

## ANGELO MORBELLI: LE MONDINE E UN AUTORITRATTO. MODI DI VEDERE, MODI DI PENSARE

Michael F. Zimmermann  
*Fischstätter Universität - Ingolstadt*

### *1. Modi di vedere, modi di pensare – raggi e ragionamenti*

Per Morbelli, il divisionismo fu sempre lo strumento per una pittura del vero – della natura, della cultura e del mondo sociale inquadrati in una visione oggettiva: tuttavia in questo saggio non analizzerò il tentativo di instaurare, col divisionismo, una pittura “scientifica”. In una passata ricerca su Georges Seurat ho approfondito la tesi che le leggi del divisionismo non erano tutte “scientifiche” – nel senso di un empirismo fondato sull’esperimento – ma funzionavano piuttosto come una grammatica di una pittura che si voleva razionale. Per fare un esempio: se si prendono due panni di un verde uguale e su uno di essi si dipingono dei puntini rossi regolari, l’impressione ricavata non è quella di un miscuglio ottico dei colori: da vicino, i puntini rossi renderanno il verde più intenso ma, se ci si allontana tanto da non poter più percepire i puntini rossi, i due panni appariranno identici. Già Rosalind Krauss ha sostenuto che, invece di creare una pittura conforme al funzionamento della retina, i divisionisti hanno proiettato la retina – o l’idea che i fisiologi scettici, ma anche speculativi avevano del suo funzionamento – sulla tela. Era una situazione non dissimile all’odierno sviluppo delle neuro-scienze: nessuno dubita che i ricercatori del funzionamento del cervello abbiano operato considerevoli progressi, ma se alcuni medici pretendono che la libertà sia un’illusione, molti dubitano che queste conclusioni possano essere di competenza delle neuro-scienze.

Hermann von Helmholtz era riuscito a spiegare le armonie musicali tramite il funzionamento del senso uditivo e, nel tardo 800, le innovazioni dell’orchestrazione musicale operate da Richard Wagner furono considerate come conseguenza delle sue scoperte. Malgrado le ricerche sulla fisiologia della visione avessero avuto un grande incremento negli ultimi decenni del secolo XIX, non si era però riusciti a dare spiegazioni analoghe per la percezione delle armonie dei colori e delle forme. Si erano approfonditi gli effetti del contrasto complementare dei colori, ma i numerosi tentativi di analizzare in senso fisiologico – e non culturale – il sentimento dell’armonia e della composizione visiva rimanevano astratti. Una pittura “scientifica” che, nella tradizione dei *médecins-philosophes*, voleva dedurre dal funzionamento dell’uomo-macchina (utopia razionalista di Julien Offray de La Mettrie) le leggi dell’armonia rimaneva da un lato un’ideologia positivista, dall’altro un veicolo per far uscire la pittura dall’idioma stilistico della pennellata libera ed individuale del naturalismo. E tuttavia l’importante non è chiedersi se le leggi della pittura fossero “scientifiche” o no, (ancor oggi ad esempio non sappiamo se una linea che, in un quadro, va da in basso a sinistra ad in alto a destra sia letta proprio da tutti come saliente o se questa impressione si limiti alle culture che leggono da sinistra a destra), perché era comun-

que una svolta storica tentare di regolare la pittura secondo tali leggi, e di sistemarla in classificazioni di un tipo grammaticale. Questa grammaticalizzazione delle arti fu un passo inevitabile – e decisivo – verso le avanguardie.<sup>1</sup>

Un confronto sistematico fra il divisionismo di Morbelli e quello di Seurat porterebbe a concludere che Morbelli preferì le osservazioni empiriche alle speculazioni sull'armonia dei colori e sugli effetti compositivi. Anche le strategie che l'amico Pellizza aveva imparato da autori come Jean-Marie Guyau ed Etienne Souriau per aumentare l'effetto suggestivo del quadro interessavano poco Morbelli che, ad esempio, non avrebbe mai – come invece fece Pellizza nel *Quarto Stato* – costruita una composizione in modo simmetrico né avrebbe realizzato il fondo oscuro, quasi serotino, per far risaltare ancora più la luminosità del primo piano.<sup>2</sup>

Parto dall'ipotesi, fondata su precedenti ricerche,<sup>3</sup> che Morbelli abbia praticato una versione empirica del divisionismo, che non presupponeva una rottura radicale col verismo anche se non possiamo accettare le contemporanee affermazioni che il divisionismo coi suoi effetti luminosi "realistici" fosse la forma più compiuta del verismo: ogni realismo, ogni verismo non è altro che un mezzo per leggere la realtà – nella natura, nella cultura, nel mondo sociale. Quello che intendo approfondire è la parte soggettiva del verismo del pittore piemontese, inserito però nel verismo più ampio di un' Italia che prendeva conoscenza di se stessa o, per meglio dire, di una parte dell'Italia che prendeva conoscenza dell'altra. Rainer Warning ha dedicato un libro alla "fantasia dei realisti": gli scrittori francesi da Balzac a Flaubert e Zola.<sup>4</sup> Questo mio saggio è dedicato alla fantasia di Morbelli, una fantasia che gioca un ruolo nodale anche nella prospettiva di documentazione sociale nella quale rientrano i suoi quadri sul tema della risaia, anche se si intende procedere non secondo una vecchia sociologia dell'arte, che vedeva in un'opera d'arte realista un mero riflesso della realtà (come se si potesse catturare il vero in una trappola), e neppure secondo un "determinismo sociale" che identifica i tentativi di documentare il mondo sociale contemporaneo come una mera operazione di legittimazione di certi tipi di dominazione.<sup>5</sup> Anche il quadro più verista, per dir così, non possiamo paragonarlo con il "vero", ma possiamo qualificarlo come un tentativo di rappresentazione responsabile non solo della natura, ma

<sup>1</sup> M. F. Zimmermann, *Seurat: la sua opera e il dibattito estetico dell'epoca*, Milano, Rizzoli 1992; R. Krauss, *The optical unconscious*, Cambridge MA and London, The MIT Press – October Books 1993, pp. 11-13, 121-124; J. Olfroy de La Mettrie, *Oeuvres philosophiques*, Ed. Jean-Pierre Jackson, Vendôme (Coda) 2004; H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, [1862] Reprint: Saarbrücken, VDM, Müller 2007.

<sup>2</sup> M. F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italiens und das Mediensystem der Kunst: 1875-1900*, Berlin und München, Deutscher Kunstverlag 2006; P. Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris, F. Alcan 1893; M. Morasso, *Recensioni analitiche*, [P. Souriau, *La suggestion dans l'art*], in: *Il Pensiero Italiano III*, Vol. 8, 30, giugno 1893, p. 281-288; J.M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, F. Alcan 1884; J. Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris Alcan [1887] 3. ed. 1895; V. [Grubicy], *M. Guyau* in: "La Riforma" XXVI, Nr. 220, 7.8.1892; M. Pilo, *Estetica naturalista francese. La dottrina dell'arte in Gion. Maria Guyau* in: "Rivista d'Italia", 1, n. 5, 1898.

<sup>3</sup> A. Scotti Tosini, *Luce e colore, realtà e simbolo nella pittura di Morbelli*, in: catalogo dell'esposizione *Angela Morbelli*, 7 febbraio – 25 aprile 2001, Fondazione De Fornaris, Torino, GAM; Torino Edizioni GAM 2001, pp. 11-50, soprattutto p. 13.

<sup>4</sup> R. Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München Fink 1999.

<sup>5</sup> Un attacco intelligente del "costruttivismo sociale" si trova in I. Hacking, *The social construction of what?* Cambridge MA, Harvard University Press 1999.



Fig. 1: Angelo Morbelli, *Per 80 renusimil.*, 1895, olio su tela, 69 x 124,5 cm, Vereddi, Museo Borgogna

di certe situazioni sociali. Responsabile vuole dire anche: criticabile. Se ci riferiamo, con Rainer Warning, alla fantasia dei realisti non si parlerà di fantasia in un senso lato, ma dell'inevitabile soggettività che lascia le sue tracce in una pittura verista come quella di Morbelli ma anche in un'indagine di documentazione e rilevamento di dati come la famosa *Inchiesta Agraria* pubblicata sotto la direzione di Stefano Jacini, dal 1879 al 1885.<sup>5</sup> La complessità della lettura di questo testo e la sua specularità rispetto alle analisi di Morbelli saranno oggetto di puntuale confronto in un prossimo saggio, che analizzerà anche più a fondo le interpretazioni critiche del quadro di Morbelli.

Attraverso l'analisi di alcune opere di Morbelli intendo indagare sull'aspetto soggettivo che caratterizza in modo ineluttabile ogni sguardo sulla natura lanciato da un occhio formato su una lunga tradizione storico-artistica. Con quello che un artista vede, il pubblico può entrare in relazione solo attraverso un medium, come la pittura, la fotografia ecc. Maurice Merleau-Ponty, in un testo nel quale discute con André Malraux, ha dimostrato che il pittore, quando alza il pennello, dialoga sempre con tutto quello che sa della tradizione pittorica; e Meyer Schapiro ci ha insegnato che un bambino, quando prende in mano un foglio di carta, è già inserito in una cultura che inquadra il fatto pittorico in un medium per lo più rettangolare, una convenzione che non vale per i pittori delle caverne del Magdalénécen o per quelli dei vasi greci.<sup>6</sup>

L'indagine presuppone una attenta lettura della documentazione sociale allora prodotta, orientata però a discernere la prospettiva soggettiva che entra nella trama di ogni testo anche documentario: ogni raccolta di testimonianze sulla vita sociale, se non cerca di

<sup>5</sup> S. Jacini, *I risultati della inchiesta agraria. Relazione pubblicata negli Atti della Giunta per la Inchiesta Agraria* [1884], edizione a cura di G. Nenci, Torino, Einaudi 1976; A. Caracciolo, *L'inchiesta agraria Jacini*, [1958] Torino Einaudi 1973.

