

Relazione sull'opera "Panni al sole"  
di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Corso di Storia dell'Arte Contemporanea,  
a.a. 2013/14.

Serena Nello  
matricola: 451414.



## Introduzione all'opera *Panni al sole*.

Prima di addentrarci nella vera e propria analisi dell'opera *Panni al sole* è essenziale tratteggiare, almeno sommariamente, alcune delle caratteristiche della pittura degli esordi di Giuseppe Pellizza, così da comprendere meglio il sostrato culturale e le suggestioni che portarono alla realizzazione di una tela che si configura come un vero e proprio *unicum* nel panorama artistico italiano a cavallo tra XIX e XX secolo. In primo luogo, analizzando la natura del soggetto rappresentato, è importante registrare come questa scelta sia pienamente riconducibile alla passione che Pellizza ebbe fin dalla giovinezza per l'osservazione e lo studio del vero. La sua pittura degli esordi si configurò infatti essenzialmente come verista, e ciò in gran parte grazie agli insegnamenti dei vari maestri<sup>1</sup> con cui entrò in contatto nel periodo della sua formazione<sup>2</sup>. Tra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo fu prevalentemente allenandosi a riprodurre paesaggi<sup>3</sup>, scene e oggetti d'uso quotidiano<sup>4</sup> che Pellizza prese dimestichezza nel trasporre il reale sulla tela secondo le leggi della sintesi geometrico-formale o secondo lo stimolo della immediata impressione visiva<sup>5</sup>. Nell'Ottobre del 1889 il nostro pittore si recò poi a Parigi, dove idealmente completò la sua formazione accademica visitando l'Esposizione Universale<sup>6</sup>. Da questa visita Pellizza trasse l'ennesima conferma della necessità di studiare e operare dal vero, prestando particolare attenzione

---

1 Dal suo primo maestro, Giuseppe Puricelli, egli ereditò un solido naturalismo. Nelle lezioni della scuola privata di Pio Sanquirico fu stimolato da questo maestro allo studio del vero, prestando attenzione agli effetti di luce e alla costruzione delle forme. Recatosi a Firenze nel 1888 studiò all'Accademia di belle arti in qualità di allievo (assieme a Nomellini e Micheli) di Fattori. Con quest'ultimo e con i macchiaioli Pellizza condivideva l'acuta osservazione del dato reale: per lui, come per loro, la pittura era uno specifico linguaggio con proprie leggi interne e il compito dell'artista era chiarificare e capire il vero, leggendolo attraverso questo strumento fatto di colore e luminosità. Dal discepolato presso Cesare Tallone (tra 1888 e 1890 egli frequentò l'Accademia Carrara di Bergamo) Pellizza fu di nuovo posto in contatto col vero, da tradurre fedelmente, esercitandosi continuamente sulla resa della figura, perfezionandosi così nella capacità di costruire il soggetto utilizzando solo il colore.

2 Egli ricavò dai propri maestri non un metodo, un *modus operandi* particolare, ma regole e precetti, creandosi così un patrimonio da applicare ai lavori personali, facendo derivare i soggetti rappresentati da scelte e interessi a lui propri.

3 Fin dalla giovinezza l'artista si dedicò alla resa di paesaggi "puri" di grande qualità, lontani dal sommario naturalismo diffuso negli anni ottanta del XIX sec. (si pensi alle straordinarie realizzazioni di *Piazza a Volpedo* (IMM.1) del 1888 con la sua limpida sintesi cromatica e geometrica delle forme e a *Valletta verde* (1891, IMM.2) con la sua felicemente riassuntiva ed immediata resa del declivio verde). E' in particolare tra il 1891 e il 1894 che i paesaggi di Volpedo diventano il luogo privilegiato in cui sviluppare soggetti quotidiani, fissandoli in una composizione che li rendeva più espliciti e significanti (esempi calzanti sono in questo caso *Mammine*, *Speranze deluse* e *Sul fienile*, rispettivamente IMM.3,4,5).

4 Vedi le svariate nature morte dipinte tra 1889 e 1890.

5 Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo: catalogo generale*, Milano, Electa, 1986, p. 23.

6 Qua in particolare lo colpì la pittura di Bastien-Lepage che Pellizza apprezzò molto per la pittura di "paysanneries" oltre che per il radicamento al luogo natio che anche il volpedese sentiva proprio. Cfr. *Il fieno*, 1877.

agli effetti di luce. Fu tentando di raggiungere la piena luminosità della luce solare che Pellizza diede vita a sperimentazioni di volta in volta sempre più ardite. Per raggiungere tale scopo fu indirizzato dall'amico Nomellini, incontrato a Genova nel 1892, all'utilizzo del procedimento pittorico divisionista, già in parte noto<sup>7</sup> al volpedese grazie ai risultati ottenuti con questa tecnica da Segantini, da Morbelli e da Previati all'esposizione di Brera del 1891. Ottenere la massima luminosità era per l'appunto lo scopo a cui mirava il procedimento divisionista<sup>8</sup>: le striature, le pennellate e i puntini erano solo i mezzi meccanici, accidentali e variabili che si adoperavano per ottenere tale scopo. L'utilizzo di questo mezzo doveva necessariamente rimanere subordinato alla visione della scena, non doveva attirare l'attenzione dell'occhio a scapito del contenuto estetico del dipinto. Tale risultato non si sarebbe mai potuto raggiungere se l'applicazione dei colori divisi fosse stata sempre messa in atto con un procedimento metodico, calcolato, "freddo". Al contrario bisognava applicare le tinte solo dopo un lungo allenamento, il che avrebbe permesso di padroneggiare la tecnica con la stessa disinvoltura che fino a quel momento era stata riservata al canonico procedimento di mescolare i colori sulla tavolozza<sup>9</sup>. Giovanni Pellizza si cimentò quindi nell'applicazione di tale tecnica nelle sue opere<sup>10</sup>, coniugando però la pratica allo studio puntuale di alcuni testi fondamentali di ottica<sup>11</sup>. Da questo punto di vista l'amico Morbelli svolse un ruolo essenziale: fu lui a dare delle basi teoriche al *modus operandi* pittorico di Pellizza, consigliandogli o fornendogli in prima persona<sup>12</sup> tali letture. Lo studio di questi testi segnò per lui il principio di una svolta nella ricerca luminosa: iniziò ad applicare sulla tela il colore puro a piccoli punti e tratti, accostandoli secondo le leggi della complementarietà e del contrasto. E' per noi

---

7 Egli, nonostante fosse al corrente di queste sperimentazioni, non aveva mai tentato di replicare in opere proprie questi effetti, forse anche a causa della sua educazione talloniana.

8 L'obiettivo divisionista era propriamente quello del "bagno di luce nel fascio di raggi luminosi". Cit. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...*(1986), p.19.

9 Cfr. Marini, *I divisionisti piemontesi: da Pellizza a Balla*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, p.48.

10 In origine l'uso di questa tecnica non fu per l'artista sistematica, poiché nasceva da tentativi condotti quasi spontaneamente sotto lo stimolo di quadri altrui. Solo con *Sul fienile* (1893) si ebbe il primo esito rilevante di Pellizza in campo divisionista.

11 Si pensi ad esempio al *Cercle chromatique* di Charles Henry (1889), *La scienza dei colori e della pittura* di Guaita (1893), *Luce e colori* di Bellotti; solo in anni successivi il volpedese acquistò anche i volumi di Brücke e Helmholtz.

12 Si tratta di *Théorie scientifique des couleurs* di Rood che Morbelli fornì a Pellizza in seguito ad una esplicita richiesta fatta in data 5 dicembre 1894. Mentre dunque la tecnica divisionista ebbe la sua fase iniziale e preparatoria a un livello più "intuitivo", con la comparsa dell'opera di Rood egli iniziò a entrare nel periodo più "teoretico". Questo testo forniva nozioni verificabili da chiunque col facile esperimento, descritto dall'autore, dei dischi cromatici giranti: si dimostrava che i colori, adoperati divisi, anziché mescolati, aumentano del 61% la luminosità e la brillantezza della tavolozza.

essenziale comprendere a fondo l'importanza che la ricerca sull'applicazione del colore diviso ebbe per la gestazione di un'opera come *Panni al sole*. Il colore così applicato fu oggetto costante di un'analisi accurata, integrata poi come abbiamo visto da lunghi e complessi studi, ma anche dai disegni<sup>13</sup> e dai bozzetti corredo di tutte le opere del volpedese<sup>14</sup>. Fu così la piena padronanza della tecnica divisionista a consentirgli di essere esattissimo nella resa della luce del sole attraverso la serie di linee colorate distese secondo la sequenza dei colori dello spettro e a condurlo alla creazione di un lavoro unico come *Panni al sole*.

### **I precedenti di *Panni al sole*: Pellizza e il tema dei panni stesi.**

La ricerca *en plein air*, che era stata alla base della pittura del realismo, rimase un punto fisso della produzione pellizziana dei primi anni Novanta, coniugandosi alla necessità di costruire una rete geometrica strutturale significativa e coincidente coi piani di stesura del colore. Questa tendenza si configurava in fondo come un ripensamento ed una rivisitazione della lezione della macchia<sup>15</sup>, portata però ad esiti di astrazione compositiva<sup>16</sup>. Importante è rilevare come anche in assenza di figure, il paesaggio avesse avuto un valore nodale nella produzione pellizziana già a cominciare dall'intensa impressione di *Valletta verde*, opera del 1891. E' comunque al principio degli anni Novanta che l'artista, partendo da questi precedenti, iniziò ad accostarsi al tema dei panni lasciati ad asciugare all'aria aperta. E' sorprendente constatare quanto la visione di questi prati attorno alla propria casa, dove le lenzuola si stendevano all'aperto intervallandosi a tronchi d'albero e dove lavoravano le sciorinatrici,

---

13 Peculiare di Pellizza è infatti l'estrema sicurezza nelle proprie possibilità operative in campo disegnativo e grafico. Quella grafica sembrava una pratica poco frequentata da artisti come i divisionisti che facevano dello studio della tecnica pittorica uno dei punti nodali della loro creatività (la pratica del disegno, come momento nodale della fase preparatoria per impegnative opere pittoriche, fu comune anche a Segantini, Preati e Morbelli, ma furono forse solo Pellizza e Segantini a praticarla con costante determinazione). Trovandosi spesso a voler fissare nella mente suggestioni e soggetti che lo colpivano, egli sviluppò una grande propensione per il disegno, ambito in cui il suo esercizio non venne mai meno.

14 Sono ben noti i disegni preparatori per la maggior parte delle opere di un certo impegno eseguite già negli anni 1891-1893 come *Valletta verde*, *Sul fienile* e *Processione* (IMM.6). E' proprio in questo periodo che iniziò a consolidarsi l'attenzione dell'artista per la sequenza ruotante attorno al tema della biancheria al sole, tematica a lui particolarmente cara. Egli realizzò molti studi dal vero e vari bozzetti ad olio incentrandoli su tale soggetto: sarà questa strada a portarlo, come vedremo, alla stesura di *Panni al sole*. Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...* (1986), p. 23.

15 Con la serie *Biancheria al sole* egli sviluppa un tema quotidiano, trattato con le riassuntive pennellate che sembrano rielaborare con tensione impressionista il comporre a macchia della tradizione italiana.

