

Un'illustrazione per 'La Città' di Francesco Chiesa

## Pietro Chiesa milanese

Di recente mi è stata data l'occasione di ritornare su un disegno giovanile – *Panico* – di Pietro Chiesa, illustrazione destinata ad abbellire il poema del fratello Francesco *La Città*, terza e ultima parte – dopo *La Cattedrale* e *La Reggia* – della trilogia *Calliope*, pubblicata nel 1907 a Lugano e di cui una recente riedizione è stata curata da Irene Botta<sup>1)</sup>.

Il disegno fa parte del Fondo Pietro Chiesa acquisito come deposito permanente all'indomani della mostra antologica dedicata dal Museo d'arte Mendrisio al pittore di Sagno, nel 2004. *Panico* è uno dei diciannove disegni che compongono il *corpus* completo delle illustrazioni di Pietro destinate alla trilogia del fratello. Paragonate alle altre, le illustrazioni per il terzo poema, *La Città*, sono a mio avviso le più riuscite, a dimostrazione del fatto che il tema della nuova realtà urbana era particolarmente studiato e sentito dal giovane pittore. Pochi anni prima di eseguire *Panico*, Chiesa visitò Parigi (ne riferì ferivamente in alcune lettere ad Ersilia Majno) e probabilmente non mancò di suggerire al fratello Francesco, prima che si accingesse a comporre l'ultima parte della sua trilogia, un soggiorno nella capitale francese, facendo seguire il consiglio da alcune raccomandazioni a conoscenti che vi risiedevano<sup>2)</sup>.

La retrospettiva di Mendrisio ha permesso per la prima volta di riportare pienamente alla luce, grazie anche a questa serie di disegni per illustrazioni, la figura dell'artista nel periodo giovanile milanese. Si tratta, a mio modo di vedere, del periodo più interessante dell'artista, quando cioè vive pienamente lo sviluppo industriale della grande città lombarda e i contrasti sociali che conseguentemente ad esso si sono generati. Pure del 1905 è il dipinto *Sobborghi milanesi* (Galleria d'arte moderna di Venezia), opera che esemplifica bene l'indirizzo tematico del Chiesa milanese, sen-

sibilissimo come tanti altri artisti di quegli anni – si pensi a Longoni, Morbelli, Pellizza e soprattutto per un confronto stringente a *L'alba dell'operaio* di Giovanni Sottocornola – alla cosiddetta "questione sociale".

Quando Chiesa giunse a Milano nel 1891 per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Brera, la città era in piena espansione e trasformazione e molto più di altri centri italiani stava vivendo i problemi tipici della metropoli industriale. Sulla Milano di quel tempo ricordiamo una bella esposizione tenuta nelle sale di Palazzo Reale a cavallo tra 2002 e 2003<sup>3)</sup>.

Giovane d'animo inquieto, insoddisfatto dell'insegnamento ac-



cademico, egli abbandonò Brera dopo appena un anno di corso, decidendo di proseguire la sua formazione sotto la guida di Giuseppe Mentessi, nella neonata *Società Umanitaria*. Quello fra Chiesa, Mentessi e il nuovo istituto milanese fu un sodalizio lungo e proficuo. Li si integrò perfettamente e strinse durature amicizie, soprattutto con Ersilia Majno, con la quale tenne negli anni una fitta corrispondenza. Gli anni vissuti nell'U-

manitaria, ricchi di incontri e ideali, furono decisivi per il giovane Pietro Chiesa. Anni in cui si trovarono nella cerchia di amicizie dei Majno anche personalità quali Anna Kulischioff e Filippo Turati, tra i fondatori del socialismo italiano.

Non si fatica quindi a intuire, conoscendone il retroterra di affetti e di contatti, quali fossero i principi politici e sociali che animarono Chiesa nel periodo milanese. Egli si distingueva da tutti gli artisti tici-

nesi che l'avevano preceduto a Milano (Filippo Franzoni, Luigi Rossi, Adolfo Feragutti Visconti, Edoardo Berta) proprio per la dedizione con la quale aveva approfondito da un punto di vista artistico soggetti derivati da una nuova realtà urbana e sociale.

Anche quando tornò definitivamente nel Ticino, nella sua Sagno, a partire dal 1921, non mancò in alcune sue importanti opere di lasciare emergere il suo retro-



Pietro Chiesa, *Panico*, matita, china e acquarello su carta, cm 18.5x34 (Mendrisio, Museo d'arte Mendrisio).