<sup>6</sup> M. Merleau-Ponty, *Le langage in direct et les voix du silence*, in: idem, *Signor*, Paris Gallimard 1960.

<sup>7</sup> M. Schapiro, *On some problems in the semiótica of visual art: field and vehicle in image-signs* [1969], in: idem, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artists, and Society*, New York, Braziller 1994, pp. 1-33.

inquadrate un inconscio collettivo, indaga su un gruppo di persone su cui l'autore vuole informare i lettori. Il gruppo di persone viene quindi a costituirsi come gli *altri*, "loro", in opposizione al "noi" che unifica colui che scrive a coloro che leggeranno. Inquadrate prospettive: sono queste le parole chiave che indicano il rapporto di colui che vede o scrive col soggetto, col tema, col motivo ed anche col "vero".

Anticipando le conclusioni possiamo dire che un pittore come Morbelli, che tentava di spingere il verismo ai suoi limiti, proprio per questo giunse inevitabilmente ai limiti dell'oggettività – limiti che lo ponevano a stretto confronto con se stesso, e colla collettività alla quale indirizzava la sua visione del mondo. Oltre ad essere verista, Morbelli diventava anche un pittore non del relativismo spaziale, ma di un profondo "prospettivismo". Tutto, nella sua visione, dipende dal punto di vista: quello di una pittura indirizzata all'occhio umano studiato accuratamente in termini fisiologici; quello di una percezione condizionata da modelli cerebrali così come culturali. Anche nel suo "realismo sociale", il suo modo di mostrare e di narrare attraverso la pittura corrisponde a quello che ho chiamato prospettivismo. In un quadro come in un testo, c'è sempre un punto di vista del narratore.<sup>9</sup> Morbelli, però, non impone questo punto di vista come già predefinito allo spettatore. Evitando la propaganda, e contrastando l'aspetto umanitario di un titolo come *Per 80 centesimi!* (fig. 1) colla fredda costruzione pittorica, egli invita lo spettatore a crearsi una *sua propria* prospettiva sulle vicende, peraltro, più mostrate che narrate. Una serie di recensioni critiche pubblicate dopo l'esposizione del quadro alla prima Biennale di Venezia nel 1895 ci informa sul percorso storico di una lettura collettiva del mondo delle mondine, a partire dal quadro di Morbelli. Lo spettatore si trova costantemente costretto a definire il suo modo di *vedere* le cose. Non è Morbelli che costruisce la narrazione, ma siamo noi a farlo, davanti al suo quadro. Non è Morbelli ad inquadrare il "vero" sociale, ma è lo spettatore che non può rimanere indifferente a quello che il pittore gli mostra. Questo modo di porre a confronto coi fatti narrandoli, questa sfida alla società per mezzo di un quadro, nessuno l'ha lanciata meglio di Giuseppe Pellizza, amico del Morbelli, nella sua tela utopica *Il Quarto Stato* (1898-1901, olio su tela, 293 x 545 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna).

Questa strategia è prospettivista, non relativista: non vuole far capire allo spettatore che tutto dipende da un punto di vista *qualsiasi*, ma lo vuole rendere sensibile ai modi di esse-

<sup>9</sup> Per l'analisi della struttura narrativa di un quadro come di un testo, ci sono due fonti fondamentali da cui si usa trarre la terminologia: J. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München, Fink 1993, che sintetizza la ricca tradizione che va dal formalismo russo all'opera di Michail Bachtin; e G. Genette, *Discours du récit*, in: idem, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, pp. 67-282. I paradigmi di Genette sono stati sviluppati da Mieke Bal, Come introduzione al suo metodo d'analisi culturale, si legga: M. Bal, *The practice of cultural analysis. Exposing interdisciplinary interpretation*, Stanford CA, Stanford University Press 1999. I criteri dell'analisi iconologica nella tradizione di Aby Warburg e di Erwin Panofsky non sono superati da questi punti di vista. Invece di parlare di un tema iconografico, si distingue però tra motivo e soggetto (terminologia mediata da Lotman). Una famiglia di brava gente con un bimbo sarebbe da considerare come un motivo. Questo motivo può essere utilizzato per vari soggetti: può significare la sacra famiglia, ma può anche, come ad esempio in un famoso quadro di Hubert von Herkomer, *On Strike* (1891, 288 x 126,4 cm, London, Royal Academy of Arts), essere utilizzato per rappresentare la famiglia di un operaio che fa lo sciopero. In questo caso, il soggetto tradizionale influisce sulla lettura del soggetto nuovo: la rassomiglianza del motivo ci invita di leggere anche il soggetto in chiave positiva. La moralità della santa famiglia si estende su quella della famiglia dello scioperante.

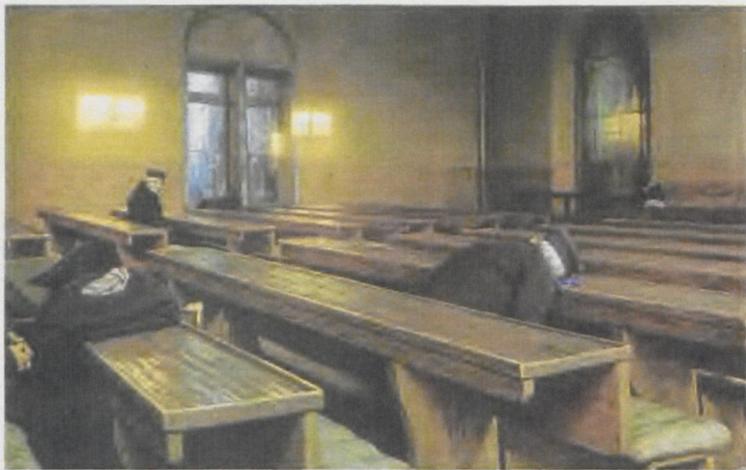


Fig. 2: Angelo Morbelli, *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*, 1892, olio su tela, 78 x 122 cm, Paris, Musée d'Orsay

re e di pensare che condizionano il suo rapporto con quello che vede. Michel Foucault ha introdotto, per descrivere l'insieme di questi condizionamenti, il termine paradossale di *a priori culturale*: questo a priori, come quello di Immanuel Kant, definisce le condizioni della nostra *episteme*, che rendono possibile ogni esperienza. A differenza, però, di quello di Kant, non si tratta di un a priori a-culturale. Foucault invita gli storici e non soltanto i filosofi ad analizzare l'*episteme* condizionata dalle prassi sociali, dalle tassonomie culturali, dalle tradizioni. Sostituendosi a quello di Kant, questo a priori empirico sta alla base di quello che è pensabile – pensabile però in un momento storico e non nell'altro.<sup>10</sup> E se si parla di mondatrici di riso (o di vecchie e vecchi mantenuti in una specie d'ospizio di lavoro più o meno forzato, nella serie sul Pio Albergo Trivulzio di Milano che analizzerò in un altro contesto<sup>11</sup>), non si contempla tranquillamente un aspetto per così dire normale della nostra cultura. Al contrario, lo spettatore è messo a confronto con persone che sono segregate, o perfino rinchiusi: un confronto che non rientra nella normalità di vita, e lo stato d'abbandono, fuori dal mondo della cultura alfabetica o di una condizione di vita confortevole, lo costringe a considerare i limiti non storici bensì attuali della sua *episteme*, di quello che è lecito far entrare nei limiti del pensiero contemporaneo.<sup>12</sup> Morbelli ha sovrana-

<sup>10</sup> M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969. Da considerare anche la tradizione storiografica che va dalla *École des Annales* (Marc Bloch, Jacques le Goff) all'attuale antropologia culturale; per una buona introduzione metodologica, si veda: J. Tanner, *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg, Junfermann 2004.

<sup>11</sup> A. Scotti, *Angelo Morbelli*, Soncino/Cremona Edizioni del Soncino 1991.

<sup>12</sup> G. Agamben nel suo *Homosacer, Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi 1995 ha insistito sulla figura di chi sta fuori dall'ordine legale, dell'uomo messo al bando, che riveste contemporaneamente un carattere di un escluso e di una figura sacra. Agamben confronta queste figure che nel secolo XX si trovano nei Lager, con i tipi d'esclusione che si incontrano nelle prigioni o nei manicomi, dunque in istituzioni sociali, per lo più statali, che fanno parte dell'ordine pubblico – dunque dell'*episteme* storica descritta da Foucault (M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard 1975). In senso stretto, le vecchie ed i vecchi nel Pio Albergo Trivulzio dipinte da Morbelli fanno parte del mondo delle istituzioni. Questo non vale per il tipo d'esclusione che è il pauperismo e l'analfabetismo che certamente caratterizzava la situazione sociale delle risaiole. Sarebbe lecito considerare le "armate industriali di riserva" di cui parla Marx nel senso di un

mente infranto quei limiti: è un punto di vista prospettivista e non relativista. Lo spettatore è invitato a costruirsi una posizione autonoma sì, ma non una posizione valevole in assoluto, non una posizione *radicalmente* oggettiva, definita su un'altra stella, ma vissuta all'interno della società. La differenza tra relativismo e prospettivismo è, dunque, la responsabilità colla quale un punto di vista è costruito, proposto e difeso.

