sicuro impianto di taglio rettangolare, perfettamente congruente alla impostazione su un piano orizzontale del gruppo di figure, evocate con tratti filamentosi ma capaci di precisare l'articolazione in due nuclei: il moribondo sorretto da persona solidale e il prete coi chierici. Sullo sfondo già compaiono i tetti di alcune case, fra cui quelli di casa Pellizza, e la forma era già stata studiata in più antichi appunti grafici. Dei bozzetti si espone il più compiuto, con l'emozionante studio delle contrapposizioni cromatiche e luminose fra la penombra del fienile e lo sfondo coi verdi brillanti della vegetazione e la luce rossastra dei tetti vitalizzate da puntini e trattini di colori puri in base a rapporti di complementarità. L'impianto e il contrasto luminoso vennero allora studiati anche alla grande scala in un disegno a carboncino, pastello e gessi su carta, quadrettato per garantire di trasportare correttamente le proporzioni sulla tela definitiva, a cui si accompagnarono poi nel 1893 lo studio a carboncino per la testa del moribondo (ora alle Civiche raccolte d'arte di Milano) e i disegni per le figure dei due chierici, oggi di collocazione sconosciuta ma documentati dal catalogo e da una foto delle sale dell'esposizione postuma di Pellizza alla Galleria Pesaro di Milano nel 1920. Non abbiamo per *Sul Fienile* un disegno complessivo, un cartone preparatorio, così come non lo abbiamo per altre opere di rilievo quali *Speranze Deluse* o *Lo specchio della vita* (1895-98), mentre ci restano i cartoni preparatori per opere come *Fiumana*, *Il Quarto Stato*, ed alcune di quelle del ciclo *Idilli*. Per *Sul fienile* Pellizza preparò, però, un disegno su carta trasparente, una carta lucida di dimensioni analoghe a quelle dell'opera e probabilmente usata come ausilio per la costruzione del quadro. Rimasta per anni arrotolata con conseguente rinsecchimento della carta e aumento dei problemi di conservazione, l'inedita velina viene esposta ora nello studio dopo un lungo ed accurato restauro presso l'Opificio delle pietre dure di Firenze (effettuato da Melissa Gianferrari e Sara Micheli sotto la direzione di Cecilia Frosinini e Letizia Montalbano). L'uso del disegno su carta lucida non era assente dalla pratica pittorica ottocentesca; sappiamo che era usato per la copia da originali ma anche per studio, sia pure in formati di non grandi dimensioni come mostrano lucidi di architetti anche degli inizi del XIX secolo o, ancora, gli esempi di Hayez studiati dagli esperti dello stesso Opificio fiorentino e di cui ha riferito Melissa Gianferrari nel 2003 su "OPD", ricostruendo sinteticamente la storia di questo supporto e del suo uso.

Pellizza di certo usò la carta lucida in molte occasioni, in presenza od assenza di disegni preparatori per le proprie opere: ci rimangono infatti le veline per le singole figure e per i gruppi di un quadro che aveva avuto una elaborazione grafica per tutte le sue parti come *Il Quarto Stato* (le veline sono in collezione privata ma due sono nello studio Pellizza a Volpedo); rimangono le veline di *Idillio primaverile* e *Fiore reciso*. Non è stato facile precisare l'uso effettivamente fatto dall'artista di queste veline: l'ipotesi primaria che fossero strumenti per riportare l'impianto complessivo dell'opera sulla tela è stata messa in dubbio nel corso del restauro presso l'Opificio dagli stessi operatori perché la velina del fienile non presentava incisioni o tracce di ricalco suggerendo l'ipotesi potesse trattarsi di una copia dal dipinto, di un *d'après*, quasi a sancire la volontà di fissare la composizione di un'opera che lasciava l'atelier del pittore per entrare in una collezione privata o pubblica. Questa tesi che risultava valida anche per *Idillio primaverile*, non ha retto però a più attente osservazioni e letture degli stessi esperti dell'Opificio, in quanto la velina presentava lunghi e continui tratti di contorno di figure e paesaggio definiti senza soluzione di continuità, cosa che sarebbe stata impedita dalla tecnica divisionista con cui è realizzata l'opera dipinta.