16 Cfr. *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Catalogo della mostra, Torino, Hopefulmonster, 1999, p. 18.

fosse stata essenziale e suggestiva per Pellizza e per i suoi esercizi di pittura dal vero condotti con perpetua costanza. Nonostante questa tematica avesse riscontrato a fine Ottocento già notevole fortuna presso diversi pittori<sup>17</sup>, il caso del volpedese resta alquanto singolare: nel suo caso all'origine di questa serie troviamo una nutrita successione di opere, bozzetti e schizzi, a cui l'artista cominciò a lavorare già attorno al 1890. Questa sequenza è ascrivibile all'ambito tematico delle figure femminili e dei bambini su un prato. Tale tematica inizialmente fu ambigua nei suoi sviluppi in quanto da una parte fu all'origine di opere in cui l'attenzione si concentrava prevalentemente sullo studio e la resa delle figure (l'esempio più compiuto in questo senso è *Mammine*<sup>18</sup>), dall'altro portò l'artista a concentrarsi sullo sviluppo del soggetto della biancheria stesa al sole, motivo che, dopo le prime proposte<sup>19</sup> attorno al 1891, venne ripreso, rielaborato, chiarificato nella struttura geometrica, analizzato sempre più scientificamente, grazie anche alla progressiva acquisizione della tecnica divisionista da parte del volpedese<sup>20</sup>. A portare naturalmente Pellizza allo studio di questo tema fu anche il pretesto che esso forniva allo sviluppo del suggestivo motivo del sole e della luce solare, campo di indagine che attrasse l'artista più volte nei mesi tra 1891 e 1892<sup>21</sup> ma che lo accompagnerà costantemente per tutta la vita<sup>22</sup>. Nel periodo in cui l'attenzione di Pellizza si concentrò sul tema dei panni stesi, vediamo come egli avesse già in precedenza maturato la volontà di adottare una soluzione senza figure, utilizzando gli alberi per scandire la profondità di campo. Il primo apparire di questo soggetto nella sua opera sembra potersi identificare con un piccolo bozzetto ad olio<sup>23</sup>, datato 12 dicembre 1891. Esso riprende parzialmente la stesura orizzontale del disegno, ma coglie i panni stesi ad asciugare più da vicino di quanto non sarà fatto in seguito con *Panni al sole*. Nel caso di questo

---

17 Ciò lo testimoniano ampiamente i cataloghi delle esposizioni, quali ad esempio quella milanese del 1891 e quella genovese del 1892. Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...*(1986), p. 345. Un esempio può essere l'IMM.7b.

18 L'opera è del 1892 e fruttò all'artista la medaglia d'oro presso l'esposizione italo-americana a Genova nello stesso anno.

19 Inizialmente alcuni studi di biancheria al sole furono condotti come abbozzi liberi e veloci, sulla scia dagli studi talloniani.

20 In questo senso egli trasse grande profitto dalla realizzazione dell'opera *Speranze deluse* (1894).

21 Cfr. con *Tramonto* (1891, IMM.8), *Valletta verde* (1891) che è anche uno dei massimi risultati conseguiti da Pellizza prima dell'adozione della tecnica divisionista, soprattutto per l'esaltazione del potenziale luminoso dei colori, *Speranze deluse* (1894) e *Il prato* (1894-1895, IMM.8a).

22 Si veda ad esempio, per citare i più famosi, *Tramonto sulle colline di Volpedo* (1903 ca. IMM.9), *Il sole* (o *Sole nascente*, IMM.10) del 1904, *Paesaggio presso il prato Pissone* (1904, IMM.11) e *Nubi di sera sul Curone* (1905, IMM.12).

23 Vedi IMM.7.

schizzo l'artista andò a coniugare tale motivo con la rappresentazione di un gruppo di famiglia, evidente rimando al lavoro che Pellizza stava portando avanti con *Mammine*. La composizione lenta della scena, con qualche incertezza nei rapporti costruttivi, fa pensare ad una prima stesura incentrata sullo studio del gioco di riflessi delle lunghe ombre sul prato e la possibilità di legare le figure e l'irregolare sequenza di panni stesi con l'ambiente circostante. A dominare sul prato sono i verdi in varie gamme, applicati però con poco spessore, in modo tale da far trasparire il cartone utilizzato come fondo. I panni bianchi presentano riflessi azzurri, grigi e verdi<sup>24</sup>. Nello stesso periodo si ha testimonianza di un solo altro bozzetto in cui sia presente la figura umana accostata al tema dei panni; si tratta di un piccolo olio su tavoletta intitolato *Sciorinatrice*<sup>25</sup> (1891-1892 ca.). Esso si inserisce perfettamente nella serie di dipinti rappresentanti biancheria al sole, accordandosi però anche al tema compositivo delle donne e dei panni stesi sul prato<sup>26</sup>. A testimoniare la continuità d'interesse manifestata da Pellizza per questa tematica è possibile prendere come esempio anche un altro piccolo dipinto ad olio su cartone<sup>27</sup> databile al 1892 e chiaramente raffrontabile col precedente bozzetto. Questo *Biancheria al sole* è ambientato in un prato adiacente a casa Pellizza, offrendo del tema una visione intensamente naturalistica: tronchi e lenzuoli (ovvero linee forza verticali e orizzontali, superfici curve e piane, scuri e chiari) si intersecano in un'esplosione di luminoso colore, dato a larghe pennellate. In questa opera è inoltre possibile notare un superamento dell'incertezza compositiva<sup>28</sup> e dell'opacità di colore riscontrabili nel bozzetto dell'anno precedente. Anche qua i tronchi degli alberi scandiscono la profondità della scena e fra di essi si intervallano le superfici delle lenzuola stese al sole. Piani orizzontali e piani verticali si mediano senza sforzo grazie alla sicurezza della pennellata che, con pochi e sicuri colpi, costruisce il prato verde. Sulle tinte dominanti risalta l'affiorare in trasparenza del colore di fondo del cartone che, in alcune parti del prato, sostituisce

---

24 Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...* (1986), p. 277.

25 Vedi IMM. 13.

26 Pellizza dovette rimanere molto soddisfatto di questo bozzetto perchè sia ha notizia dell'invio della tavoletta all'esposizione annuale della Permanente del 1892, indicandola col titolo sopra riportato di *Sciorinatrice* e fissandone il prezzo a 75 lire.

27 Vedi IMM. 14.

28 Queste incertezze andavano essenzialmente a minare il rapporto tra figure e ambiente.

idealmente delle vere e proprie pennellate arancioni che rialzano il tono, unitamente a qualche pennellata rossa, ricreando l'effetto del terreno. I panni danno vita a una gamma di bianchi con riflessi azzurri che contrastano mirabilmente con i tronchi di colore bruno. La scena così articolata sarà quella ripresa in seguito nel definitivo *Panni al sole*, opera in cui l'artista adotterà però una nuova strutturazione cromatica e luminosa, unita a una visione centralizzata, calibrata in funzione di un più rigoroso studio compositivo di intersezione dei piani<sup>29</sup>. Un altro importante bozzetto<sup>30</sup> sulla strada degli studi che condussero Pellizza alla creazione di *Panni al sole*, è quello realizzato dall'artista su un supporto inconsueto, testimonianza di come il volpedese tendesse a cogliere nell'immediato le impressioni e le sensazioni in lui stimulate da particolari visioni<sup>31</sup>, scorci ed effetti luminosi naturali<sup>32</sup> e di come utilizzasse qualunque superficie avesse a disposizione nel momento in cui scattava l'interesse per un episodio di vita quotidiana. Questo bozzetto ad olio fu infatti realizzato sull'esiguo spazio di uno dei bracci del cavalletto<sup>33</sup> che portava con sé nei momenti di totale immersione nel mondo naturale di Volpedo. Questo schizzo è pertanto assimilabile a un "appunto" tratteggiato per mantenere vivo il ricordo del fresco contrasto tra i verdi del prato e degli alberi ed i bianchi rilucenti dei panni appena lavati.

### **Panni al sole: un'opera unica nel panorama dell'Ottocento italiano.**

Accennare brevemente alla formazione e alla pittura degli esordi veristi dell'artista, all'eccezionale attenzione da lui riposta nello studio e nella resa del paesaggio, alla ricerca di una luminosità sempre più intensa, all'importanza dell'adesione al procedimento pittorico divisionista accompagnato dallo studio puntuale di testi di ottica e al grande amore per il disegno, sono tutti elementi che l'*excursus* fin qui da noi condotto mette in evidenza e che si configurano

---

29 Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...*(1986), p. 64, 278.

30 Vedi IMM.15.

31 L'artista era solito portare con sé taccuini di diverse dimensioni per prendere appunti con veloci schizzi frutto di impressioni fuggevoli. Tali taccuini ebbero nel tempo dimensioni variabile mentre costante fu la capacità di convertirli in veri e propri diari, annotandovi in forma di racconto o reportage grafico le proprie esperienze quotidiane. Cfr. Scotti Tosini, *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Disegni: lo studio dell'uomo mi condusse alla natura*, Milano, Mazzotta, 1996, p.34.

32 La scelta di questo supporto improvvisato porta a supporre che la visione della biancheria al sole avesse colpito Pellizza d'improvviso, fuori dal suo studio.

33 Il cavalletto è ancora conservato nello Studio dell'artista presso la sua abitazione nella città natale.

come elementi imprescindibili per la profonda comprensione dell'eccezionalità di un'opera come *Panni al sole*<sup>34</sup>, vero e proprio *unicum* nel panorama artistico italiano coevo. Questa tela mostra in effetti di avere numerose particolarità e su molti aspetti che la riguardano è stata fatta luce solo col tempo e non senza qualche difficoltà. Il dipinto si presenta come incompiuto e l'autore stesso, che pure aveva l'abitudine di parlare delle proprie opere e della loro gestazione con amici e corrispondenti, non ne fa cenno alcuno nei suoi scritti né l'espose mai fintanto che fu in vita. Rimasta per anni nello studio volpedese dell'artista<sup>35</sup> del tutto ignorata dalla critica, questa tela fu "riscoperta" nel 1940, quando il critico Enrico Somarè, dopo averla acquistata, la immise nel circuito espositivo e mercantile da lui organizzato in Italia e all'estero. Probabilmente la questione più ostica riguardò fin dall'inizio la datazione e gli equivoci che la sua incertezza comportava: prima del 1940, secondo le testimonianze degli eredi che fino a quel momento l'avevano posseduta, l'opera non era né firmata né datata da Pellizza, mentre essa risultò esserlo non appena fu immessa nel circuito internazionale. Firma e data si configurano pertanto come apocrife<sup>36</sup>: sulla tela si appose la data 1905, sembrando essa la collocazione temporale più adeguata in coerenza al rinnovato interesse internazionale per il divisionismo dei primi anni del Novecento. Questa scelta era infatti sembrata a sguardi poco attenti plausibilmente compatibile con le ricerche dell'autore in quel periodo (egli aveva nel 1904 completato un'altra ampia tela di grande interesse luministico, *Il sole*<sup>37</sup>). Ad apporre questa data (rivelatasi poi cronologicamente erronea come vedremo) così come la firma, fu il pittore alessandrino Pietro Morando, amico della famiglia Pellizza<sup>38</sup>. Un tempo, prendendo per buona la datazione che collocava l'opera nel 1905, questa tela era stata ritenuta da

---

34 Vedi IMM. 16A,16b,16c,16d.

35 Che la tela fosse esposta in bella evidenza nello studio del pittore lo documentano alcune fotografie del fondo Sartorio.

36 La medesima considerazione vale per vari quadri provenienti dallo studio di Volpedo e immessi sul mercato negli anni 40/50'.

37 Con questa tela della tarda produzione pellizziana (così come con le altre opere affini di questi anni come *Il ponte* del 1904 (IMM.17), *Emigranti* o *Membra stanche* del 1906 (IMM.18) e *La montà di Bogino* del 1905, IMM.19), *Panni al sole* non condivide né lo stile, né la pennellata, né la gamma cromatica. Pellizza infatti negli ultimi anni, ormai lontano dal prediligere la solarità degli anni giovanili, propendeva maggiormente per albe e tramonti, che meglio si prestavano alla ricerca di colori "saturati", secondo un termine utilizzato dallo stesso artista e da lui mutuata dal Rood.