Modi di vedere *come* modi di pensare, dunque – o, se si vuole, raggi e ragionamenti... I raggi di luce sono una metafora ben nota ad un pittore che aveva dedicato il suo primo quadro di successo a *Goethe morente* (1880, olio su tela, 212x165 cm, Alessandria, Pinacoteca Civica), mentre pronunciava le ultime parole "più luce...". A prima vista i raggi luminosi stanno per la capacità dello sguardo di trovare la verità, di illuminare le cose, ma essi sono anche un fatto geometrico, una linea dritta che da una sorgente di luce si indirizza al nostro occhio, o da una finestra nel Pio Albergo Trivulzio di Milano alla panchina delle vecchie e dei vecchi (fig. 2). La geometria di cui fanno parte i raggi luminosi è dunque la stessa di quella che definisce la costruzione dello spazio. In Morbelli – come tenteremo di dimostrare – lo spazio non è mai costruito come la scena cubica del teatro classico: è sempre costruito obliquamente, ed è uno spazio possibilmente in movimento. Nella pittura di Morbelli, infine è impossibile separare i lumi dalla prospettiva – radicale conseguenza del pensiero leonardesco. Invece, abbiamo sempre a che fare con una geometria in un movimento latente: questo non è quello delle cose, ma di chi guarda. Lo spettatore cioè dalle cose è sempre rimandato a se stesso, alla fisiologia del suo occhio, al suo movimento sia tra le sale del Pio Albergo Trivulzio sia tra le risaie. Questo spettatore virtualmente in movimento si confronta, nell'atto di vedere, coi modi di pensare – gli *a priori culturali* – del suo ragionamento politico.

Modi di vedere, modi di pensare – raggi e ragionamenti: raggi non di una luce concepita come fuori dal tempo e dallo spazio, ma raggi ed illuminazioni di un pensiero che non è mai *completamente* assorbito dall'oggetto, mai in oblio di se stesso, della prospettiva che lo informa.

vasto sistema di messa al bando, d'abbandono su cui il sistema legale di una borghesia istruita si fondava. L'argomento Marxiano secondo il quale il sistema legale della borghesia garantiva l'uguaglianza davanti alla legge solo teoricamente può essere riformulato nel senso di Agamben: l'esclusione di fatto da questo sistema di chi non aveva né l'istruzione né i mezzi economici per parteciparvi corrisponde nei fatti ad una esclusione dai diritti, anche umani, che caratterizza lo stato di abbandono descritto da Agamben. L'abbandono nel capitalismo selvaggio non è però totale – non dà a colui che impiega lavoratori non qualificati il diritto di uccidere, di torturare e di inquisire senza nessun rispetto per i diritti personali, un diritto che si arrogano fino ad oggi gli organizzatori dei Lager di tutto il mondo. Ma dà il diritto di disporre della vita di una persona entro certi limiti – una politica che si gioca sul corpo dei lavoratori nel senso della biopolitica d'Agamben. Biopolitica non vuole dire abbandono. Nel caso del pauperismo di massa, si tratta però di uno stato d'abbandono nel senso di una disposizione pressoché totale della vita di un certo gruppo di persone. Poiché i sistemi degli ospizi erano anche destinati ad incarcerare in qualche modo la povertà e l'analfabetismo, è certamente lecito inquadrarli anche in questa prospettiva: le vecchie ed i vecchi erano mantenuti vivi togliendo loro sistematicamente quasi tutte le libertà. È certamente un sistema d'assistenza, ma d'una assistenza che esclude: entra nella prospettiva della biopolitica che, nella nostra società, si ritrova in un'altra dimensione è diventata per così dire cieca perché queste cose sono burocraticamente organizzate senza essere discusse nello spazio pubblico. I quadri di Morbelli erano dei passi importanti per fare entrare questi fenomeni di politica fatta sul corpo delle persone in un ambito di discussione pubblica.

## 2. La fantasta nel verismo, e nella documentazione sociale

Gustave Flaubert fu il maestro del prospettivismo. Un tramonto di luna, osservato da Emma Bovary, non assomiglia all'identico tramonto seccamente descritto dal marito Charles.<sup>13</sup> Alla prospettiva di un narratore esterno al racconto (nella terminologia di Gérard Genette: *extra-diegetico*), onnipresente e onnisciente, si sostituisce il punto di vista dei protagonisti. In nessuna parte, però, il testo si trasforma nel monologo interiore dell'eroina. Flaubert non adotta mai *interamente* la pseudo-cultura dei romanzi romantici che rovineranno la fantasia, e con questa la vita d'Emma, nè prende mai veramente la distanza che si identifica nella prospettiva del narratore: racconta le vicende d'Emma in terza persona, e ciononostante, può focalizzare quello che accade all'eroina con la prospettiva (*focalizzazione* nella terminologia di Genette) che lei gli attribuisce. Il lettore non sa del mondo più di quel che sa Emma, e vede la luna tramontare attraverso il cliché di quei romanzi sui quali ella si era sentimentalmente educata. Nonostante questa messa a fuoco attraverso il sentire di Emma, la narrazione in terza persona permette a Flaubert di prenderne sottilmente le distanze.<sup>14</sup> In una specie d'alienazione attiva vede Emma e gli altri, Charles, Homais il farmacista sempre con ironia.<sup>15</sup> Questo doppio aspetto di un autore che fa di tutto per sembrare dimenticare se stesso senza mai farlo veramente è alla base della narrativa realista.<sup>16</sup>

Charles Rosen ed Henri Zerner hanno sostenuto che alla base di una seria ricostruzione del realismo pittorico – ad esempio di quello di Courbet – si deve mettere anche l'ironia.<sup>17</sup> La doppia lettura è implicita nei suoi grandi quadri che fecero scandalo: vediamo gli *Spaccapietre* (1849, opera distrutta, già a Dresda, Gemäldegalerie) col loro sguardo? O vediamo coi loro occhi solo il terreno che li circonda – coll'orizzonte alto, con alcune pietre spaccate, col martello, colla vecchia pentola? E allora, non consideriamo gli stessi protagonisti, lo spaccapietre troppo vecchio accanto all'altro troppo giovane, con una specie di osservazione analitica capace di scrutare le fisionomie e gli stracci? Nel *Ritorno dei contadini di Flagey dal mercato* (1850/55, Besançon, Musée des Beaux-Arts) – contempliamo un'insegna di un negozio, una specie d'immagine d'Epinal, o vediamo la scena collo sguardo di un conoscitore della tradizione della pittura? Le *Demoiselles sulle rive della Senna* (1856-57, Parigi, Musée du Petit Palais) – sono visti come modelle di un magazzino di moda, o sono contemplate con ironia da uno spettatore che vede che sono un po' troppo

<sup>13</sup> R. Warning, *Die Phantasie der Realisten*, ... cit., pp. 150-184.

<sup>14</sup> G. Genette, *Discours du récit*, ... cit., pp. 206-211, 225-268.

<sup>15</sup> Per il concetto di alienazione attiva, in tedesco non *Entfremdung* ma *Verfremdung*, in russo *ostranenie*, si veda il testo sintetico di A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien, Verlag der Akademie der Wissenschaften [1978] 1996, pp. 19-42.

<sup>16</sup> Sartre rinasce, nel suo monumentale studio biografico di Flaubert, tale strategia nell'avventura intellettuale e psicologica di Flaubert: J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 vol., Paris, Gallimard 1985.

<sup>17</sup> C. Rosen e H. Zerner, *Realisme et avantgarde*, in: idem, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel 1986 [ingl. *Romanticism and Realism*, New York, The Viking Press 1984], pp. 141-192. Nel brano seguente, sintetizzo interpretazione mie, soprattutto riguardanti le allusioni intermediali in Courbet, con quanto ho imparato da Henri Zerner, non solo dal suo testo, ma anche da conversazioni continue, sviluppate anche con Ségolène LeMen da cui si aspetta una nuova monografia di prossima uscita presso Flammarion.



Fig. 3: Giulio Paolini, *Disegno geometrica*, 1960, disegno su tela, 40 x 60 cm, Torino, collezione Anna Paolini Piva (da: Christa Sienle, Peter Weibel - ed., *Giulio Paolini. Von heute bis gestern*, cat. dell'esposizione a Graz, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, 1998; Ostbildern-Ruit (Cantz) 1998

Fig. 4: Agnes Martin, *Lemon Tree*, 1985, Acrillo su tela, 182,9 x 182,9 cm, collezione Yvon Lambert (riprodotto da: Barbara Haskell, *Agnes Martin*, cat. dell'esposizione al Whitney Museum of American Art, New York, 1993, con altre stazioni fino al 1994: New York (Abrams) 1992, p. 86)

corpulente per i loro abiti eleganti? Gli immensi *Funerali ad Ornans* (1849-50, Parigi, Musée d'Orsay), il cui l'iter espositivo nel 1850 al 1851 è stato analizzato da Timothy Clark – sono visti cogli occhi dei cittadini-contadini di Ornans, collo sguardo dei borghesi di Dijon o colla prospettiva della capitale così distaccata dalla Francia profonda, arretrata e minacciosa?<sup>18</sup> Courbet nell'autoritratto al centro della sua grande tela *Lo studio del pittore, allegoria reale di sette anni della mia vita* (1855, Parigi, Musée d'Orsay), è visto da lui stesso ("mia vita"), o ha già riciclato l'immagine che la società si faceva di lui ("del pittore"), soprattutto attraverso le caricature apparse sulla stampa che ironizzavano sulla sua sovranità, sintetizzata nel profilo "assiro"<sup>21</sup> Queste incertezze ci fanno capire che c'è sempre un secondo punto di vista: quello dell'osservatore analitico, e un altro genericamente importato da insegne commerciali, cartelli pubblicitari, illustrazioni popolari come le *images d'Épinal* il cui rapporto con Courbet fu già studiato da Meyer Schapiro.<sup>20</sup> Solo lo sdoppiarsi delle prospettive permette allo spettatore di considerare la realtà come una costruzione. Però la realtà non appare come una costruzione qualsiasi, cioè relativistica, ma come una costruzione basata sul confronto fra vari media visivi (dall'illustrazione popolare o dalla rivista di moda alla tradizione del quadro di genere, o del ritratto di gruppo). Attraverso tale confronto diviene inevitabile rivolgere l'attenzione, accanto al contenuto, anche al linguaggio – o, per parlare di pittura, di porre in primo piano l'osservazione.<sup>21</sup> I linguaggi visivi dei vari media confrontati tra loro appaiono come tanti a priori storici. L'oscillare tra *images d'Épinal* e pittura di genere ecc. ci fa apparire la realtà come vissuta da più di una persona: non solo da Emma Bovary ma anche da Charles, non solo dagli abitanti di Ornans ma anche dagli snob parigini, non solo da Courbet ma anche da quelli che lo avevano ridicolizzato in caricature. Il narratore autoritario è morto: non ci sarà più un solo mondo descritto da un io collettivo per una comunità monolitica. Il mondo, ormai, si articola in tante prospettive, in rappresentazioni molteplici.