Questo uso era peraltro contraddetto dalle veline di *Il Quarto Stato*: come mostrano quelle esposte nello studio in esse sono presenti tracce di ricalco documentando il possibile uso strumentale alla trasposizione del disegno, da cui derivano, sulla tela. A queste osservazioni si possono però ora aggiungere gli ultimi risultati della complessa campagna di analisi non distruttive compiute sulla tela di *Il Quarto Stato*: queste analisi - promosse fin dal 2001 dalla Galleria d'arte moderna di Milano e dai Musei di Volpedo, con riflettografie, fluorescenza UV, analisi in XRF e in spettrometria in riflettanza (delle quali si è dato conto, nel volume che

ha raccolto gli atti del convegno su *Il colore dei divisionisti* del 2005, nei saggi di Thierry Radelet, Giuseppe Laquale e Gianluca Poldi) - si sono ora completate con la radiografia generale, generosamente realizzata dallo stesso Radelet, e che aggiunge informazioni preziose per la conoscenza della tecnica pittorica di Pellizza. In attesa della promessa pubblicazione dei risultati complessivi, il confronto di alcune parti radiografate con le figure presenti nelle veline dello studio di Volpedo documentano che queste servirono al pittore per trasporre sulla tela in via di esecuzione non solo la forma e le proporzioni ma, e soprattutto, l'esatta distribuzione di luci ed ombre sulle stesure preparatorie di base a colori diversificati. La corrispondenza fra i dati emersi dalle radiografie e le veline è impressionante e la configurazione delle parti in luce ed ombra evidenziato dalla radiografia e le linee a inchiostro che descrivono e quasi deformano i tratti delle figure nelle veline è innegabile. Questi risultati possono contribuire a offrire una possibile di lettura anche per la velina di *Sul fienile*: anch'essa, col suo tratto sicuro e continuo che non lascia spazio a pentimenti, dovette essere strumento di controllo dell'impostazione dell'opera sulla tela preparata a larghe campiture di colore di base, coniugando lo studio dei personaggi con l'inquadratura architettonica.

III.

A partire dal 1895 la ricerca pittorica di Pellizza si fece più complessa: a temi suggeriti dalla realtà e trasposti sul piano dei significati accompagnava il processo inverso con la necessità di tradurre in immagine idee nate nella mente o evocate dalle emozioni, un percorso che avvicinò per un certo tempo Pellizza alle tematiche simboliste di matrice letteraria, avvicinate soprattutto dopo il soggiorno fiorentino del 1894, l'amicizia con i giovani che stavano per dar vita a "Il Marzocco", e l'intensificarsi dell'interesse per gli artisti del Quattrocento stimolato anche dalla fortuna dei preraffaelliti inglesi. Così *Ambasciatori della fame* si trasformò in *Fiumana* e le pecore in cerca di un pascolo nella valle del Curone, che attrassero il pittore dal 1895, si trasformarono in *Lo specchio della vita*, mentre cominciava a prendere corpo con *Idillio primaverile*, un girotondo di bimbi, il progetto di trattare in più cicli i temi universali della vita, dell'amore e della morte: è in questo contesto che maturò anche un altro capolavoro pellizziano, *Membra stanche*, destinato ad avere una elaborazione in più fasi scalate nel tempo. Il primo schizzo risale probabilmente al 1894: si trattava di un disegno a matita il cui soggetto viene chiaramente spiegato da un brano di una lettera indirizzata nel luglio dello stesso anno ad uno degli amici fiorentini, Gaetano Tumiatì. Pellizza lo informava d'aver fatto un primo abbozzo di una tela dal titolo *Stanche membra*: "una via illuminata dal solleone d'estate sulla quale stanno riposando una madre col bimbo in collo e due bambine più grandicelle". Il disegno precisa proprio questa idea con la donna col bimbo al collo seduta su un sacco e le due bimbe discoste in piedi o sedute; colpisce nell'impostazione articolata delle figure femminili la scelta di raffigurarle ciascuna isolata e chiusa nei propri pensieri, una assolutezza espressiva che rimase come elemento caratterizzante di quest'opera. Pellizza per questo aveva forse tratto spunto dalla rimeditazione su opere di Fontanesi esposte alla Promotrice di Torino nel 1892, come *Solitudine* di cui aveva fatto uno schizzo a p. 36 del relativo catalogo. Queste donne come preciseranno altre annotazioni pellizziane, erano lavoratrici stagionali, mondine che scendevano in Lomellina per lavorare nelle risaie. Quello svolto nelle risaie era un lavoro duro che, negli anni del realismo, aveva attratto l'attenzione di diversi artisti, come Luigi Steffani e Angelo Morbelli, affascinati dalla profondità prospettica dei campi allagati e dalla ritmica sequenza delle file di mondine o di trapiantine, sorvegliate a vista – come ha rimarcato l'acuta lettura di Zimmermann del *Per 80 centesimi!* di Morbelli – dai caporali. Per Pellizza l'interesse si era spostato dalla descrizione del lavoro agli esiti sulle persone, una scelta confermata anche nel bozzetto eseguito nel 1896, in cui trasformò il gruppo femminile nella sosta di una famiglia di lavoratori stagionali che si riposa davanti alla valle del Curone. Rispetto al primo disegno (in cui peraltro davanti alla donna col bambino rimaneva una parte di incerta interpretazione) Pellizza aggiunse un uomo, trasformando il gruppo in una famiglia, un passaggio forse prefigurato da altri schizzi come l'inedito disegno del 1894 dal titolo *La Triade*, che ha da poco arricchito le raccolte dei Musei di Pellizza. Il titolo *Membra stanche* - come già era accaduto pochi anni prima con *Ambasciatori della fame* (questo era il titolo della prima versione di *Il Quarto Stato*) - poneva l'accento soprattutto sulla condizione fisica ed esistenziale dei lavoratori, ma nell'impostazione del gruppo Pellizza, pur non escludendo riferimenti ad una iconografia legata alla presentazione di un fenomeno ampio e diffuso nell'Italia tardo ottocentesca, non si perdeva in minuzie descrittive, ma puntava dritto sulla emblematicità delle pose, sull'isolamento delle figure che dominano sul paesaggio. Uno studio che trasformava in una dimensione più riflessiva e più poetica e di nuovo perfettamente calata nello spazio della realtà fisica dell'area volpedese un tema che stava godendo una notevole fortuna nella descrizione oggettivante di Raffaello Gambogi ed Angelo Tommasi coi loro gruppi di migranti in attesa della partenza