38 Lo stesso Morandi dichiarò a Bruno Barabino (che a sua volta riferì il fatto a Aurora Scotti Tosini, grande studiosa della pittura di Pellizza) di aver apposto in prima persona data e firma. Ciò confermò quanto riferito alla Scotti Tosini nel 1970 dalla stessa Maria Pellizza in occasione della Mostra sul Divisionismo, ovvero essere la tela uscita dalla loro casa sprovvista di queste due annotazioni.

molti un capolavoro estremo del maestro; ciò si rivelò però a più attenti studi inattendibile proprio sulla base di un confronto con la sequenza di risultati raggiunti da Pellizza nell'arco della sua attività. Sia il soggetto<sup>39</sup> che l'inquadratura dell'opera che lo stesso *pointillè*, fecero anticipare di dieci anni alla Scotti Tosini la prima datazione da lei attribuita alla tela, collocando temporalmente *Panni al sole* nel 1894, tenendo conto di una possibile estensione entro e non oltre il 1895. Già nel 1974 questa studiosa aveva sostenuto l'idea che la tela potesse avere carattere di studio<sup>40</sup>, che fosse una sorta di tentativo per Pellizza di mettere alla prova le teorie divisioniste appena approfondite nei testi italiani e stranieri di cui abbiamo già trattato. Una simile datazione farebbe infatti risalire la genesi dell'opera ad un periodo in cui la lettura in particolare del Rood doveva ancora esser fresca e in cui la scomposizione scientifica dei colori e la loro distribuzione sulla tela erano tematiche che occupavano assiduamente Pellizza. Questa celebre opera, frutto maturo della necessità dell'artista di portare avanti al massimo grado di sperimentazione la tecnica divisionista, si pose anche come conseguenza di un attento studio della composizione<sup>41</sup>. La sapiente organizzazione dei campi prospettici, che ne è una conseguenza, è un artificio tecnico che sostanzia l'intera opera di Giuseppe Pellizza. Data la volontà dell'artista di rendere significanti gli spazi da lui stesso rappresentati, apparve al volpedese chiaro che l'unica via per mantener fede a questo proposito consistesse in un attento uso della prospettiva: essa gli avrebbe consentito di organizzare immagini in cui i soggetti principali, i comprimari e gli sfondi si armonizzassero tra loro<sup>42</sup>. Partendo dal presupposto che la tecnica divisionista impone all'artista una estrema cura nella definizione dell'intelaiatura compositiva del quadro e tenendo conto che tale tecnica ben poco concede a ripensamenti o correzioni, si rende di conseguenza indispensabile programmare attentamente ed in anticipo il numero e la disposizione degli elementi presenti nella struttura spaziale. La composizione è in questo caso ottenuta tracciando le diagonali sulla tela preparata in bianco (alcune linee sono ancora visibili<sup>43</sup>) ed

---

39 In coerenza con la serie *Biancheria al sole*.

40 Uno studio il cui risultato non fu però una veduta specchio della realtà, bensì una costruzione autonoma e assoluta.

41 Vedi IMM.20.

42 Cfr. Comi, *Composizione e proporzioni armoniche nell'opera di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Maggio 2002, <http://comi.professor.polimi.it/09%20museo%20pellizza.PDF>

43 Grazie allo stato di incompiutezza dell'opera, è ancora possibile leggere qualche traccia della costruzione tracciata

individuando su queste le cesure principali ad intervalli quasi costanti. Vediamo infatti come le sue ricerche di quelli anni si fossero soffermate sulla possibilità di controllare l'impianto compositivo, basandosi sia sull'individuazione di componenti geometriche fondanti le strutture spaziali, sia sullo schiarimento della gamma cromatica per ottenere effetti più convincenti di *en plein air*<sup>44</sup>. Già nella traduzione dei vari studi nel definitivo *Panni al sole*, opera di più grande formato, notiamo come questo passaggio avesse posto il pittore davanti alla difficoltà di costruire un'opera capace di essere convincente dal punto di vista del riferimento al vero ma anche di scavalcare, superandola, l'immediatezza del dato percettivo. Ciò fu fatto tramite una meditata costruzione luminosa e spaziale, a sua volta capace di fornire al paesaggio una solidità e un'universalità sorrette da una forte griglia compositiva, solo in apparenza fondata su una tradizionale prospettiva monocentrica<sup>45</sup>. Gli anni Novanta dell'Ottocento furono quelli in cui molti artisti iniziarono ad interrogarsi sul valore e sulle possibilità di resa dello spazio tridimensionale<sup>46</sup>. Da parte sua Pellizza non rovesciò le prospettive, ma le complicò rapportandole alle proprie esigenze espressive<sup>47</sup>. L'amore dell'artista per la costruzione era maturata nel corso della sua formazione a contatto con maestri diversi: in parte derivazione dell'esperienza della pittura di macchia condotta nel 1888<sup>48</sup>, in parte basandosi su riflessioni critiche riprese da letture storiche e filosofiche, in parte infine frutto dell'attento studio della pittura del Quattrocento che Pellizza coltivò nei musei fiorentini durante il periodo di frequentazione della scuola di Fattori<sup>49</sup>. La percezione dell'equilibrio e della "ratio" compositiva che egli riscontrava nella pittura antica<sup>50</sup> lo spronava a cercare di realizzare composizioni similmente equilibrate, rette da studiate corrispondenze, con campiture idonee ad accogliere la fitta trama di tacchette, puntini e linee, secondo le leggi della

---

dall'artista a matita sulla tela.

44 Scotti Tosini, *Luce, controllo e iridescenze: Pellizza e gli amici divisionisti*, Tortona, Edo, 2007, p.57.

45 Cfr. Maspes, *Il Paesaggio di Pellizza da Volpedo. Indagini e storia di un capolavoro*, Maggio-Giugno 2013, <http://www.anticoantico.com/antiquari/maspes/images/Catalogo%20Pellizza%20da%20Volpedo.pdf>

46 Ci si stava infatti preparando a stravolgere i tradizionali canoni della visione pittorica, in risposta anche alle profonde trasformazioni percettive e filosofiche del modo di intendere tempo e spazio.

47 Cfr. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, 1995, p.167.

48 Ciò viene ben dimostrato dalla tersa visione di *La piazza di Volpedo* (1888).

49 Non a caso l'autore preferito da Pellizza risulta essere il Beato Angelico che il Tumiatei (giovane poeta infatuato della pittura del Trecento e del primo Quattrocento che Pellizza conobbe e con cui strinse amicizia in occasione del soggiorno fiorentino tra 1893 e 1894) indicò come precursore del divisionismo in qualità di primo grande osservatore della luce.

50 Dalla tradizione Pellizza desunse l'interesse a comporre per blocchi sintetici e ben definiti.

complementarietà. Di questa passione di Pellizza restano numerosissime testimonianze fotografiche che, grazie alla catalogazione dell'intero fondo di immagini situato nel suo Museo studio a Volpedo, sono state recentemente riscoperte. Molte sono riproduzioni Alinari o Brogi di opere d'arte antica, ma molte altre sono prove fotografiche direttamente collegate all'elaborazione di opere pittoriche, tra cui un'immagine<sup>51</sup>, scattata da Pellizza stesso<sup>52</sup>, che ritrae proprio una scena di panni stesi ad asciugare al sole su un prato. Ciò è sintomo del fatto che l'elaborato fotografico, nuovo mezzo che permetteva di documentare il rinnovato rapporto tra natura e idea, veniva spesso inserito da Pellizza nel processo ideativo e compositivo dell'opera pittorica, contribuendo anche alla realizzazione di confronti sempre più selettivi del materiale visivo<sup>53</sup>. Egli avvertiva infatti quanto le novità della tecnica potessero accrescere le potenzialità umane: intuiva come la fotografia fosse utile a rivelare il quotidiano liberando tutta la sua verità e quanto le nuove teorie del colore potessero giovare alla comprensione di ombre e luci e del loro inverarsi sulle figure<sup>54</sup>. In questo senso *Panni al sole* si configura come un capolavoro di ricerca pittorica, scientificamente calibrata ed esatta in tutti i valori (composizione, luce e colore), una sorta di puntuale teorema cromatico. In questa tela la ricerca della qualità e del tono cromatico più adatto ad accendere il quadro, a farlo gareggiare quasi col sole, trionfa in questo mirabile connubio dove scienza e sentimento coincidono. Si trattò di un lavoro che richiese molta concentrazione, competenza e sicurezza scientifica sulla tenuta del colore; ciò spiega la meticolosa ricerca di materie prime adatte e la conseguente adozione dei colori *Lefranc*, che garantivano quella stabilità e quella resistenza alla luce e al calore che era massimamente richiesta dai pittori divisionisti<sup>55</sup>. Come abbiamo visto, sono molti gli elementi che concorrono a fare di *Panni al sole* un *unicum* nel panorama artistico italiano di quel tempo. Questa tela si classifica difatti come il più alto esempio pittorico del nostro divisionismo scientifico: l'idea di equilibrio e armonia, ricercate anche da Grubicy e Previati, non era per

---

51 Vedi IMM.21.

52 Sappiamo che egli acquistò nel 1888 una macchina fotografica Voigtlander.

53 Tale processo ripete il suo iter attraverso le immagini fotografiche, le immagini grafiche e le prove pittoriche, conservando memoria del loro intreccio e delle scelte di esclusione, raccolta di stimoli e selezioni finali operate dalla mente del pittore.

54 Al fine di studiare e precisare meglio i rapporti luminosi, egli imparò dai macchiaioli l'utilizzo dello specchio nero.

55 Dettaglio importante era poi il denunciare sui tubetti la composizione chimica dei colori, in modo tale che gli artisti si potessero regolare nell'accostamento degli elementi, evitando così possibili contrasti.

il volpedese qualcosa che offuscava la realtà, ma la dimostrazione di come esattezza geometrica di articolazione dei piani ed esattezza scientifica nella scomposizione dei colori si legassero perfettamente nell'immagine pittorica, cogliendo la struttura armonica più profonda del "vero"<sup>56</sup>. La ricerca di precisione e assoluta chiarezza compositiva si legarono in Pellizza alla ricerca di rigore nell'uso del *ductus* pittorico. Per quanto riguarda la stesura cromatica<sup>57</sup>, Pellizza riuscì mirabilmente a ricreare effetti di atmosfera e vibrazione luminosa: il bianco delle lenzuola stese tra alberi bluastri, come abbiamo già visto nei bozzetti di *Biancheria al sole*, è riverberato e a sua volta riflette i colori circostanti, contribuendo a definire un paradigma luminoso di per sé felicemente esaltato. Pellizza sembrò ricavare dalla gamma e dalle stesure di Segantini il modello per questi suoi verdi e gialli, mentre gli effetti delle parti di fondo paiono gareggiare e superare alcuni esiti di Nomellini<sup>58</sup>. E' però essenziale rilevare come i risultati ottenuti con *Panni al sole* superino ampiamente questi due pur nobili esempi. Con questa tela Pellizza dimostrava di aver perfettamente compreso che luminosità e armonia si ottengono grazie alla mescolanza ottica dei pigmenti puri, alla divisione del colore specifico dell'oggetto e della sua illuminazione, all'equilibrio del contrasto cromatico rispetto all'illuminazione e alla gradazione di luce e infine alla scelta della dimensione<sup>59</sup> e della tipologia di pennellata in relazione alla dimensione del quadro<sup>60</sup>. Le fonti luminose presenti nell'opera sono molteplici. Egli infatti, pur nel rispetto di un impianto prospettico coerente, anche se di natura scenografica, utilizzò in *Panni al sole* due differenti sorgenti luminose che disegnano rispettivamente le ombre degli alberi in filare (luce più alta sull'orizzonte) e quelle in primo piano dei panni stesi nonché dell'albero al centro della scena (più bassa rispetto alla prima). Nel prato la luce solare vivissima tende a potenziare il colore eliminando ogni riflesso e le pennellate di giallo in tonalità aranciate sono distribuite con tocchi corposi; nell'atmosfera e nel cielo la pennellata è più minuta e corpuscolare, a puntini di colore blu e

---

56 Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...*(1986), p.10.