Anche Morbelli ha due punti di vista: quello dei personaggi rappresentati e quello di chi guarda. Quest'ultimo non è soltanto quello dell'autore, ma quello di una società che rimette i protagonisti del quadro, per così dire, al loro posto. Prendiamo *Per 80 centesimi!* (fig. 1). Da un lato, l'inquadratura delle risaie e dei tre gruppi di mondine sembra molto vicina alla visione prospettica che potrebbe essere quella di una mondina che si fosse alzata. L'orizzonte alto limita la nostra attenzione a quello che si riferisce esclusivamente al lavoro, ai campi di riso sort'acqua dai quali le donne devono estirpare le male erbe. Un po' come negli *Spaccapietre* di Courbet, vediamo più o meno ciò che vedono le lavoratrici. Dall'altro lato, la prospettiva è all'opposto di Courbet. Inoltre la tecnica non è "materiale" come in Courbet, che applicava i colori terrosi in parte col coltello della tavolozza, rievocando, così, la polvere, le pietre ed il fango del sito. Morbelli usava una tecnica oltremodo

<sup>18</sup> T. J. Clark, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London, Thames and Hudson 1973.

<sup>19</sup> K. Herding, *Courbet. To venture independence*, London, Yale University Press 1991.

<sup>20</sup> M. Schapiro, *Courbet and popular imagery*, in: "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 4, 1940-41, pp. 164-191.

<sup>21</sup> Sulla strategia di Courbet di mettere lo spettatore sempre alla volta nella scena, generalmente tramite una figura vista di dietro, si legge: M. Fried, *Courbet's realism*, Chicago, London, The University of Chicago Press 1990. Sui metodi di attirare l'attenzione dello spettatore non su quello che viene rappresentato ma sull'attenzione stessa: J. Cray, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge MA, MIT Press 1999.

ricercata, la scomposizione "scientifica" dei colori ed il ricorso ad una ricomposizione che si basava non sulla mescolanza di pigmenti, ma su quella delle sensazioni luminose direttamente nella retina dell'osservatore.<sup>22</sup> A questo corrisponde la prospettiva: le strisce che separano le file di riso, e certe strisce più larghe lasciate probabilmente dal carro dal quale il riso era stato seminato, compongono una costruzione prospettica perfettamente razionale. La razionalità di questo sistema non è solamente quella del pittore. Morbelli aveva studiato per un anno, all'Accademia di Brera, la costruzione degli scorci prospettici. Ciononostante la prospettiva non è solo quella che egli aveva così ben appreso a costruire, perché egli riesce a giocare in modo sistematico colle possibilità della prospettiva. Un confronto con quadri concettuali degli anni '60 del novecento ci aiuta a caratterizzare il modo radicale della costruzione prospettica nel quadro di Morbelli. Giulio Paolini aveva ridotto all'essenziale la convenzione del quadro-finestra, la costruzione di un orizzonte e di un ritmo geometrico dello scorcio lungo diagonali che definiscono il punto di fuga (fig. 3). In *Per 80 centesimi!* tutto è spostato, l'orizzonte verso l'alto, il punto di fuga verso la destra, malgrado che la prospettiva si svolga in un modo parallelo al primo piano, come nei quadri di Agnes Martin. Queste righe di righe (come in Agnes Martin, fig. 4), queste reti scorciate fino all'orizzonte sembrano anche riflettere la razionalità di un'agricoltura industrializzata. Rosalind Krauss ha definito le reti di Agnes Martin come fredda geometria e spinta verso l'infinito.<sup>23</sup> Anche in Morbelli gli scorci delle file delle piantine di riso hanno un doppio aspetto. Da un punto di vista geometrico, le tre file di risaiole sembrano proprio incastrate in un sistema senza mercede. Il ritmo delle tre file di mondine s'inserisce perfettamente nella razionalità di un lavoro ben programmato – e acquistato per una remunerazione minimale. Solo l'acqua in primo piano sembra uscire un po' da questa prospettiva: solo qui, le piantine di riso si fanno più scarse, in modo da dare ampio spazio all'acqua per riflettere le lavoratrici. La loro penosa posizione curva con i piedi sempre a bagno nel fango diventa tanto più apprezzabile per lo spettatore. Ma visto con questo tipo d'empatia, la prospettiva della macchina industriale è già ridiventata quella delle mondine... E poi, le risaie sono tanto poeticamente lombarde, tanto corrispondenti ad una certa poesia padanissima... Non è lecito parlare di ironia nascosta dietro la costruzione così ovvia, così a prima vista banale del quadro?

Morbelli, dunque, contrappone in un solo sistema il punto di vista dei protagonisti del quadro con il loro inquadramento in un sistema rigidamente industriale. Forse, quest'ul-

<sup>22</sup> È un fatto noto che questo miscuglio era un'ideologia: cfr. il mio *Seurat, op. cit.* (Per quanto riguarda l'analisi dei pigmenti e di certe procedimenti di Seurat, questo libro è datato. Si veda: J. Leighton, R. Thomson, *Seurat and the Barbers*, cat. esposizione London, National Gallery, 1997; R. L. Herbert, *Seurat and the making of 'La Grande-Jatte'*, cat. esposizione Chicago, Art Institute, 2004) Attorno al pointillismo ed al divisionismo, gli storici dell'arte spesso continuano a descrivere degli effetti voluti dagli artisti ma non reali. È tempo di accettare l'idea che il divisionismo è meno un affare di ottica fisiologica che di ragionamento. È, più che altro, una grammatica costruita del linguaggio pittorico – una grammatica, però, che fraintende le sue regole come quelle dell'ottica fisiologica. Le regole di questa grammatica sono dei veri e propri assiomi – assiomi che sono all'origine di un "gioco" nel senso di Ludwig Wittgenstein, o per dirlo di una maniera meno pretenziosa, di una prassi sociale. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, (ingl. da Gertrude E. M. Anscombe) Oxford, Blackwell 1953. La natura delle cose, però, pone certi limiti alla possibilità di costruire dei sistemi di colori. Si veda: L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben / Remarks on colour*, (trad. ingl. di L. L. McAlister e M. Schättle) Oxford, Blackwell 1977.

<sup>23</sup> R. Krauss, *Grids*, in: idem, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge MA e London, MIT press 1999, pp. 8-22.



Fig. 5: Angelo Morbelli, *Asfissia*, prima del 1884, olio su tela, tagliato in due parti: parte sinistra 159 x 199,5 cm, parte destra, 160 x 98 cm, Torino, Galleria Comunale d'Arte Moderna, e proprietà privata.

timo sistema è ancorato al punto di vista di un capo che sta dietro a queste mondine – il “caporale” menzionato in testi contemporanei e visibile alle spalle delle mondine in ultima fila. Infine è l'occhio dello spettatore che dà la sua logica alla prospettiva. Una simile contrapposizione Morbelli la costruisce spesso coi titoli dei quadri, la cui l'implicita retorica (*Per 80 centesimi*) contrasta colla fredda costruzione del soggetto pittorico. In un primo tempo, aveva trattato le scene che si vedevano anche sulla stampa illustrata internazionale, da *The Graphic* e la *London Illustrated News* all' *Illustrazione Italiana*.<sup>21</sup> *Asfissia* (fig. 5) è un quadro tagliato in due: l'opera ancora integra, si vedeva la luce mattinata battere su un tavolo splendidamente costruito, ornato di fiori che giacciono anche sul pavimento, su alcuni abiti appoggiati su una valigia. Poi, esaminando attentamente le parti in ombra, a terra sul lato destro, si capisce che si tratta dei resti di una festa serale che una coppia si era regalata in una stanza d'albergo – come addio a questo mondo. La donna, vista in uno scorcio virtuoso, giace sul letto; il piede destro è caduto giù. L'uomo, accanto, sta per terra. È la scena di un crimine, di un suicidio, e lo spettatore diventa un investigatore. Prima, però, è commosso dallo splendore della natura morta – un vero orgoglioso pezzo di bravura a confronto con la tradizione del genere. Il fatto diverso, moderno, irrompe in un insieme più connotato da una attitudine preponderante di contemplazione estetica. Tutto, in questa scena, illustra lo scandalo implicito in un tipo di fatto giornalistico di un genere tuttora conosciuto. Non si potevano e non si possono leggere quelle righe dei giornali senza ironia: la tragedia di violenze, omicidi, fallimenti quotidianamente ripetuti nel nostro mondo piccolo borghese.<sup>22</sup> Nel catalogo dell'esposizione annuale di Brera del 1884, poi in quello della *Italian Exhibition*, organizzata da Vittore Grubicy a Londra, nel 1888, Morbelli aveva citato non una notizia giornalistica ma il brano patetico tirato da qualche 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

<sup>21</sup> Per una breve introduzione sulla stampa illustrata internazionale, e per un'analisi del repertorio pittorico di *Illustrazione Italiana*, si veda il mio: *Industrialisierung der Phantasie...*, cit. 2006.

<sup>22</sup> Si vengano di F. Fénéon le *Nouvelles en trois lignes*, ed. da Patrick e Roman Wald Lasowski, Paris, Macula 1990, raccolta ironica di tragedie minuscole tratte dai giornali dell'epoca.



treccie cosparse. L'indomani il sole era già alto...<sup>36</sup> Queste righe sentimentali, Morbelli li traduce in un linguaggio più ricco, soprattutto di fatti – fatti estetici visti come fatti investigativi.