su un'affollata banchina probabilmente del porto di Livorno (anche se era Genova la base di partenza per la maggior parte degli emigranti).

Il bozzetto del 1896 rimase per alcuni anni nello studio di Volpedo senza ulteriori esiti, e solo nel 1901, scrivendo a Vittorio Pica precisava:

In questi ultimi giorni ho potuto meglio armonizzare due bozzetti; uno dei quali stava già nel mio studio da molti anni. Essi mi tentano ora più dei [...] quadri che tengo appena abbozzati. [...] Farebbero parte dei miei quadri di carattere sociale. Li intitolerei: Il ponte e Membra Stanche.

In tal modo Pellizza legava fra loro i due quadri, entrambi concepiti sul greto del Curone, e da tempo oggetto di studio. Analogamente nel 1903 ribadiva in una lettera a Claudio Treves:

Sto impostando due nuovi quadri che [...] spero inviare costà alla prossima mostra e che non vi spiaceranno – almeno nel concetto Membra stanche e Il ponte –

Nello stesso 1903 elaborò i calcoli proporzionali per impostare la tela:

2 Maggio
calcoli per quadro "Membra stanche"
bozzetto altezza cent 19,9 larghezza 29,3 – telaio m 1,11 x 1,79

Passò quindi ad eseguire il cartone di grandi dimensioni in cui veniva fissata la costruzione delle figure dalle chiare forme geometriche, immobili e dominanti sulla piana segnata dal serpeggiare sinuoso dell'acqua del torrente entro l'ampio alveo chiuso fondo dalle colline, con un più lontano orizzonte appena segnato dalla catena alpina.

Il tema della solitudine, della fatica umana e del riposo si dilatava nell'ampiezza del paesaggio. Il grande cartone a carboncino e gesso costituisce uno degli snodi della mostra nell'atelier pellizziano, un capolavoro della grafica del primo novecento, che servì al pittore per impostare negli anni successivi il quadro definitivo. A questo Pellizza lavorava attorno al 1905 sperando di poterlo inviare alla mostra milanese del 1906, dando una compiuta spiegazione del tema. Negli appunti del pittore troviamo infatti fra le notifiche di opere per l'esposizione:

N: 3° Membra stanche – [...].
E' la tappa presso Volpedo di una famiglia che ritorna all'Appennino dalle risaie lomelline –

L'esecuzione del quadro subì però un ulteriore ritardo, dovuto ad una nuova esperienza fatta dal pittore: nel viaggio compiuto in Engadina sui luoghi segantiniani, proprio nel 1906 Pellizza fu folgorato dalla bellezza delle vette alpine coi loro aguzzi profili cogliendo la capacità insita in queste maestose catene montane di dare più forza e grandezza ai sentimenti umani, assolutizzandoli. Aveva trovato un ulteriore mezzo per trasporre in chiave universale e quasi cosmica le vicende umane: una imponente e maestosa catena dai profili aguzzi fu posta a chiudere la piana del Curone, raccordandosi con una arabescata costruzione del cielo con l'imponenza e l'assolutezza della famiglia di emigranti. La natura forniva alle stanche membra la certezza di un avvenire meno precario e più certo.