57 La sperimentazione divisionista gli aveva chiarito che, anche dal punto di vista della distribuzione del colore, l'opera doveva costruirsi e rendersi più significativa attraverso un rapporto preciso di toni, timbri, contrasti e complementarità, organizzando questi elementi in modo da valorizzare la griglia compositiva.

58 Vedi ad esempio l'opera *Il Naufrago* (1893).

59 Esse sono studiate nella dimensione e nello spessore in relazione a ogni specifica parte del paesaggio.

60 Cfr. *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Catalogo della mostra, Torino, Hopefulmonster, 1999, p.18.

rosso. Per le ombre sul suolo egli impiegò toni scuri e blu, con rari bruni e arancio, a contrasto estremo con il giallo e arancio del suolo in luce. Ad equilibrare nella porzione destra dell'opera la presenza delle luminose lenzuola sta una cesta aranciata, anch'essa definibile come punto fisso nella composizione e anch'essa dotata di una sua netta ombra<sup>61</sup>. L'ulteriore filare d'alberi e i caseggiati sul fondo destro contribuiscono, come la cesta, ad equilibrare la maggiore densità della metà sinistra della veduta, dando vita ad un assoluto corrispondersi di linee e piani<sup>62</sup>. Ma quale fu in ultima istanza la motivazione che spinse Giovanni Pellizza ad abbandonare questa tela lasciandola incompiuta? La risposta è probabilmente da ricercare nell'onestà stessa del pittore nei confronti della realtà e dell'opera medesima: egli si fermò nel momento in cui l'affermazione di un' "idea" sembrò configurarsi come prevalente nella sua indagine, differenziandosi così dalla ricerca strutturale. Pellizza cercava la ragione strutturante della visione, ma desiderava anche una visione che fosse altamente ed umanamente significativa, soprattutto negli anni attorno al 1895. Avendo egli fin dall'inizio ben chiaro come il divisionismo fosse semplicemente uno strumento tecnico da piegare alla propria volontà espressiva ed ai propri criteri di organizzazione delle immagini, non è un caso che egli abbia lasciato incompiuto *Panni al sole*, opera in cui il divisionismo si era fatto programmatico e slegato da "contenuti umani"<sup>63</sup>. Questo risultato non corrispondeva infatti a quanto Pellizza voleva trasmettere con la sua arte: "un vero senza ideale è una realtà senza vita"<sup>64</sup>. Per questo *Panni al sole* non ebbe un seguito e l'artista si concentrò nella produzione di tele come *Fiumana*<sup>65</sup> e la serie degli *Idilli*<sup>66</sup>. E' l'assoluta singolarità di questo lavoro che può in parte spiegarne l'abbandono. Egli non espose mai questa tela né, come abbiamo già detto, ne fece mai cenno, ma la tenne sempre bene in vista nel suo studio. *Panni al sole*, nella propria absolutezza e particolarità mostra come Pellizza fu capace di raggiungere esiti di cromia e distribuzione della pennellata più vicini

---

61 Egli aveva già sperimentato in opere dei primi anni dell'ultimo decennio dell'800 effetti di oscurità e di ombra senza ricorrere al nero, ma usando dei colori come il rosso ed il giallo affiancati al blu di fondo, facendo in modo che si fondessero nell'occhio dell'osservatore.

62 Cfr. Scotti Tosini, *Pellizza da Volpedo...*(1986), p.345.

63 Cfr. *ivi* p.39.

64 Damigella, *Pellizza da Volpedo*, in «Art e Dossier», Electa, 1999, n°151, p.20.

65 Vedi IMM.22.

66 IMM. 23A,23b,23c,23d. Era in questi che la cultura settentrionale identificava le tematiche importanti della ricerca artistica. Questi erano i grandi temi della vita, dell'amore, della morte fortemente nutriti da paralleli letterari.

a Signac<sup>67</sup> o ai belgi come van Rysselberge che non a Seurat<sup>68</sup>. Rispetto alle analoghe esperienze francesi è però possibile registrare in questo caso una freschezza di immersione naturale accompagnata da un'associazione, secondo la formula che Pellizza prediligeva, di vero e pensiero sul vero, in modo tale da farne un'esaltante affermazione di vita, più forte anche della vita stessa<sup>69</sup>. Questa è una delle motivazioni per cui è possibile sentire fortemente in quest'opera un deciso richiamo alla poesia del Pascoli<sup>70</sup>. Comune a queste due personalità artistiche è lo scoprire rapporti inediti tra le cose, cogliere corrispondenze, leggere nel particolare consueto, nella banale quotidianità, accordi con il loro senso del vivere. Un linguaggio pittorico e poetico, dunque, che si adatta in modo diretto alle piccole cose, ai momenti più semplici della vita familiare e del mondo campestre, basandosi su immagini precise, le quali aderiscono puntualmente ai particolari di quella umile realtà. Questo poeta infatti, così come Pellizza in questa ed altre tele, sceglie quale elemento ispiratore delle sue rime l'osservazione di scene quotidiane, dietro le quali però si celano altri e più profondi significati. Pensando agli altri divisionisti italiani vediamo come nessuno abbia mai raggiunto esiti confrontabili con questo. Nessuno si spinse mai a coltivare il genere delle vedute di paese con la pregnanza del volpedese, il quale tornò su tale tema anche nei primi del Novecento. In questa occasione l'uso della tecnica divisionista viene esaltato dallo stato di non completa finitezza dell'opera, facendo risaltare al contempo l'assolutezza delle articolazioni geometrico-cromatiche e rasentando così problematiche inerenti ad una vera e propria astrazione. L'importanza e l'unicità di questa opera l'hanno resa una delle pochissime del nostro divisionismo a poter reggere, in varie occasioni, un confronto a livello internazionale<sup>71</sup> con i prodotti del neoimpressionismo. Gli esiti ottenuti da

---

67 Di tutti questi artisti si iniziava solo allora a scrivere in Italia, stimolando così Pellizza a ricordare quanto poteva aver visto a Parigi nel 1889.

68 Cfr. *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Catalogo della mostra, Torino, Hopefulmonster, 1999, p.19.

69 Cfr. *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Banca del Monte di Lucca, Lucca, 1987.

70 La natura diventa metafora di un mondo inavvertibile che il pittore e il poeta riescono a portare alla luce. Essa non è più un semplice scenario, ma un organismo vitale e dinamico da cui scaturisce simultaneamente l'arte che si trova nella realtà stessa (la poetica delle piccole cose, appunto) senza aggiungere ad essa sovrastrutture immaginarie. Ecco così che i dati realistici si caricano di significati e di simboli.

71 Un esempio per tutti può essere la mostra *Neo-impressionism* al Guggenheim di New York nel 1968. In questa esposizione si presentò una selezione di opere di respiro europeo, tralasciando però la realizzazione di una sezione italiana. Nel *Fauve Period* vennero inopinatamente inserite ben due opere di Pellizza: *Girotondo* e *Panni al sole*, con la giustificazione che essi si avvicinavano agli esiti pittorici dei puntinisti francesi.

Pellizza con questa tela si possono collocare al bivio fra una strada tendente all'astrazione compositiva su modello del neoimpressionismo e una strada indirizzata alla intensificazione dei significati espressivi ed emotivi, via che fu poi quella che Pellizza decise di perseguire nelle opere del periodo successivo<sup>72</sup>.

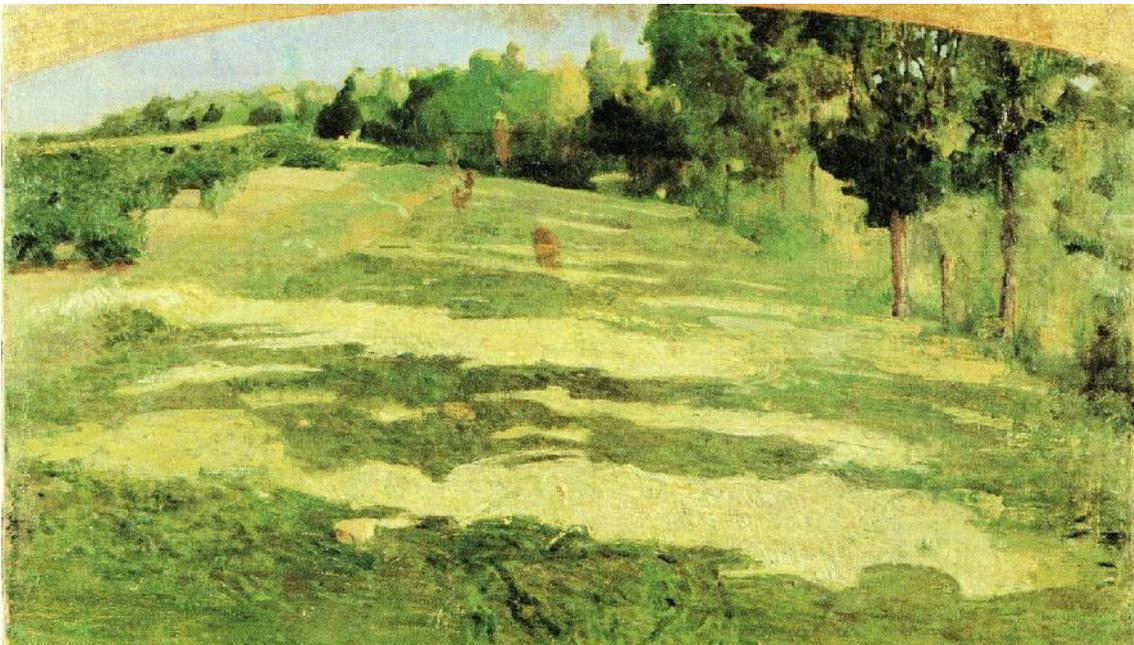
---

<sup>72</sup> Cfr. Scotti Tosini, *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*, Ass. Pellizza da Volpedo, 2007, pag.13.

## APPARATO ICONOGRAFICO:



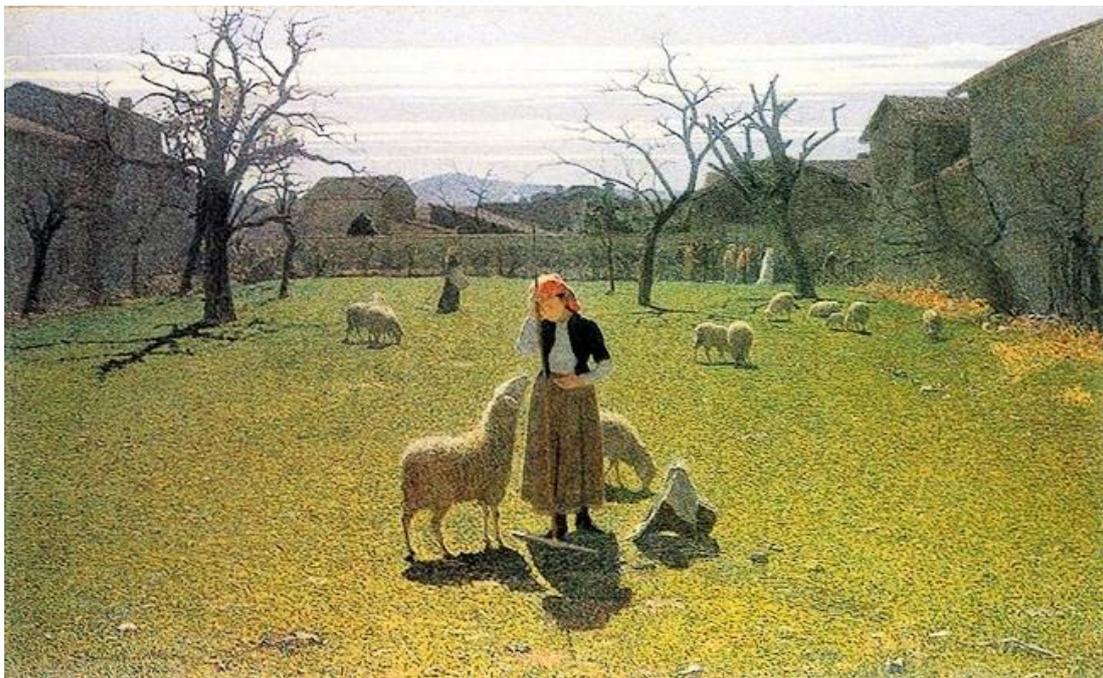
IMM.1: G.Pellizza da Volpedo, *Piazza Volpedo*, 1891, olio su tela, cm 82x51 Torino, Galleria d'arte moderna.