Già nel 1884, la critica aveva capito – e scartato – la sfida lanciata dallo pittore. Un critico che si firmava “gm.”, probabilmente Gustavo Macchi, indovinò l'intenzione dell'artista che voleva interpretare un certo tipo d'attualità cogli strumenti dell'estetica. In fondo, trovava fuori luogo illustrare con un repertorio figurativo così ricco quello che su un giornale trovava spazio in tre righe:

“[...] quadro [...] che è piuttosto un lenzuolo, e potrebb'essere il lenzuolo funebre dell'estetica. Il signor Morbelli ha avuto il torto di voler raccontare col pennello sopra parecchi metri quadrati di tela, e con non lieve dispendio di tempo e fatica, ciò che un giornalista, anche incipiente, ha potuto dire efficacemente sopra due decimetri quadrati di carta, in dieci minuti.

Egli ha sfoggiato tutti i possibili ed immaginabili geroglifici pittorici. Una camera d'albergo, delle persiane che segnano l'ora, un tavolo con bottiglie molte, un revolver, delle lettere, alle quali non manca che l'indirizzo, uno scaldino con carbone, che caccia il becco per forza nel quadro, dei fiori usciti da una valigia, ed – ahimè – anche due sgraziati esseri umani, barbaramente asfissati e dall'autore, anche storpiati.

È tutto un'interessante *rebus*. Il tavolo in disordine dice, come qualmente [sic] si sia alla fine di un desinare, *lauto* lo caratterizzano le bottiglie di champagne, lasciate con sprezzo di economia a metà piene. Sagacemente il revolver, messo là sullo scrittoio, proprio come un geroglifico egizio, ci svela l'intenzione feroce.

<sup>36</sup> L. Caramel, M. Vescovo, G. Anzani, M. L. Caffarelli, *Angelo Morbelli*, Cat. dell'esposizione nel Palazzo Cuttica, (Alessandria, 1982). Milano, Mazzotta 1982, pp. 162, 175.

Fig. 6: Angelo Morbelli, *Veridiana*, olio su tela, 67 x 107 cm. Milano, proprietà privata.

Le candele spente or ora, in relazione col vaso dello scaldino, indicano con esattezza di chimico la presenza del gas acido carbonico.

Un po' malamente è vero, i due fantocci nell'angolo destro, imitano i cadaveri degli sfissati, ma come geroglifici sono più che sufficienti. Ecco, bando allo scherzo: che dice mai quella farragine di roba, accatastata in odio all'estetica, all'occhio dello spettatore?

Che vanno gridando quelle tinte messe giù senza preoccupazione d'insieme?

L'impressione che si ha, guardando quel chilometro quadrato di tela, è forse quella che commuove l'animo di chi primo vide quella scena, che la cronaca ci ha crudamente descritta?

Io, proprio, credo di nò. Non una linea artistica dominante nel quadro, non l'effetto essenziale dell'intonazione, non l'intuizione poetica dell'ambiente: oggetti, bensì, naturalmente riprodotti sopra molta tela, e pomposamente incorniciati, ecco tutto.<sup>28</sup>

Quello che Macchi capiva solo in parte, o che comunque non accettava, era la strategia di Morbelli di enfatizzare il *fait divers*, arricchendolo col doppio registro della scena del crimine e dell'estetica della natura morta classica. Da un lato, la scena sentimentale è ricondotta a quello che un agente investigativo chiamato sul posto avrebbe potuto vedere. Non si vede che è un suicidio a due, ma lo si deduce. Dall'altro, lo spettatore è tentato da una lettura del quadro attraverso i canoni della natura morta – di fiori o di un interno di cucina. La natura morta tradizionale di questi soggetti era soprattutto abbondante: sia nel senso dell'imitazione descrittiva, sia della ricchezza dei fiori, dei cibi, dei piatti esteticamente presentati. Morbelli, dunque, si scontra con varie tradizioni di a-priori culturali ed estetici, allo scopo non di illustrare, ma di disintegrare il tipo di minuscola tragedia racchiusa nella breve e cinica notizia giornalistica. La retorica di Macchi consiste nel confrontare la tela – che gli pare sempre più immensa – coll'economia – ma anche col cinismo – del *fait divers*. La sua ironia consisteva nel porre a confronto letture diverse – quotidiana (dal romanzo d'appendice allo sguardo investigativo) ed estetica (le varie tradizioni della natura morta). Macchi, invece di capire l'ironia tragica del *fait divers*, deride il quadro, ma sulle spalle del pittore.

Analoga analisi potrebbe farsi del quadro di una ragazza ammalata, esposta tredici anni più tardi da Morbelli, alla seconda Biennale di Venezia, nel 1897, col titolo *Venduta* (fig. 6). Lasciamo la parola alla critica contemporanea: Tullio Massarani, sulla colta rivista "Nuova Antologia", fa menzione di "[...] una *Fanciulla coricata* del Morbelli, la quale io non voglio indovinare perché egli chiami *Venduta*."<sup>29</sup> L'eccellente Vittorio Pica ragiona più a lungo sul quadro:

<sup>28</sup> "gm." [Gustavo Macchi?], *A Brenta. Esposizione annuale di Belle Arti*, in: "La Lombardia", XXVI, Nr. 274, 5.10.1884. Sull'eventuale autore, si veda: T. Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario biobibliografico*, 2. ed., Napoli, Melfi e Joè 1922, ad vocem. Macchi scriveva novelle, anche libretti d'opera. Era redattore di "Lombardia", del "Corriere della Sera", del "Tempo" di Milano, poi direttore di "Vita Moderna".

<sup>29</sup> T. Massarani, *La seconda Mostra Internazionale di Belle Arti in Venezia*, in: "Nuova Antologia", Serie 4, vol. 71, fasc. 18, 16.9.1897, 404.

“Chi è riuscito davvero ad esprimere sulla tela ciò che la sua mente d'artista aveva ideato e ad interessarci e commuoverci col dramma doloroso di una dolce anima infantile è stato Angelo Morbelli. Il patetico quadro che egli ha intitolato *Venduta!* e che gli è stato suggerito dai mostruosi scandali londinesi, svelati qualche anno fa dalla *Pall Mall Gazette*, ci mostra in un lettuccio d'ottone, illuminato dal sole, una povera piccina pallida e scarmigliata, vittima da poco della libidine di qualche signorotto e che ha, sulle pallide guance, nei grandi occhi spalancati, sulle livide labbra contratte, un'espressione indicibile di sgomento e d'immensa dolente stanchezza.

E l'effetto, l'autore l'ottiene senza nessun apparato teatrale, ma riuscendo a fare trasparire su quel volto di martirizzata dalla malvagità umana tutta l'angoscia della piccola anima: ecco della pittura psicologica, che nella sua schietta semplicità, io trovo buona e vera ed a cui sono pronto a dare il mio plauso.”<sup>29</sup>

Il Pica non loda altrettanto la carnagione, soprattutto certe “lucentezze troppo madreperlacee”. Non si sa se aveva inteso che il quadro mostrava semplicemente una ragazza – probabilmente una nipotina del pittore – ammalata, e che era il solo titolo aggiunto a sottolineare l'aspetto scandalistico. Inoltre la tela era la ripetizione in chiave divisionista di un quadro dello stesso Morbelli del 1884, già esposto alla citata *Italian Exhibition* di Londra del 1888 col titolo *A Pall-Mall-Gazette Subject* (ed in quell'anno il giornale londinese aveva svolto un'indagine sulla prostituzione forzata).<sup>30</sup> Non stupisce allora la mancanza d'apparato teatrale: lo scandalo sta tutto nel titolo che introduce un certo *soggetto* narrativo, e nella trasposizione del *motivo* della ragazza ammalata in questo soggetto.

In *Affissa!* (fig. 5) come in *Venduta* (fig. 6), è dunque il titolo ad introdurre un certo tipo di scandalo, diventato abituale nella lettura del quadro. C'è un elemento d'ipocrisia nello scandalizzarsi di queste tragedie moderne – oppure anche nel non scandalizzarsene. È appunto di questo tipo d'ipocrisia che Morbelli tratta nella costruzione del soggetto. Il motivo non è mai strutturato in modo da costituire una semplice illustrazione del titolo: c'è sempre una tensione. In *Per 80 centesimi!* (fig. 1), questa tensione diventa opposizione: niente nel quadro corrisponde al tono di denuncia del titolo!

Su una lettura del quadro in armonia colle rivendicazioni socialiste si è lungamente dibattuto. C'era e c'è chi tenta di ridurre la presa di posizione di Morbelli al solo titolo del quadro, attribuendogli un'attitudine di mera osservazione fatalista dei fatti sociali.<sup>31</sup> D'altra parte, si cita spesso la reazione di Pellizza al quadro. In una lettera scritta all'amico il 14 maggio 1895, Pellizza parla della comune ammirazione per Max Liebermann, ma prende anche le distanze, sognando un'“arte moderna, la quale dev'essere, oltreché armonia di colore ed equilibrio di forma, dev'essere dico; elevata nel concetto ed umana. [...] sento che ora non è più l'epoca di fare dell'Arte per l'Arte; ma dell'Arte per l'Umanità.”

E Pellizza ammira la recente tela della risaia dell'amico proprio perché già testimonia un tale orientamento: “La tua risaia entra in questa nuova ? formula: e, cheché si dica, per me ha un valore anche per questo.”<sup>32</sup> Leggere il quadro con o contro questo tipo di socia-

<sup>29</sup> V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia*, Napoli, Piccirò 1897, 216-217.

<sup>30</sup> *Angelo Morbelli*, cat. dell'esposizione ad Alessandria, 1982... cit., cat. nn. 13, 14, pp. 163-164.