L'atmosfera cupa, il fumo delle ciminiere della metropoli sullo sfondo, operai stanchi (forse anche un richiamo alle figure dello scultore Vincenzo Vela) e una madre con il suo bimbo, in abiti poveri, infreddoliti: *Ritorno dal lavoro – Sobborghi milanesi verso sera*, grande tela dipinta lo stesso anno – 1905 – dell'esecuzione del disegno *Panico*, è tra i capolavori del periodo milanese (Galleria internazionale d'Arte Moderna Cà Pesaro, Venezia) e dà perfettamente l'idea della pittura d'impegno sociale di Pietro Chiesa a cavallo del secolo. Pittura in auge a quel tempo, si pensi alle opere di Angelo Morbelli, Emilio Longoni, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Giovanni Sottocornola e di tanti altri. Proprio Pellizza in una lettera del 1895 a Morbelli scrisse: "sento che ora non è più il tempo di fare nell'interesse dell'Arte per l'Arte, ma dell'Arte per l'Umanità". Deluso dall'insegnamento accademico, il giovanissimo Chiesa entrò presto in contatto con Giuseppe Mentessi e ne seguì l'esempio. Si inserì negli ambienti della neonata Società Umanitaria, stringendo forti legami d'amicizia con la famiglia Majno, fondatrice della Società istituita per l'istruzione e il soccorso delle classi povere. Si legò in particolare ad Ersilia Majno, "la mammina di Milano", con la quale intrattenne un fitto e intenso scambio epistolare. L'Umanitaria fu un punto di riferimento per il movimento socialista italiano. In alcune fotografie del periodo milanese, Chiesa viene ritratto con i Majno e in compagnia di Filippo Turati e Anna Kuliscioff, figure maggiori nella storia del socialismo italiano.

terra formativo milanese; appunto, la sua sensibilità "umanitaria" per il sociale. Accanto alla produzione più intimista dedicata soprattutto agli affetti famigliari, ritroviamo opere di grande respiro come ad esempio *L'emigrante* del 1934, il vasto affresco che decora l'atrio d'entrata della stazione ferroviaria di Chiasso. In questa monumentale opera, ancora di matrice pellizziana e segantiniana (nella composizione delle figure centrali non si discosta dal già citato *Ritorno dal lavoro* del 1905), con una forte va-

lenza simbolista nel tentativo di rappresentare l'intero arco della vita, appare chiaro quanto egli si senta vicino all'umanità degli umili; e ciò nonostante l'accento venga ora posto non tanto su una condizione sociale di povertà, ma piuttosto su questioni identitarie ticinesi. L'affresco di Chiasso è uno dei tanti esempi che si potrebbero fare. Ne vogliamo almeno ricordare un altro: il ciclo di affreschi per la chiesa di Perlen nel Canton Lucerna, sia per l'importanza dell'opera nel percorso dell'artista di Sagno, sia

per il fatto che si tratta di un soggetto religioso e non più laico.



Ma ritorniamo al nostro disegno, *Panico*, per studiarlo un po' più da vicino. Si tratta di una scena ispirata a un fatto storico, che segnò profondamente la storia di Milano: la violenta repressione avvenuta tra il 6 e il 9 maggio del 1898 delle rivolte popolari milanesi da parte dell'esercito sotto il comando del generale Bava Beccaris, non

te come le quattro giornate di Milano. Il disegno di Chiesa sembra un documento ripreso dal vivo; eppure sappiamo con certezza che è datato 1905. Sullo sfondo la cavalleria spara contro la folla inerme. In primo piano, uomini e bambini in fuga, una madre a terra morente con il figlio che piange disperato tra le sue braccia. È una scena di grande pathos, di forte impatto, che raggiunge il suo scopo: scuotere le coscienze.

La scena non si svolge in un contesto urbano inventato; anzi è puntigliosamente realistico: ci troviamo all'imbocco di Corso Vittorio Emanuele, provenendo da San Babila verso Piazza del Duomo (i pa-

lazzi sul lato sinistro vennero poi demoliti, ma si riconosce bene sullo sfondo Palazzo Carminati)<sup>4)</sup>.

Un disegno che riporta alla mente il resoconto che ne fece Paolo Valera nel suo *Le terribili giornate del maggio '98*, dove si riferiva puntigliosamente del massacro perpetrato dall'esercito di Bava Beccaris<sup>5)</sup>. Non furono pochi – ci informa ancora Giovanna Ginex – gli artisti e i fotografi che scesero nelle strade per assistere agli scontri. Forse lo stesso Chiesa fu presente. È certo comunque che se ne ricordò al momento di eseguire l'illustrazione per il fratello Francesco, il quale a sua volta li fece rivivere nei suoi versi (proprio sul bordo inferiore

del disegno s'intravedono scritti a matita i versi di Francesco: *"E forsennate fughe sull'asfalto / lubrico, inseguimenti, urti, parole / mozze, sparse nel rombo dell'assalto"*)<sup>6)</sup>.