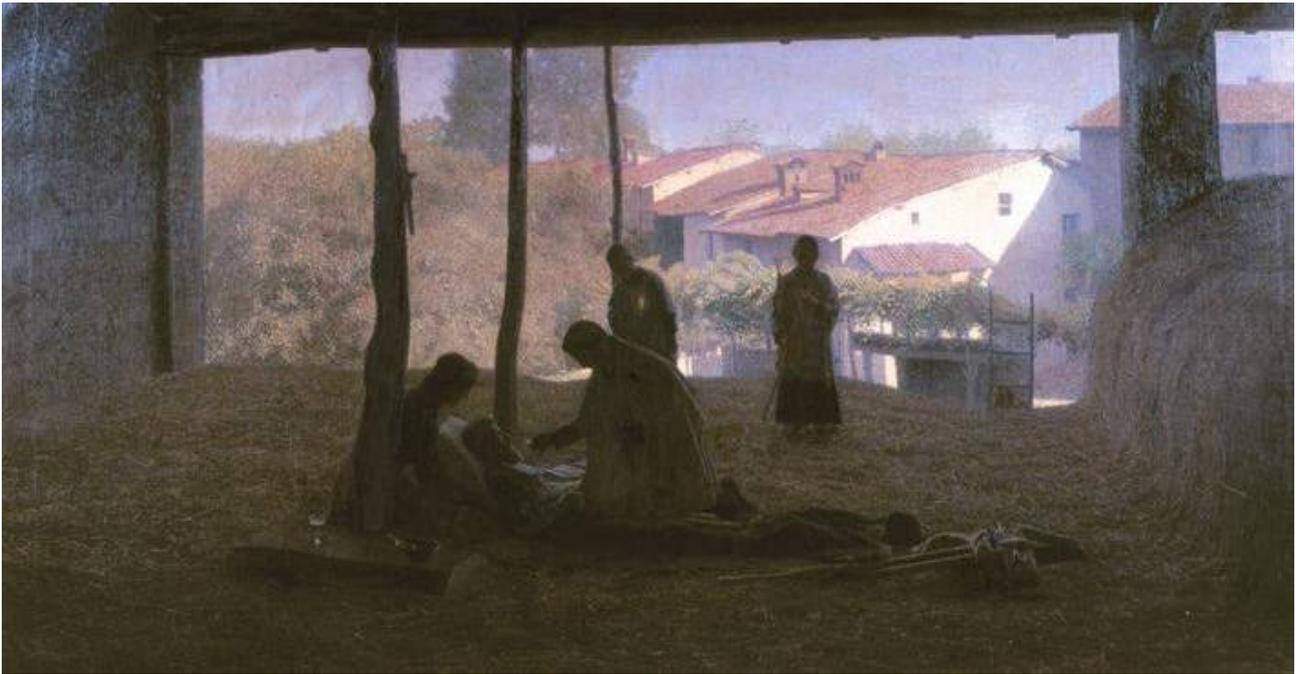
IMM.2: G.Pellizza da Volpedo, *Valletta verde*, 1891, olio su tela, cm 82x51 Torino, Galleria d'arte moderna.



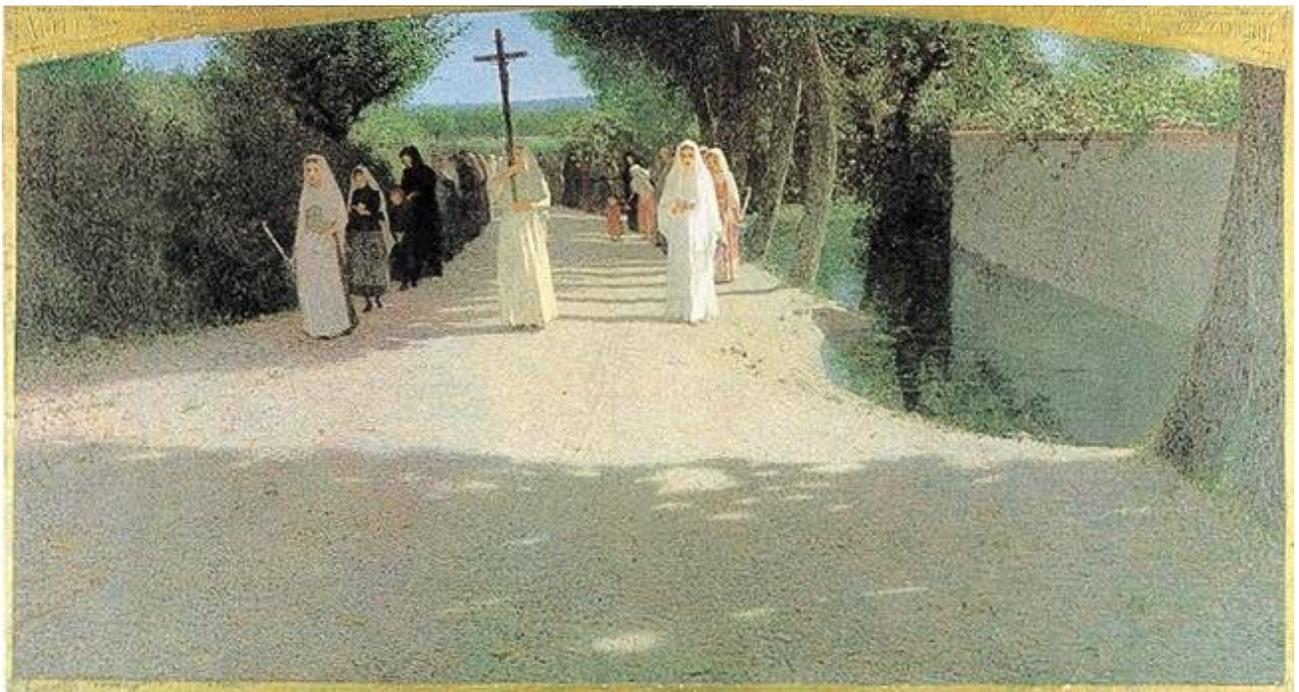
IMM.3: G.Pellizza da Volpedo, *Mammine*,1892, olio su tela, cm 213x203, collezione privata.



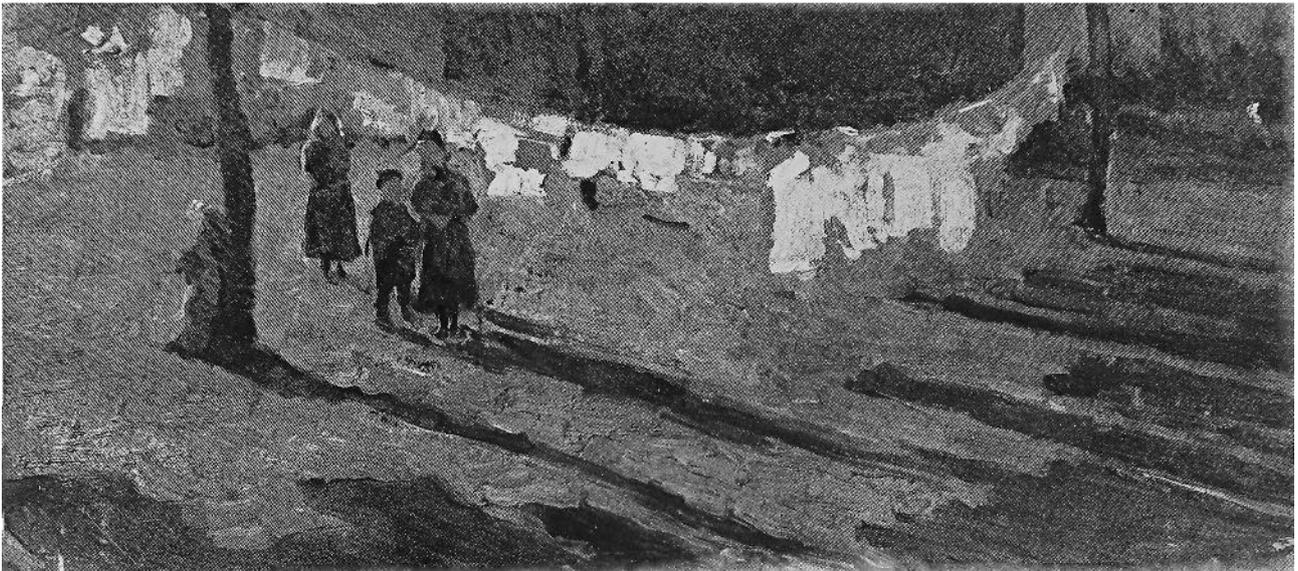
IMM.4: G.Pellizza da Volpedo, *Speranze deluse*,1894, olio su tela, cm 110x170, collezione privata.



IMM.5: G.Pellizza da Volpedo, *Sul fienile*, olio su tela, cm 133x243,5, collezione privata.



IMM.6: G.Pellizza da Volpedo, *Processione*, 1894-95, olio su tela, cm 84x155, Milano, Museo della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci".



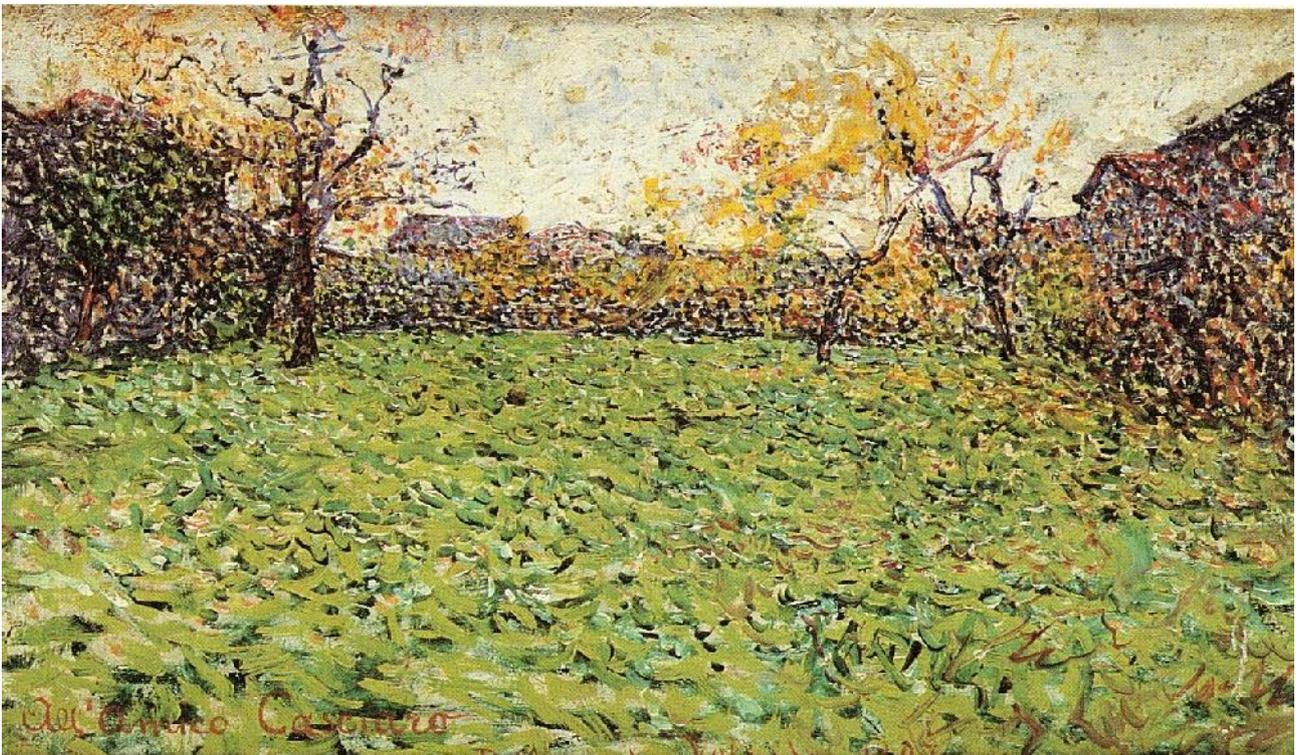
IMM.7: G.Pellizza da Volpedo, *Biancheria al sole*, datata 12 dicembre 1891, olio su cartone, cm 25,3x56,5, collezione privata.