<sup>31</sup> M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli*, Milano, Edizioni La Rete 1971, pp.68-70.

<sup>32</sup> *Angelo Morbelli*, cat. dell'esposizione ad Alessandria, 1982... cit., p. 61.

lismo umanitario mi sembra ormai una disputa inutile. Gli uni partono dal titolo, socialmente scandalizzante, gli altri dalla scena e dal suo distacco rappresentativo. È appunto il divario tra il titolo ed il soggetto che permette allo spettatore per così dire di entrare nel quadro. Non sapremo mai se Morbelli dipinse il suo soggetto giudicandolo posteriormente attraverso il titolo, o se espresse un giudizio su un fatto sociale inventandosi un titolo che poi illustrò in modo fedele secondo i criteri di una pittura che si voleva scientifica. È appunto la tensione tra la presa di posizione nel titolo e l'atteggiamento oltremodo "oggettivo" della pittura che invita lo spettatore a riflettere sui modi di documentazione e di presa di posizione morale e politica di questa rappresentazione. Anche questo quadro, dunque, più che documento artistico della situazione delle risaiole, è una sorta di meta-documentazione: attraverso la trasposizione dei modi di documentazione e del giudizio politico nel registro di un'estetica positivista, Morbelli invita lo spettatore a riflettere sui meccanismi dell'*episteme* sociale. Non denuncia solamente la situazione sociale delle mondatrici di riso, ma anche la capacità del sistema sociale dei media di rappresentare questa stessa società in se stessa, e come stato nazionale.

### 3. *Oggettività ed ironia: attorno ad un autoritratto*

Una sola volta Morbelli posò per un autoritratto che lui stesso, in una lettera del 26 febbraio 1901, definì come "una bizzarra cosa" (fig. 7).<sup>35</sup> Egli non indagò, come Rembrandt, Goya o Van Gogh, le tracce lasciate dalla vita sul suo viso, non giocò con i ruoli sociali a cui si era adattato o che aveva impersonato ma, come artista la cui specializzazione non era il ritratto, posa per lasciare un'immagine di sé, che si può definire bizzarra soprattutto per la serietà implicita in questo modo di documentare se stesso, attirando lo spettatore attraverso lo sguardo puntato su di lui. Morbelli non nasconde lo strumento usato per documentarsi sulla propria figura: un grande specchio di cristallo. Lungo il bordo del cristallo, lavorato obliquamente, la luce bianca si decompone nei colori dell'arcobaleno, come per illustrare i fondamenti ottici del divisionismo. Quello che il pittore nasconde, però, è il lavoro svolto nel realizzare la propria effigie sulla tela. Tiene in mano una tavolozza e, probabilmente, nella sua destra, qualche pennello, anche se nell'immagine rovesciata dallo specchio questa diventa la mano sinistra. In realtà la sinistra tiene solidamente la tavolozza, rettangolare come un tavolino. La destra che tiene i pennelli sembra appoggiata sulla tavolozza come per riposarsi in una breve sosta dal lavoro con i pennelli. È difficile interpretare questo gesto di sostenere la tavolozza e di appoggiarsi un po' troppo su di essa perché non si riesce a immaginare come la mano, oltre che la tavolozza, possa reggere tutto il peso dell'altro braccio. L'indecisione dei gesti contribuisce, però, a conferire l'impressione di un improvviso distrarsi del pittore dal suo lavoro, un momento però eternato nell' autoritratto.

Della tela che sta dipingendo, non vediamo niente in questo quadro. Il piccolo rettangolo che appare nella parte bassa è il coperchio della scatola per i colori. Per applicare i colori sulla tela, per lavorare la tela che rimane per così dire nell'*off*, Morbelli guardando nello specchio – e negli occhi dello spettatore – doveva girarsi sul lato destro della scena. Noi vediamo il viso del pittore frontalmente e guardiamo direttamente nei suoi occhi inespessivi, ma molto attenti, coperti da occhiali. Lui però sembra osservare non noi, ma il proprio viso per compararlo accuratamente con quello che sta prendendo forma sulla tela.

<sup>35</sup> Poggialini Tomineti, *op. cit.*, 1971 pp. 160, 48.

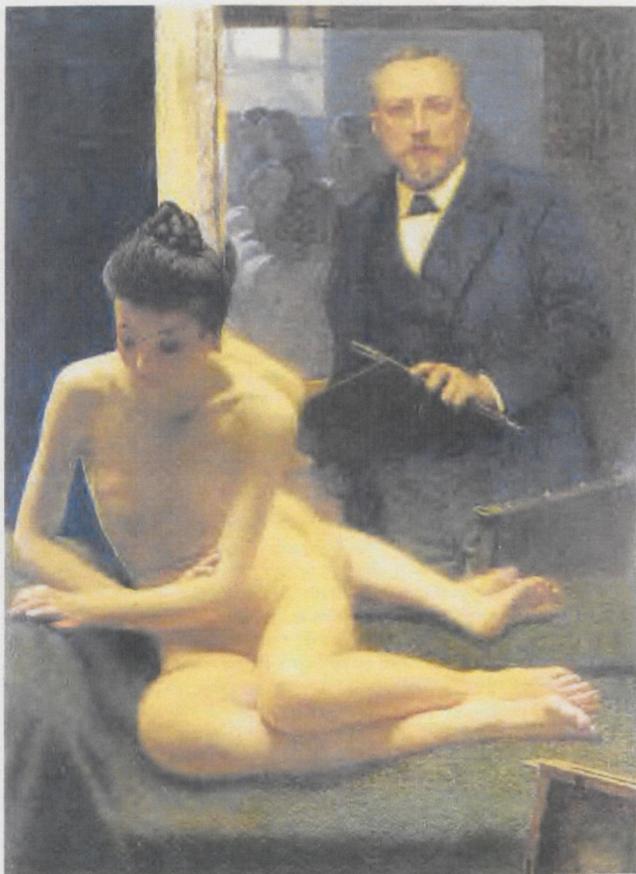


Fig. 7: Angelo Morbelli, *Autowitrato*, 1901, olio su tela, 123 x 91 cm, collocazione attuale sconosciuta

Gira il corpo leggermente verso sinistra, verso un altro personaggio – non solamente per dare profondità a questo suo apparire, ma anche per farci capire che la frontalità del suo sguardo non proviene da una messa in posa, ma, in modo naturale, dall'azione che svolge. L'artista si presenta come un signore vestito di nero, con pantaloni chiari, col collo della camicia ben stirato chiuso con una semplice cravatta nera.

In una prima stesura, Morbelli doveva aver scelto di vestirsi tutto di nero, dandosi con i capelli un po' grigi un aspetto meno da pittore e più da intellettuale ripreso in una foto in bianco e nero. Rispondendo ad una osservazione di Pellizza che, in una lettera del 19 aprile 1901, aveva citato il ritratto dell'amico che "mi si presenta immagine ritratto come in

<sup>4</sup> Angelo Morbelli, cat. dell'esposizione di Alessandria, 1982... cit., p. 69.

<sup>5</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, 1971 p. 163.

posa rigido-tragico contrastante troppo con gentilezza e flessuosità nudo. Tanto amo dirti per debito d'amicizia = fanne il conto che credi",<sup>54</sup> Morbelli aveva affermato: "Ti sono grato osservazione nudino e diminuirò tetruggine col schiarire pantaloni in chiari, e possibilmente col mio carattere". Aggiungeva però che non voleva cambiar altro: "rasserenare fisionomia, ormai non posso, né ho voglia cangiar attitudine, il contrasto è un po' cercato come bianco e nero, se divento sdolcinato...". Morbelli faceva allusione alla seconda figura presente nel quadro, un nudo femminile, insolito in un autoritratto. Il contrasto della figura dell'artista vestita in nero col bianco corpo della ragazza nuda era voluto. Il pittore non voleva avere nessun rapporto con questa figura che appariva oggettivamente per quello che era, una modella. Ogni rapporto narrativo avrebbe indotto lo spettatore a trovare tra le due figure del quadro un rapporto scenico, imbarazzante, che sarebbe stato fatale per l'area di distacco oggettivo che l'artista "scientifico" si era voluto dare, aggravando le ansie che già esprimeva a Pellizza per il giudizio della critica: "ah! ah! e la modella? cosa diranno i maligni?!"<sup>55</sup>

Davanti al pittore, infatti, appare una modella giovanissima stesa su un letto rivestito da una copertina verde. Non è sdraiata, ma seduta, colle gambe piegate sul letto, e si confronta direttamente collo spettatore: con le braccia quasi incrociate, tocca con una mano il tessuto della copertina, sembra quasi provare imbarazzo per questo rapporto con lo spettatore, in fondo gratuito quanto quello del pittore era serio. Il suo viso in ombra – a contrasto con quello del pittore illuminato frontalmente – è inclinato verso il basso, per osservare la copertina verde, per stanchezza, e forse anche per un senso di pudore. È una bellezza alla Mignon, non del tipo della bambina errante o di una Lolita già colpevole, ma di una ragazza appena fatta donna. Lo sguardo del pittore esteticamente interessato corrisponde al tipo di bellezza verginale della sua modella. Nel medium della tela, vediamo prima direttamente il nudo, e poi il pittore che, però, si raddoppia nello specchio. Lo vediamo dunque in un medium che sta nel medium – ed in un medium che sin dall'antichità era la metafora per una rappresentazione fedele ma per così dire cieca delle cose. Anche la modella è raddoppiata nello specchio posato direttamente dietro il letto sui cui sta seduta.