Non si seppe mai con precisione quanti morti lasciarono sul campo i cannoni e i fucili di Bava Beccaris; alcune fonti parlarono di 100, altre di 300 se non addirittura di 800 vittime. Chiesa descrive questa folla di derelitti, trasformandola in una massa di rivoltosi in piena insurrezione, con ben visibile una bandiera sventolante (rossa o nera?). Una scena di rivolta popolare, resa ad arte ancora più drammatica dalla bimba in fuga a braccia levate in mezzo alla strada.



La fotografia coglie la piazza del Duomo a Milano presidiata dai soldati dell'esercito regio nel maggio 1898. La prospettiva, secondo la storica dell'arte Giovanna Ginex, a cui si devono pubblicazioni importanti sui tragici fatti milanesi (si veda tra l'altro il catalogo della mostra *Il '98 a Milano. Fatti, personaggi, immagini*, a cura di Alfredo Canavero e Giovanna Ginex, Milano, Mazzotta, 1998, in occasione del centenario delle terribili giornate), è quella presente anche nel disegno di Pietro Chiesa, che fu tuttavia eseguito alcuni anni dopo: "È un *unicum* – così in una lettera recentemente inviata all'estensore del presente contributo –, la rarissima testimonianza visiva di ciò che accadde in Piazza del Duomo il giorno 7 maggio, attorno alle 14.30". L'opera del pittore ticinese, sempre secondo Ginex, traduce fedelmente ciò che racconta nelle sue memorabili pagine Paolo Valera, cronista dei fatti milanesi (pubblicati però solo quasi dieci anni dopo, nel 1907): la carica di cavalleria unita alle scariche dei fucili dei bersaglieri, allineati contro la folla in fuga. "Chiesa – continua Ginex descrivendo il disegno – riprese la scena dall'imbocco di Corso Vittorio Emanuele, del quale si vedono distintamente le rotaie del tram"; San Babila rimane alle spalle, mentre piazza Duomo davanti. "Il palazzo a sinistra, con i pilastri e le cariatidi nel primo ordine, e i due adiacenti non esistono più, distrutti dai bombardamenti dell'agosto 1943. Sullo sfondo, invece, è ben riconoscibile la sagoma e l'alzato di Palazzo Carminati (...). Il Duomo, che in pianta si colloca sulla sinistra, non si vede a causa del punto di vista stretto sull'imbocco del Corso. Idem per il monumento equestre a Vittorio Emanuele. Straordinaria, ripeto, è la corrispondenza con la descrizione della doppia carica – carabinieri e cavalleria – descritta da Valera". Gli scontri durarono fino al tardo pomeriggio e proseguirono lungo la Via Torino e le vie vicine. Verso le sei di sera Valera vide e contò una ventina di vittime. Il generale Bava Beccaris proclamò lo stato d'assedio. Ai tragici fatti assistettero artisti e fotografi, come documentano le varie rappresentazioni disponibili, come quella fotografica nella cartolina illustrata qui sopra presentata (si conserva nella Civica Raccolta Achille Bertarelli, Milano).

È un'opera, quella del Chiesa milanese, in linea con i dettami delle avanguardie del suo tempo. Come insegnavano puntinisti e divisionisti, la modernità del linguaggio non doveva disgiungersi dall'attualità storica, e in qualche modo riflettere, seguendo principi tecnici precisi, la turbolenta drammaticità dell'epoca. *L'oratore dello sciopero* di Emilio Longoni, del 1891, eseguito in stile divisionista, era ad esempio considerato dalla critica alla stregua di un manifesto artistico, non solo in considerazione della tecnica, ma anche per come riusciva a trasmettere contenuti sulla questione sociale<sup>7)</sup>.

C'è nel disegno di Chiesa qualcosa di impetuoso, estremamente dinamico nella sua costruzione: l'asse della composizione è la diagonale che scende verso l'angolo basso di sinistra, accentuata dagli uomini che fuggono via; al centro, tra massa ed esercito, un vuoto nel quale si incunea – in un moto opposto alla diagonale – la bimba in fuga. Un disegno abilmente costruito, il cui dinamismo enfatizza il senso di confusione e di drammaticità della scena. Come detto, Chiesa dimostra qui di essere in piena sintonia con l'avanguardia artistica del suo tempo. Avanguardia che sviluppando i suoi contenuti e la sua estetica portò di lì a qualche anno alla nascita del futurismo, e in particolare a quel capolavoro quale è *I funerali dell'anarchico Galli* di Carlo Carrà (1910-11), capolinea di una trasformazione che si compì a cavallo del secolo.



Ma più che per la qualità dell'opera o per l'importanza della figura di Pietro Chiesa nella storia artistica ticinese, è per un altro motivo che quest'opera mi appare estremamente interessante. Dopo la monografica del 2004, il disegno è stato ripresentato nella mostra dedicata alle vicende anarchiche ticinesi e internazionali tra i due secoli allestita al Museo d'arte di Mendrisio pochi anni fa<sup>8)</sup>. La mostra poneva al di là di tutto un dato di fondo che sembrava a mio modo di vedere decisivo nella sua attuazio-

ne: l'intreccio tra storia e arte, l'arte come riflesso della storia. Arte e storia dovevano in un simile contesto avere lo stesso peso. E la preparazione – faticosissima – di questa esposizione ci ha resi ben consapevoli che le opere vanno innanzitutto spiegate da un punto di vista storico.