IMM.7a: Guglielmo Ciardi (Venezia 1842 – 1917), *Panni al sole*, matita su carta, cm 15 cm x 27.



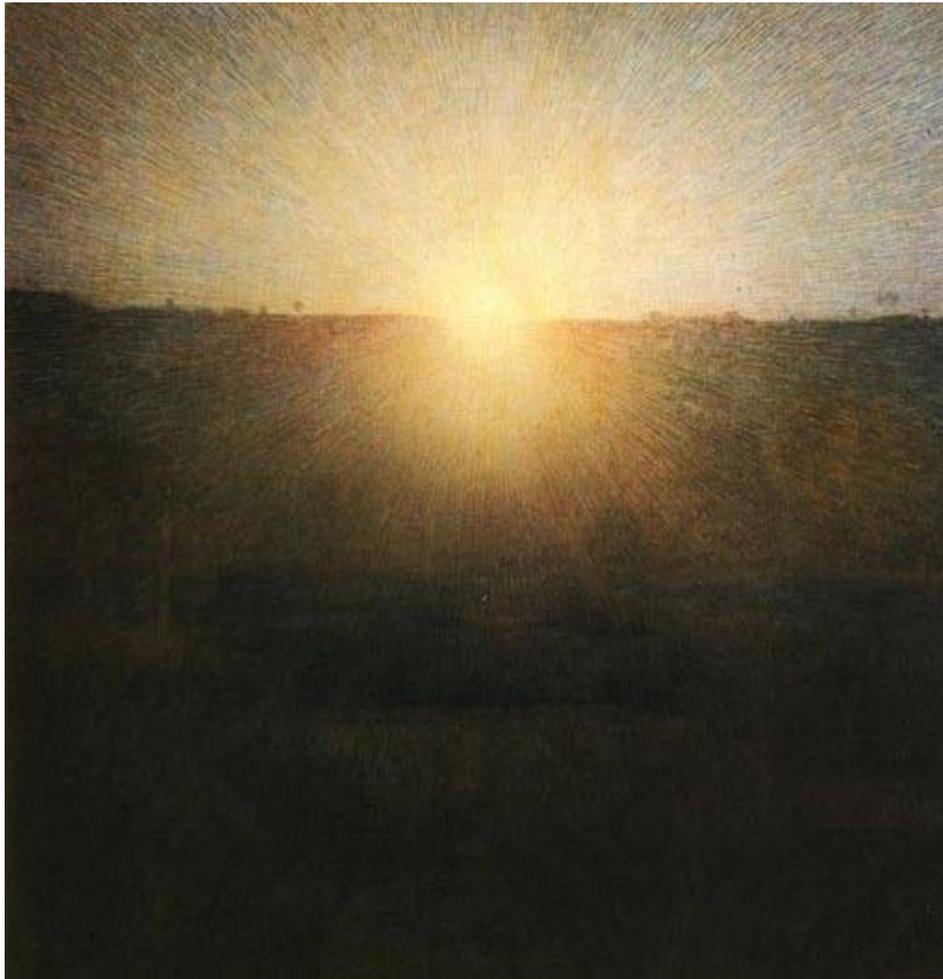
IMM.8: G.Pellizza da Volpedo, *Tramonto*, firmato e datato “1891” due volte sul davanti, sul verso “incominciato 15/12/1891, olio su tavola, cm 24,5x36,5,Milano, collezione privata.



IMM.8a: G.Pellizza da Volpedo, *Il prato*, firmato e con dedica “All'amico Casciaro”, datato 1897 ma probabilmente tale indicazione si riferisce alla sola dedica (il dipinto è probabilmente del 1894), olio su tavola, cm 22x35, Napoli, Museo di Capodimonte.



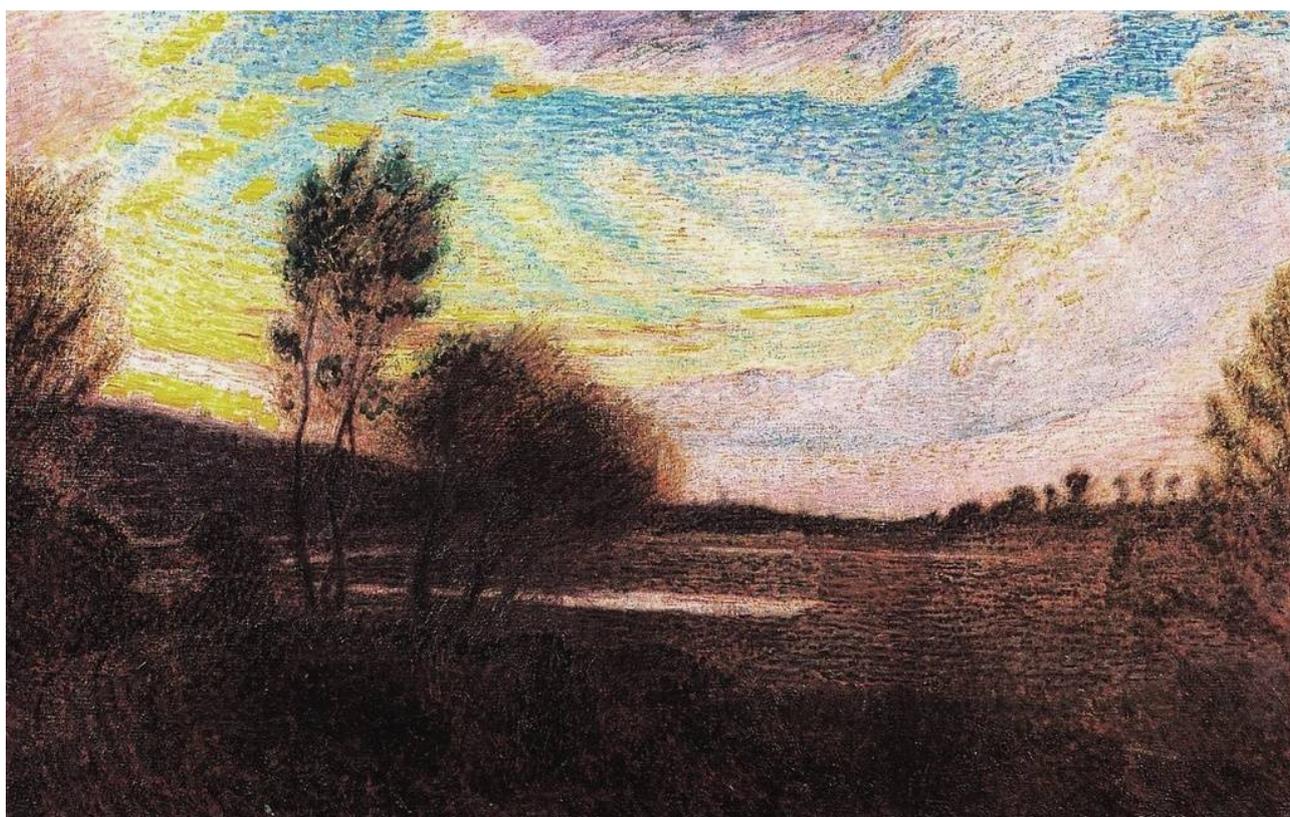
IMM.9: G.Pellizza da Volpedo, *Tramonto sulle colline di Volpedo*, 1903 ca., olio su tavola.



IMM.10: G.Pellizza da Volpedo, *Il sole o Il sole nascente*, 1904, olio su tela, cm 155x155, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



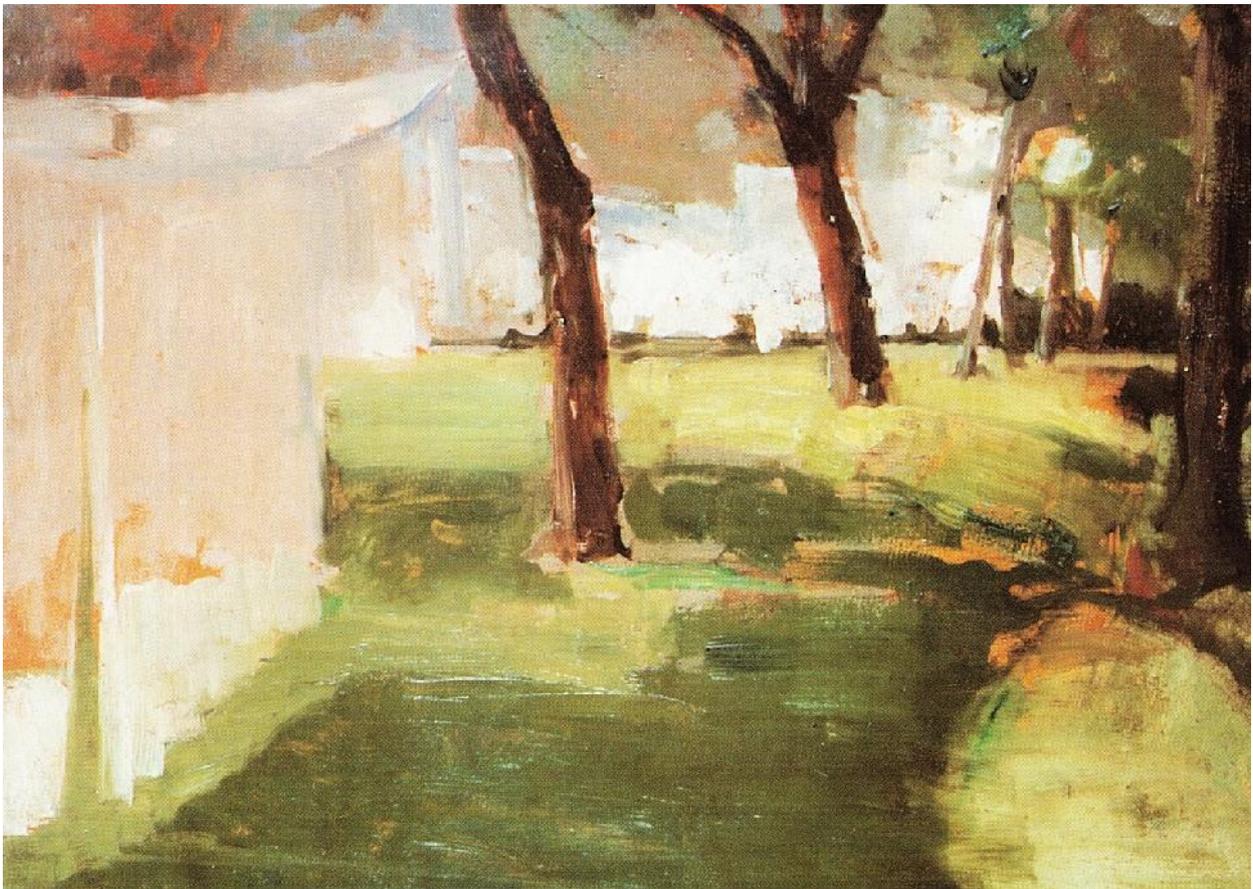
IMM.11: G.Pellizza da Volpedo, *Paesaggio presso il prato Pissone*, 1904, olio su tela, cm 63,5 x 63,5, Coll. Priv.