Morbelli che aveva dimostrato di non prediligere né il nudo né l'autorappresentazione, con questo tentativo sin dall' inizio ideato come provocazione, si cimenta contemporaneamente con entrambi. Come appare dalla lettera a Pellizza egli aveva voluto realizzare un quadro pubblico, un quadro cioè non per un committente ma da esposizione e per il dibattito pubblico, un tipologia ben indagata da Oskar Bätschmann.<sup>56</sup> Morbelli, pensando di inviare l'opera alla quarta Biennale Veneziana (ma non riuscì a finirlo in tempo), parlava del suo "ritratto ancor da finire! anzi quasi da cominciare, ma in 2a linea! essendo la prima un nudino!?" Aveva dunque dipinto la modella prima di inserire l'immagine di se stesso e consapevole della stranezza della scelta continuava: "un coin d'Etude insomma, ma però lo intitulo autoritratto".<sup>57</sup> Lo qualifica dunque usando quasi i termini con cui Zola aveva definito il naturalismo di Courbet, nella famosa polemica contro l'interpretazione di Pierre-Paul Prudhon: "un coin de la création, vu à travers un temperament."<sup>58</sup> Il temperamento di Morbelli era però quello dell'artista-scienziato.

Nell'autoritratto la luce che illumina i due personaggi proviene da direzioni opposte. Sembra originarsi da una finestra posta molto in alto, proprio sotto il soffitto, come quel-

la che vediamo – per usare una terminologia morbelliana – in 3° linea, dietro a lui nello specchio: batte sulle gambe della donna, ma proviene troppo dall'alto per poter raggiungere i suoi teneri seni ed il suo viso. Un esame più dettagliato del quadro dimostra però che la finestra visibile nello specchio è dipinta, cioè mediata tre volte: si tratta di un dipinto di Morbelli che sta dietro di lui e come lui si riflette nello specchio, prima di tradursi una seconda volta in pittura – rovesciato, come giusto (fig. 8). Il dipinto non era ancora finito e dunque stava nello studio, quando il pittore realizzò questa “bizzarra cosa”.

La luce sulla modella e sul pittore dietro di lei – e di riflesso anche nello specchio – sembra dunque provenire da un soffitto vetrato, un'illuminazione di studio professionalmente ambiziosa. La rifrazione della luce nei colori dell'arcobaleno sul bordo dello specchio conferma questa lettura. Abbiamo visto: la lettura spaziale del quadro, implicando uno specchio ed un secondo quadro dietro al pittore, ci invita ad investigarlo come la scena di un crimine – secondo il modo investigativo di uno Sherlock Holmes. Lo spettatore deve entrare in questa “bizzarra cosa” tramite una lettura che invece di cogliere la vera articolazione dell'ambiente a prima vista – e con quella i modi di apparizione del “vero” – la deduce dai dettagli nel quadro presentati come indizi.<sup>39</sup>

Il quadro che appare in fondo nello specchio ebbe poi come titolo *La sedia vuota* e fu esposto come parte del ciclo *Il poema della vecchiaia* per la prima volta alla quinta Biennale di Venezia in 1903 (fig. 8).<sup>40</sup> Una finestra in alto manda la sua luce bianca ed invernale lungo il lato inferiore obliquo del muro nella camera scura. Le vecchie nell'Albergo Trivulzio stanno sedute a cucire su due file di sedie opposte sotto la finestra. La posizione d'opposizione frontale delle due righe di cucitrici conferisce al quadro un aspetto di monumentalità emblematica, come in una composizione classica della *Cena ad Emmaus* (come la prima del Caravaggio, 1601, olio su tela 141 x 196,2 cm, Londra, National Gallery) o di *Giocatori di carte* (come quella di Cézanne, ca. 1892-95, olio su tela, 47,5 x 57 cm, Parigi, Musée d'Orsay). Però, Morbelli scelse un punto di fuga sulla destra dal centro della tela, e trasferì il centro delle due file di sedie un po' verso la destra. Simmetricamente opposta a quest'irregolarità, la finestra non appare nel mezzo della tela ma leggermente spostata a sinistra. Questa prospettiva mette la scena impercettibilmente in movimento, come, più tardi, nel *tracking* di una camera cinematografica. È tramite questa prospettiva di una staticità leggermente dinamizzata che lo spettatore capisce di vedere soltanto alcune fra un numero più elevato di vecchie. Sono opposte e viste di lato, ma non si guardano negli occhi. Stanno tutte sedute colla testa inclinata verso il basso; una ha addirittura nascosto

<sup>39</sup> O. Bätschmann, *Ausstellungskunst: Installationen und ästhetische Erfahrungen*, in: K. P. Liessmann, (Ed.), *Im Rausch der Sinne*, Philosophicum Lech, 2. Wien, Paul Zsolnay Verlag 1999, pp. 122-144; O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln DuMont 1997.

<sup>40</sup> Poggialini Tomineri, *op. cit.*, 1971, p. 160. Morbelli non riuscì a terminare il quadro per la Biennale del 1901, e scrisse a Pellizza, un mese dopo (il 26.3.1901): “Sono felicissimo non esporre l'Autoritratto a Venezia, prima perché colà sono sempre maltrattato, poi perché preferisco finirlo come degno il possibile che posso, poi forse l'esporrei a Monaco, e questo forse val meglio a priori che la visita sanitaria Veneziana! e all'Estero, cazzo trattano un po' meglio che in Italia!”, *ivi*, p. 161. Ma pare che il quadro non sia stato esposto neanche a Monaco.

<sup>41</sup> F. Zola, *Proudhon et Courbet* [1865], in: idem, *Le bon combat. De Courbet aux Impressionnistes*, ed. da Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann 1974, pp. 36-56.

<sup>42</sup> Sulla storia sociale dello sguardo investigativo nell'ottocento, si veda: R. Sennett, *The fall of public man*, New York, Vintage Books 1978.



Fig. 8: Angelo Morbelli, *La sedia vuota*, 1903, olio su tela, 61 x 72,5 cm, Milano, collezione privata.

il viso nelle mani. È il titolo che ci informa del motivo del loro lutto: la sedia è vuota per la morte di un'altra signora. Probabilmente, questo titolo non c'era fin dall'inizio. In uno studio del 1902, è il dettaglio di un baldacchino di un carro funebre che ci informa della ragione per la quale una sedia era rimasta libera.<sup>31</sup> Nella versione finale, è ancora il titolo che dà la chiave per la lettura narrativa, senza però descrivere il soggetto, come sarebbe stato con un titolo del tipo "Un caso di lutto nel Pio Albergo Trivulzio". Come più tardi farà il sottotitolo nel cinema muto, il titolo completa la scena senza descriverla.

Nell'autoritratto, Morbelli fa entrare solamente la parte sinistra di *La sedia vuota*, colla figura chiave della donna che copre il viso. Prolunga la tela in modo da inquadrare il viso del pittore. Questo viso è dunque inquadrato da due angoli dritti: dallo specchio e, nello specchio, dal quadro al quale stava allora lavorando. Dato che questa tela tematizza la vecchiaia e la morte, Morbelli mostra se stesso su un fondo che fa riferimento alla vanità delle cose, come nei famosi autoritratti di Arnold Böcklin (*Autoritratto colla morte che suona il violino*, 1872, olio su tela, 75 x 61 cm, Berlin, Nationalgalerie) e di Lovis Corinth (*Autoritratto*, 1896, olio su tela, 66 x 86 cm, Monaco di Baviera, Lenbachhaus, non esposto prima del 1900) nei quali appare un teschio dietro al viso dello pittore. In un autoritratto che l'amico Pellizza aveva realizzato due anni prima, un teschio in una posizione meno emblematica, che potrebbe servire da modello anatomico, allude però discretamente alla coscienza della morte sicura (*Autoritratto*, olio su tela, 160,5 x 110,5 cm, Firenze, Uffizi, corridoio degli autoritratti):<sup>32</sup> in un modo analogo ma non uguale, Morbelli introduce questi riferimenti in un modo più discreto. Di nuovo, è solamente attraverso un'indagine deduttiva che lo spettatore può veramente decifrare l'allusione e, infine, solamente

<sup>30</sup> Angelo Morbelli, cat. dell'esposizione ad Alessandria, 1982, ...cit., p. 168.

<sup>31</sup> Conté e pastello, 56 x 80 cm, Milano, collezione privata. Si veda: cat. dell'esposizione ad Alessandria, 1982, ...cit., p. 167.

<sup>32</sup> A. Scuti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*. Milano-Tortona, Electa/Cassa di Risparmio di Tortona 1986, n. 1006, pp. 387-389.

dopo che il quadro *La sedia vuota* fu esposto. La complicità colla morte, qui, è per così dire estetica, non emotiva, come in molti quadri di Corinth. E lo è ancor più perché il quadro nel fondo e la modella fanno parte di una stessa allegoria complessiva.

L'unità della scena – composta dalla modella dipinta dal vero, dal pittore nello specchio e dal quadro non finito ma ugualmente rispecchiato – viene conferita da una certa unità di luce. La finestra nel quadro *La sedia vuota*, come abbiamo visto, dà una luce che sembra far parte dalla scena, come se illuminasse anche il pittore e la donna. Oltre a ciò, il quadro nello specchio è molto più chiaro del fondo che lo circonda – come se fosse dotato di un potere luminescente. Insieme alla modella, il Morbelli partecipa ad un'allegoria delle età della vita: gioventù, maturità e vecchiaia – come in tanti poemi, dipinti o no, del simbolismo. Non dimenticheremo che è l'uomo che si mostra tra le due altre età significate da figure femminili: lui sta per la parte sapiente del destino, le donne per le parti sofferenti.