Vorrei a questo proposito citare qualche riga scritta nella sua ultima lezione (1998) dallo storico dell'arte Federico Zeri. Conosciuto soprattutto per il suo straordinario occhio in materia di attribuzioni, Zeri nel suo discorso sferza la tendenza sempre più pronunciata della storia dell'arte ad isolarsi come nuvoletta in cielo nel suo piccolo mondo: "Se uno legge le riviste di storia dell'arte vedrà che il dibattito avviene sempre sulla attribuzione del dipinto, della statua, della miniatura, ma mai sulla sua importanza storica. Ora, una vera storia dell'arte non consiste soltanto nella successione di quadri importanti, di maestri geniali, ma consiste anche nello stabilire il rapporto che la nascita di queste opere ha avuto con una società che le ha prodotte". Questo l'incipit della sua lezione dal titolo più che eloquente: *Liberiamo l'arte dai critici*<sup>9)</sup>.

Nulla di più calzante per il disegno di Pietro Chiesa. E sempre riferendomi alle parole di Zeri, vale ancora la pena ricordare un'altra opera esposta nella mostra dedicata alle vicende anarchiche: *Au temps d'harmonie* di Paul Signac, litografia di un enorme dipinto che oggi decora lo scalone del Municipio di Montreuil alle porte di Parigi<sup>10)</sup>. Per quale motivo ricordare l'opera di uno dei caposcuola del puntinismo? Perché a questo proposito Signac rappresenta, in negativo, un caso esemplare dell'attitudine alle competenze eccessivamente specialistiche denunciata nella sua lezione da Zeri. Anarchico, egli credeva che l'idea politica si dovesse dispiegare in modo intelligente, allusivo, nel lavoro dell'artista. *Au temps d'harmonie* (1895-96), intitolato in un primo tempo *Au temps d'Anarchie* e successivamente donato (ma rifiutato) alla Maison du Peuple di Bruxelles, è un vero e proprio manifesto degli ideali po-

litici e sociali per i quali Signac aveva creato e lottato. Quante volte è già capitato – e ancora di recente – di vedere inteso, sciaguratamente, questo manifesto politico e sociale come una semplice veduta di porto? Parecchie volte, scommetterei.

**Simone Soldini**

- 1) Francesco Chiesa, *Calliope. Poema. La Cattedrale – La Reggia – La Città*, Lugano, 1907 (nell'edizione a cura di Irene Botta, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2009).
- 2) È ciò che suggerisce fondatamente Irene Botta nel contributo per il catalogo della retrospettiva di Mendrisio: Irene Botta, *Pietro e Francesco Chiesa: aspetti di un sodalizio artistico-letterario*, in Pietro Chiesa, 1879-1959. *Affetti e ideali negli anni difficili*, a cura di Simone Soldini, Roberta Bruno Pagnamenta, Aurora Scotti Tosini, Paola Tedeschi-Pellanda, Mendrisio, Museo d'Arte Mendrisio, 2004, p. 41.
- 3) *Il mondo nuovo. Milano 1890-1915*, a cura di Stefano Baia Curioni e Marco Cattini, Milano, Palazzo Reale, 10 novembre 2002 - 28 febbraio 2003.
- 4) Sono molto grato per questa e per altre informazioni a Giovanna Ginex, studiosa alla quale si deve un importante contributo sulle quattro giornate milanesi (Giovanna Ginex, *Le immagini del '98*, in *Il '98 a Milano. Fatti, personaggi, immagini*, a cura di Alfredo Canavero e Giovanna Ginex, Milano, Mazzotta, 1998).
- 5) Paolo Valera, *La sanguinosa settimana del maggio 1898. Storia aneddotica e documentata*, Genova, 1907, nell'edizione a cura di Enrico Ghidetti, Bari, De Donato, 1973.
- 6) Nell'edizione curata da Irene Botta, cit., a p. 261.
- 7) Giovanna Ginex, *Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism, in Divisionism/Neo-Impressionism. Arcadia and Anarchy*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, 2007, p. 27.
- 8) *Addio Lugano bella. Anarchia tra storia e arte. Da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada*, Mendrisio, Museo d'arte Mendrisio, 22 marzo - 5 luglio 2015.
- 9) Federico Zeri, *Liberiamo l'arte dai critici*, "Corriere della Sera", 14 ottobre 1998.
- 10) Nel catalogo della citata mostra di Mendrisio del 2015 figura a p. 190, nella sezione *Utopia e armonia*.