IMM.12: G.Pellizza da Volpedo, *Nubi di sera sul Curone*, 1905-06, olio su tela, cm 55 x 84, coll. Priv.



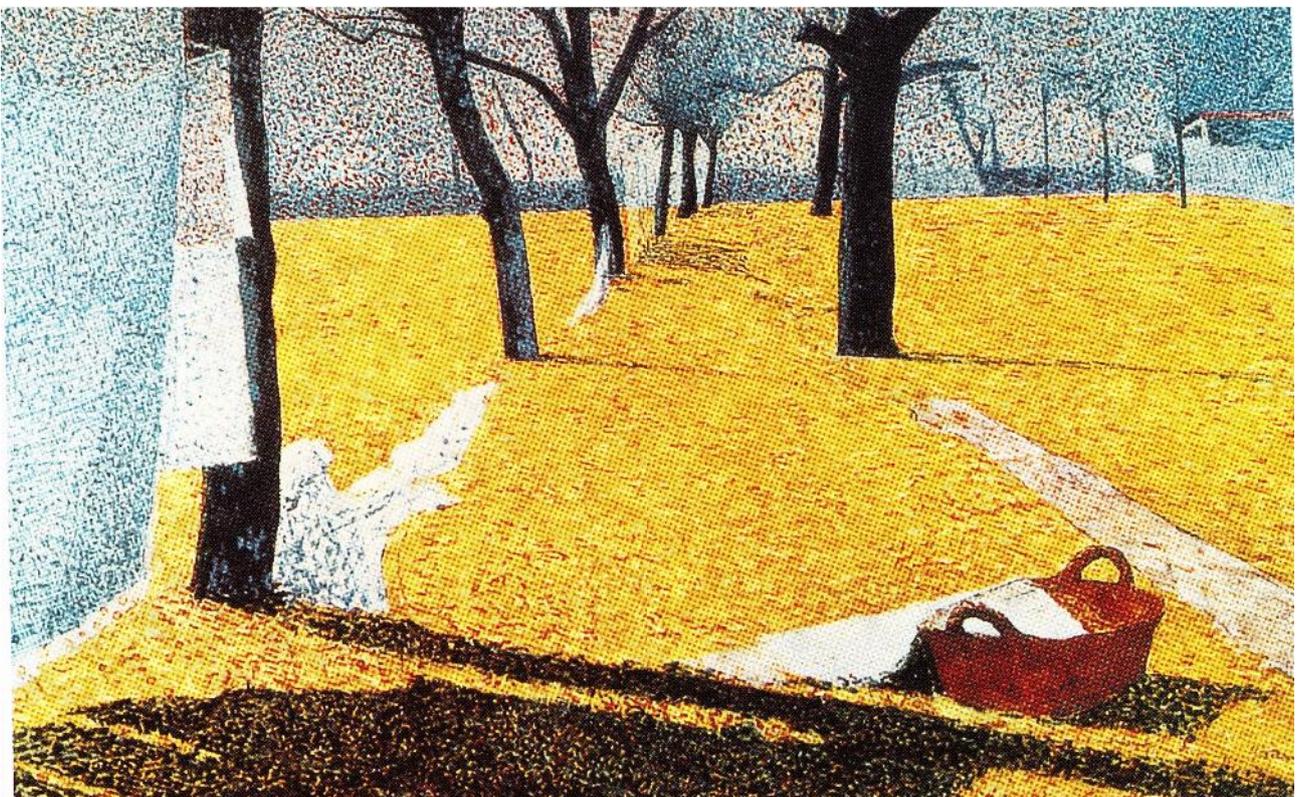
IMM.13: G.Pellizza da Volpedo, *Sciorinatrice*, datato in basso a sinistra “Volpedo 7/?/1891”, sul verso la scritta “Giuseppe Pellizza / Volpedo 1892, olio su tavoletta, 8,3x 14,8 cm, collezione Allemano.



IMM.14: G.Pellizza da Volpedo, *Biancheria al sole*, 1892, sul verso autentica della figlia Maria Pellizza, olio su cartone, 42 x 58,3 cm, Milano, collezione privata.



IMM.15: G. Pellizza da Volpedo, *Biancheria al sole*, 1891-92, olio su legno, 6,5 x 7,5 (superficie dipinta), Volpedo, Studio Pellizza.



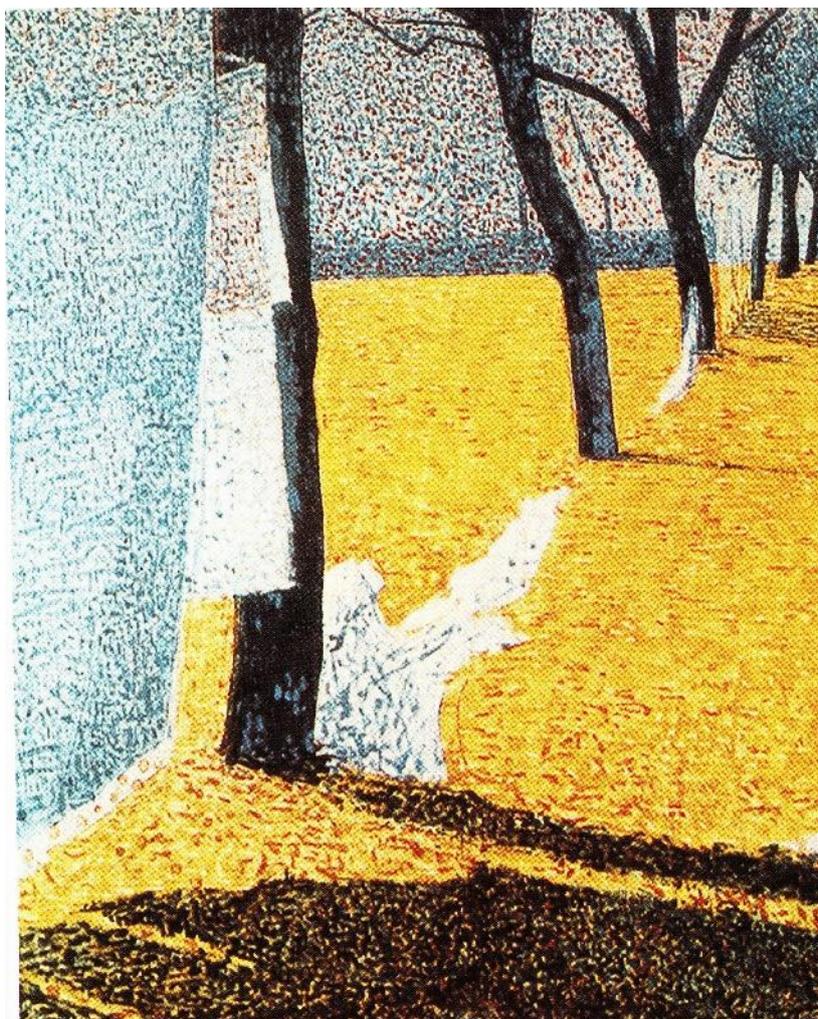
IMM.16a: G. Pellizza da Volpedo, *Panni al sole*, 1895-95, olio su tela, 87 x 131 cm, collezione privata.



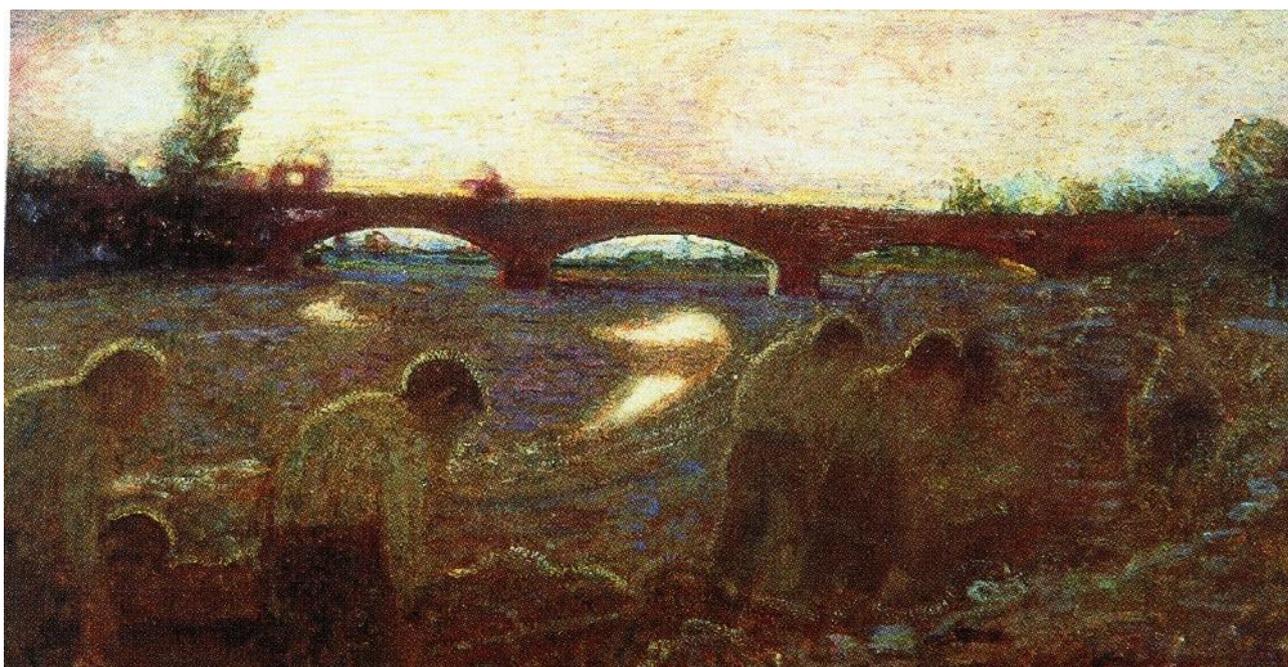
IMM.16b: G.Pellizza da Volpedo, *Panni al sole*, 1895-95, olio su tela, 87 x 131 cm, collezione privata, particolare del filare d'alberi e del caseggiato sulla destra.



IMM.16c: G.Pellizza da Volpedo, *Panni al sole*, 1895-95, olio su tela, 87 x 131 cm, collezione privata, particolare della cesta.