Le relazioni oltremodo complicate di ciò che appare nello specchio influiscono però sulla lettura allegorica. La storia dell'arte è ricca di specchi: da sempre un medium nel medium introduce in un quadro la prospettiva della verità e della menzogna della pittura. Comporta un elemento autoanalitico del medium che riflette sulle proprie condizioni, e sui modi in cui può porre lo spettatore a confronto con quello che è e non solo con quello che sembra essere.<sup>43</sup> Nell'Ottocento, il sistema di specchi diventava più complicato. Nelle gallerie commerciali di Parigi e Londra, poi di tutte le grandi metropoli, i negozi, i bar ed i ristoranti erano sempre più decorati con specchi. Diventava comune vedersi riflessi negli specchi, ma anche vedere delle immagini più volte riflesse da uno specchio all'altro. Adrian Rifkin ha accennato alla doppia lettura degli specchi nella pittura di Ingres: una lettura nel senso della mimesis classica e dei suoi stratagemmi, un'altra nel senso della moda e della fugacità delle bellezze di cui ci circonda.<sup>44</sup> Kirk Varnedoe ed altri hanno analizzato l'impiego di specchi nella pittura di Gustave Caillebotte, come Morbelli acuto costruttore di prospettive del mondo urbano. In Caillebotte, a volte non si sa se un'immagine è rispecchiata per una sola o per più volte.<sup>45</sup> L'arte contemporanea ha introdotto gabinetti labirintici di specchi. Entrando in un tale gabinetto di Dan Graham (fig. 9), lo spettatore vede se stesso ed altre persone, ma non sa dove si trovano.<sup>46</sup> Morbelli, nel suo autoritratto, ci introduce in una combinazione sofisticata tra realtà pittorica, realtà nello specchio e un quadro doppiamente dipinto. È un labirinto del quale, però, un'accurata investigazione può rivelare la struttura. È scienza, e l'artista come pittore scientifico ci dà il filo d'Arianna per non perdersi nelle apparenze.

La lettura in chiave allegorica contrasta con l'analisi, più modernamente "scientifica", delle relazioni dell'immagine che appare nello specchio. Ma l'una influisce sull'altra. Con ogni figura, siamo in un'altra "linea", come diceva Morbelli, in un altro livello di realtà medialmente rilevata. Lo spettatore è invitato a ritrovarsi nelle "linee" davanti e dentro lo specchio. Le donne, però, come il pittore, fanno parte dell'intreccio allegorico. Con la chiave interpretativa del medium, possiamo "leggere" la modella come opposta al pittore ed alle

<sup>43</sup> G. Wölf, *Scheiter und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München Fink 2002.

<sup>44</sup> A. Rifkin, *Ingres then, and now*, London, Routledge 2000.

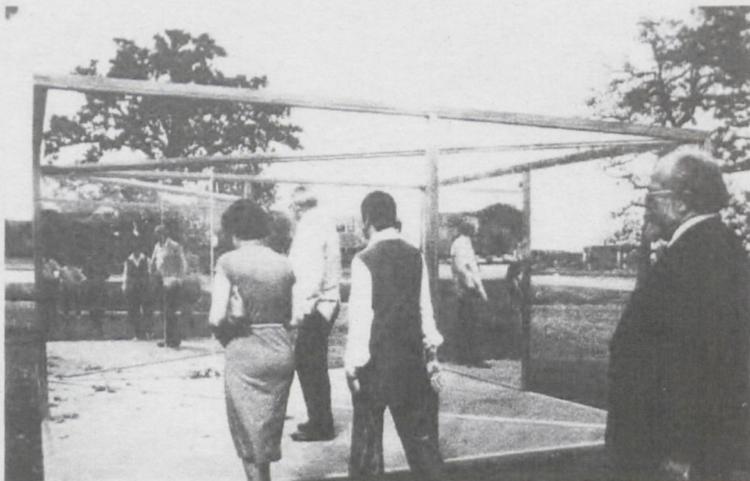


Fig. 9: Dan Graham, *Pavillon/Sculture for Argonne* [Argonne National Laboratory, vicino a Chicago], 1978, da: Rainer Metzger, *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König) 1996, p. 8]

vecchie che appaiono insieme nello specchio. In chiave allegorica, si tratta dell'opposizione di una natura virginale alla maturità e, insieme, alla vecchiaia. Possiamo anche leggere la modella e il pittore come una coppia perché solo loro sono dipinti direttamente, tanto che le vecchie, le vediamo dipinte in un'altro quadro. L'opposizione cambia: allegoricamente, l'uomo maturo e la giovane donna sembrano comporre un sodalizio ideale, a confronto con la vecchiaia. In terza ipotesi, possiamo opporre la modella e le vecchie al pittore: sono solo loro che non prendono parte alla relazione di specchi e che non guardano nello specchio. In chiave allegorica, compongono una natura sottoposta ai cicli del divenire e della morte da cui il pittore sembra in qualche modo escluso – visibilmente attraverso la sua attitudine d'osservatore acuto ed oggettivo.

A differenza dei gabinetti di specchi di Dan Graham (fig. 9), non tutti i partecipanti hanno una posizione nel labirinto che porta alla morte e che cercano di decifrare – provando a trovare la via attraverso il labirinto. In Dan Graham, c'è una poli-prospettività radicale, in Morbelli una relativa. In Morbelli, è il pittore – e, secondo l'espressione di Michael Fried, il "painter-beholder"<sup>15</sup>, lo spettatore che prende il suo posto – che possono arrestare la molteplicità delle prospettive dinamiche tramite la costruzione del quadro, oppure tramite l'indagine. Il rapporto narrativo del "painter-beholder" con le donne è ridotto al massimo. La modella è presente per essere dipinta, per essere ridotta ad una presenza artistica. Lo testimonia il suo imbarazzo timido. La mancanza di rapporto con la "painter-beholder" colla modella fa parte dell'allegoria che si trasforma in un'allegoria dell'oggettività vissuta (come pittore e come uomo "scientifico"). Nel sistema degli specchi, tutto dipende dalla posizione, dal punto di vista. Nel sistema allegorico, tutto è al suo posto, anche nel ciclo della vita, anche di fronte alla morte. Nel primo dei sistemi d'episteme, il rapporto con la

<sup>15</sup> K. Varnedoe, *Gustave Caillebotte*. New Haven e Londra, Yale University Press 1987.

<sup>16</sup> R. Metzger, *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*. Köln, Verlag W. König 1996; D. Graham, *Two-way mirror power: selected writings*, ed. da A. Alberro, Cambridge MA e. altri, MIT Press 1999.

<sup>17</sup> M. Fried, *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press 1980.

realtà è relativo nel senso del prospettivismo descritto sopra. Nell'altro, tutto è assoluto nel senso di un fato ineluttabile. Confrontando i due modi di presenza, il pittore si dimostra come ob-jectus (alla realtà ed alla morte) e al tempo stesso come sub-jectus, sottoposto alla natura. Se riprendiamo il riferimento non del tutto pertinente a Zola, il quadro è di volta in volta un "coin d'étude" (Morbelli), una angolazione oggettiva di studio artistico (ob-jectus), ed un "coin de la création", un brano inquadrato della creazione (sub-jectus).

La modella nell'autoritratto di Morbelli è, come ricordava il figlio Rolando, una delle risaiole che il pittore dipinse dal 1895 al 1901, più precisamente, come riferisce Mirella Poggialini, "una mondina di Rosignano impossibilitata a lavorare per un incidente che le aveva troncato le dita di una mano: la stessa figura riappare ne *La risaia* (fig. 10)."<sup>48</sup> La giovane donna fa dunque parte di quel mondo che il pittore documentava con tanta intensità nella sua opera pittorica. Non ne conosciamo il nome – mentre al contrario siamo informati su quelli degli scioperanti del capolavoro di Pellizza, *Il Quarto Stato*.<sup>49</sup> Importa la sua identità o no? Da un lato, si tratta di una figura allegorica, dall'altro, però, di una modella. Alla fine di un quaderno con delle note dettagliate per il suo secondo quadro sulla risaia Morbelli annotò i nomi di qualche possibile modella per la sua pittura:

"gialla veste – Giovanna Orlando  
Gatti Luigia – già grandicella  
Cerreti Maria – bellissima ragazza  
viso ovale –  
allungato tipo  
nobile  
Cernetti Maria  
Zemide Arcangela  
Zemide – bel visino di profilo, 12 anni".<sup>50</sup>

La giovanissima ragazza è un tipo, ma ciononostante ha un nome: se il figlio Rolando si ricordava esattamente, non può essere che la ragazza che appare di profilo ne *La risaia*. Come adolescente, è in quella situazione liminale circondata in tutte le culture da riti di passaggio. Il Morbelli ha introdotto tanti passaggi, tante soglie, tante situazioni liminali nel sistema di specchi, nel sistema di inquadrature, che la ragazza tra infanzia e maturità, tra tipo, addirittura mito della mondina ed individuo, ne diventa come la metafora. Il nome del pittore, lo abbiamo sempre conosciuto: Morbelli Angelo. Adesso, conosciamo anche l'identità del "nudino": Zemide Arcangela. Morbelli Angelo fa retoricamente un'assonanza con Zemide Arcangela. In un autoritratto dipinto attorno alla pittura, il principium individuationis è un fatto marginale, ma quante marginalità in questo quadro...

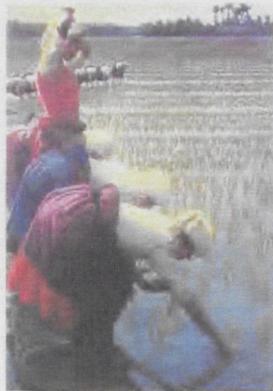


Fig. 10: Angelo Morbelli, *In risaia*, 1898-1901, olio su tela, 183 x 130 cm, collezione privata

<sup>48</sup> Poggialini Tominetti, *op. cit.*, 1971, p. 68, n. 61.

<sup>49</sup> Si vedano le notizie sui cartoni per la versione finale di *Il quarto stato*, in: Aurora Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, *op. cit.*

<sup>50</sup> Angelo Morbelli, *Documenti inediti*, a cura di A. Scotti Tosini e P. Pernigotti, collana "Quaderni del dividualismo", n. 1, Tortona Fondazione - Cassa di Risparmio di Tortona 2006, pp. 44-45.