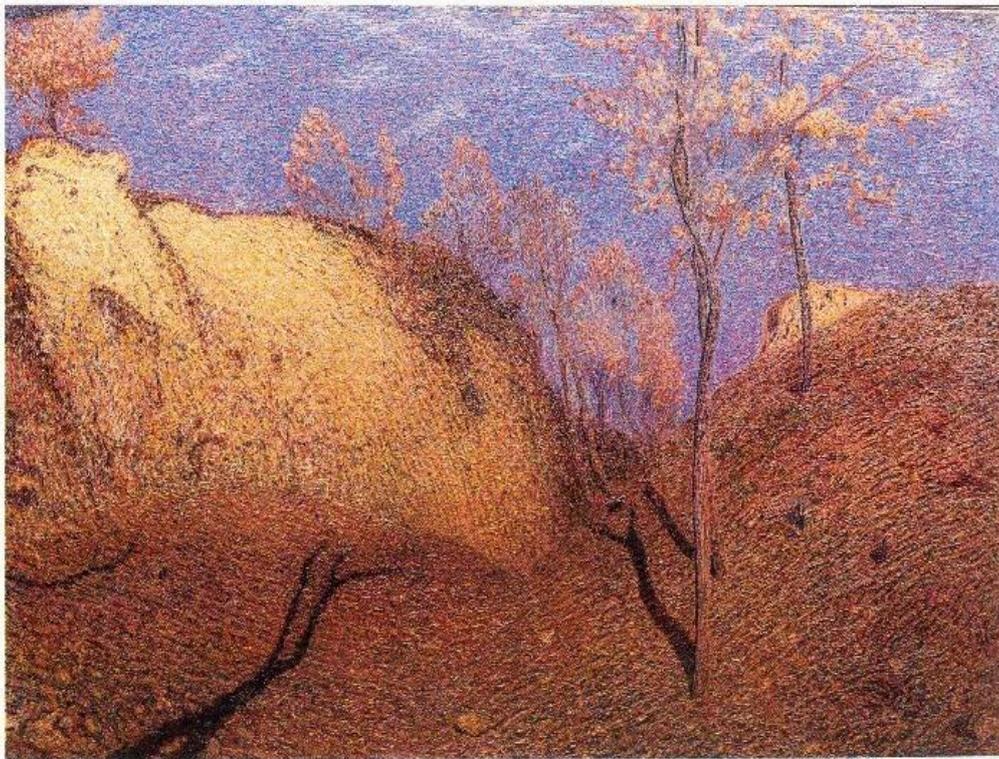
IMM.16d: G.Pellizza da Volpedo, *Panni al sole*, 1895-95, olio su tela, 87 x 131 cm, collezione privata, particolare del filare di sinistra con i panni stessi.



IMM.17: G.Pellizza da Volpedo, *Il ponte* (bozzetto), 1899, olio su cartone, 61 x 34,2 cm, Torino, Galleria d'arte moderna.

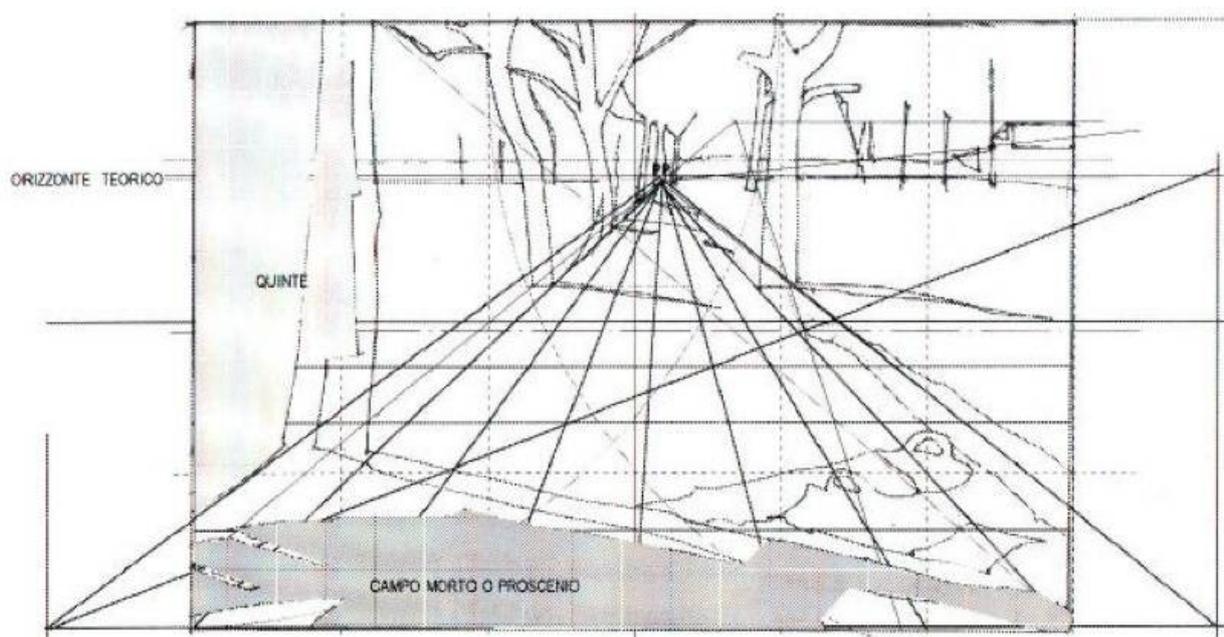


IMM.18: G.Pellizza da Volpedo, *Speranze deluse*, 1894, olio su tela, cm 110x170, collezione privata



IMM.19:G.Pellizza da Volpedo, *Montà di Bogino*, 1905, olio su tela.

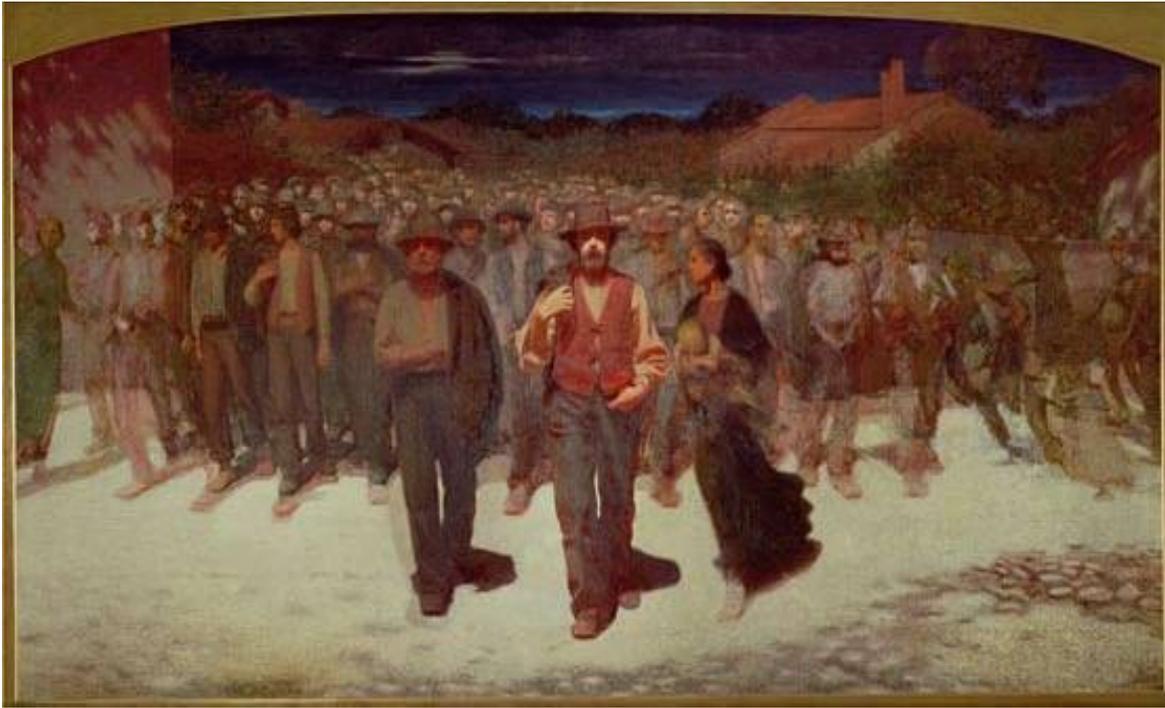
## I CAMPI PROSPETTICI (C.C.)



IMM.20: Lo schema, realizzato a computer, pone in evidenza come, nell'impianto compositivo, Pellizza crei, in primo piano, un campo morto, determinato dalle ombre dei panni stesi e a cui si collega anche l'ombra dell'albero che diventa un punto cardine di partenza per la costruzione di una linea di fuga verso il punto centrale sull'orizzonte. Di contro, la traccia chiara dello sterrato sulla destra che, apparentemente, concorre allo stesso fuoco si interrompe incontrando un altro albero, in primo piano sulla destra, che diventa generatore di una seconda linea di fuga che, però, tende verso un altro fuoco di convergenza prospettica, più in alto rispetto al precedente. Tale artificio è sicuramente coadiuvato dalla dominante cromatica del cielo e dei panni stesi che, nel loro insieme, accentuano la fuga prospettica, escludendo un riscontro con l'angolo di sinistra ad esso si associa un sapiente uso delle luci che come vedremo pervade l'opera dell'artista.



IMM.21: G.Pellizza da Volpedo, fotografia di panni stesi ad asciugare al sole davanti a casa Pellizza con la madre del pittore, Volpedo, Studio Pellizza, archivio fotografico Inv. N° RO-176263.



IMM.22: G.Pellizza da Volpedo, *Fiumana*, 1895-1896, olio su tela, cm 255x438, Milano, Pinacoteca di Brera.



IMM.23a,b,c: G.Pellizza da Volpedo,  
*L'amore nella vita*, 1901-903, olio su tela, diametro cm 99,5 Torino, Galleria d'arte moderna.  
*Idillio primaverile*, 1896-1901, olio su tela, diametro cm 99,5, collezione privata.  
*Passeggiata amorosa*, 1901-1902, olio su tela, diametro cm 100, Ascoli Piceno, Pinacoteca civica.

## **Bibliografia:**

- ANNA MARIA DAMIGELLA, *Pellizza da Volpedo*, in «Art e Dossier», Electa, 1999, n°151.
- AURORA SCOTTI TOSINI, *Pellizza da Volpedo: catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.
- AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Disegni: lo studio dell'uomo mi condusse alla natura*, Milano, Mazzotta, 1996.
- AURORA SCOTTI TOSINI, PIERLUIGI PERNIGOTTI, *Lo Studio-Museo di Giuseppe Pellizza da Volpedo e i luoghi pellizziani: guida alla visita*, collana "Guide ai musei in Piemonte", Regione Piemonte, n°2, 1996.
- AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *Pellizza e i Grubicy, Il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy De Dragon*, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 2006.
- AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *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*, Ass. Pellizza da Volpedo, 2007.
- AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *Luce, controluce e iridescenze: Pellizza e gli amici divisionisti*, Tortona, Edo, 2007.
- ENRICO SOMARE', *La pittura italiana dell'Ottocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1944.
- FRANCESCO TEDESCHI, *Il Futurismo nelle arti figurative: dalle origini divisioniste al 1916*, Milano, I.S.U., 1995.
- FRANCESCA CAGIANELLI, DARIO MATTEONI (a cura di), *Il Divisionismo, la luce del moderno*, Catalogo della mostra, Rovigo, Silvana editoriale, 2012.
- GIUSEPPE LUIGI MARINI, *I divisionisti piemontesi: da Pellizza a Balla*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.
- Giuseppe Pellizza da Volpedo, Banca del Monte di Lucca, Lucca, 1987.
- Giuseppe Pellizza da Volpedo, Catalogo della mostra, Torino, Hopefulmonster, 1999.
- MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, PIERO PACINI, RACHELE FERRARIO (testi a cura di), ELENA GIGLI (catalogo delle opere a cura di), con un testo di OSVALDO PATANI, *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla: dal Divisionismo al Futurismo*, Cortina, Prato, Milano, Farsettiarte, 2000.
- *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868-1907*, Catalogo della mostra, Alessandria, 1954.
- *Pellizza da Volpedo*, Catalogo della mostra, Alessandria, 1980.

- STEPHEN KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, 1995.
- TERESA FIORI, FORTUNATO BELLONZI, *Archivi del Divisionismo*, vol.2, Roma, Officina Edizioni, 1969.

### **Sitografia:**

- CLAUDIO COMI, *Composizione e proporzioni armoniche nell'opera di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Maggio 2002, <http://comi.professor.polimi.it/09%20museo%20pellizza.PDF> (consultato in data 08/11/14).
- FRANCESCO LUIGI MASPES (a cura di), *Il Paesaggio di Pellizza da Volpedo. Indagini e storia di un capolavoro*, Maggio-Giugno 2013, <http://www.anticoantico.com/antiquari/maspes/images/Catalogo%20Pellizza%20da%20Volpedo.pdf> (consultato in data 08/11/14).