



LORENZO DELLEANI: Temporale sul Mucrone (1889). Collez. Giuseppe Bozzalla-Pollone. (Fot. Beccaria).



LORENZO DELLEANI: Festa di San Giovanni (1898). Collez. Da Corte-Boogliani, Torino. (Fot. Beccaria).

conoscenza dell'arte italiana: ma come segno della coscienza con la quale il giornalismo italiano rinnova la propria azione per l'arte.

La prima mostra de *La Nazione* ha presentato pitture di De Chirico, Marussig, Rosai, Funi, Peyron, Reggiani, Ghiringhelli, Borra, e sculture di Fontana; la seconda, pitture sculture e disegni di Lotti, Boccacci, Faraoni, Ravazzi, Ciani, Alessandrini, Varyas.

IL CENTENARIO DI DELLEANI (1840-1908).

Nato a Pollone presso Biella il 17 gennaio 1840, morto a Torino il 13 novembre 1908, Lorenzo Delleani, per la sua gagliardia coloristica e sensualità descrittiva, per la rapida e persino violenta sintesi delle sue annotazioni cromatiche, è dai critici e dagli storici della pittura italiana ottocentesca volentieri considerato come il contrapposto realistico della costante aspirazione idealizzatrice fontanesiana. Fra Antonio Fontanesi chiuso nella sua solitudine sentimentale, « avvolto - come disse il Cecchi - nella sua sublime, runica tristezza », e Vittorio Avondo che rispecchia nel suo mite crepuscolarismo l'intimismo elegiaco proprio della paesistica subalpina, Delleani rappresenterebbe dunque la corrente veristica che in Piemonte va da Carlo Pittara a Marco Calderini.

Simili classificazioni non possono essere, si capisce, che approssimate, e per di più faurici di equivoci. Tanto è vero che senza il clima creato in Piemonte da Fontanesi probabilmente Delleani non avrebbe abbandonato la pittura storica, di costume e di genere che a quarant'anni l'aveva reso celebre; mentre poi per un ventennio egli rimase insensibile al « verismo » paesistico della Scuola di Rivara, il borgo canavesano dove Carlo Pittara fra il '60 e l'80 chiamava a raccolta i suoi amici di Piemonte, Liguria e Lombardia. Accanto alla faticosa elaborazione fontanesiana, accanto alla timida steura avondiana, come potè quindi maturare quest'impeto di pennellata la quale - scrisse l'anno scorso A. M. Brizio - « ha una foga, una espressività modellatrice entro una pasta di colore densa e ricca, che non ha l'uguale in nessun altro paesista italiano dell'800 »?

Il problema dominante, anzi l'unico problema spirituale su cui debba sostare lo studioso di Delleani è quello della sua « conversione », clamorosamente dichiarata col quadro *Quies* nel 1881, all'Esposizione Nazionale di Milano. Per oltre tre lustri Delleani, discepolo all'Accademia

Albertina di Torino del meticoloso Carlo Arienti, d' Enrico Gamba e di Andrea Gastaldi, i due corifei piemontesi della pittura storico-romantica, aveva dipinto con successo degli assedi d'Ancona, dei Cristoforo Colombo, dei Torquato Tasso, del Corradino di Svevia, dei Sebastiano Veniero, dei Cromwell e delle Beatrice di Tenda. Eccolo all'improvviso presentarsi al pubblico con una vasta tela rappresentante il lago di Candia al crepuscolo mentre la luna piena sta sorgendo sulla bassa pianura canavesana, e, in un chiaroscuro alquanto convenzionale, una contadina riconduce un gregge all'ovile. E poichè troppo forte è la tentazione di ridurre a concretezze esteriori anche le fluttuazioni più segrete del sentimento e dell'intelligenza, era naturale che il primo biografo dei pittori piemontesi ottocenteschi, Alessandro Stella, affermasse nel '93 che i cinque quadri esposti da Giuseppe De Nittis all'Esposizione Nazionale di Torino dell'80 avevano aperto gli occhi a Delleani, gli avevano indicato la sua nuova via: affermazione poi ripetuta dai susseguenti critici fino a ieri.

Perchè proprio De Nittis? Da vent'anni Fontanesi esponeva a Torino le sue elegie pittoriche, con tempestivo tocco, con nuovo e vivissimo moto di genialità ridestava e moltiplicava una nota: che fino allora aveva cantato troppo flebilmente paesistica piemontese, pur essendo la sua più propria: nota di intimismo patetico e malinconico, di stati d'animo vagamente idilliaci, di delicate sensazioni coloristiche, di incantevoli suggestioni d'infinito. Pure da vent'anni radunati intorno al Pittara i paesisti della Scuola di Rivara confermavano con la loro battagliera adesione al motivo naturalistico l'autenticità di un gusto paesistico genuinamente piemontese; e ne parlava con ammirazione Telemaco Signorini, e ne riconosceva l'importanza, nel panorama del rinnovamento pittorico italiano, Adriano Cecioni. Tutto ciò che poteva decider Delleani a rinunciare all'inerte convenzionalismo del quadro storico era già vivo ed operante in Piemonte: e quella sua rinuncia fu infatti graduale se non vistosa, come testimoniano alcuni piccoli saggi anteriori a *Quies*.

Troppo semplicistica è dunque la soluzione data al « caso Delleani » dal Soldati, l'unico critico che finora ne abbia acutamente e minuziosamente studiato lo stile. Per Mario Soldati il fatto capitale della conversione delleaniana si riduce alla raggiunta possibilità, da parte del pittore, di rinunciare finalmente al « quadro compiuto » per dipingere invece « degli studi di piccole dimensioni all'aria aperta e nel minor

tempo possibile». Una questione di dimensioni e di tempo, non di soggetto nè di contenuto: tale sarebbe il segreto della conversione. D'altri più complessi elementi conviene invece tener conto per spiegarsi il mutamento del « soggetto » delleaniano, d'altre imperiose presenze e preesistenze. Senza Rivara con le sue suggestive proposte, senza Fontanesi col suo lirismo trasfiguratore, Delleani non sarebbe diventato quell'irruente, insaziabile, quasi rapace scrutatore d'una natura agreste tutta in funzione di luce, che noi oggi conosciamo ed ammiriamo.

Dalla comparsa di *Quies* fino alla morte, per Delleani la natura non ha più che una voce, variamente ed infinitamente modulata, ma unica. Dozzine di grandi quadri, migliaia di studi dipinti perchè per lui dipingere è una necessità strapotente, un bisogno innato ed invincibile che sovrasta qualsiasi altro fine che non sia il rapimento di questa foga, di quest'ebbrezza. Instancabile, d'una rapidità di esecuzione prodigiosa, quest'uomo che in giovinezza aveva riempito quaderni di disegni corredati dalle più minuziose annotazioni, ed atteggiato i suoi manichini in costumi cinquecenteschi con il più coscienzioso impegno di « composizione », letteralmente si getta sul motivo come un corsaro sulla preda. Per le balze del Biellese, o in Val d'Aosta, o in Liguria, o a Roma, o a Venezia, o nell'83 in Olanda su fredde spiagge e brumose distese con l'amico poeta Giovanni Camerana, egli cerca e interroga la luce. Sulla sua tavoletta i rami dell'albero son segnati con la punta del lapis che ha scavato un solco nella pasta; le pennellate vorticose sbavano sulla forma creando rifrangenze luminose, e quindi nuove ricchezze tonali, e la forma stessa nasce da questa luce che nel suo rimbalzare continuo determina il movimento, conferisce alla visione pittorica uno strapotente senso energetico.

Spinto da questa foga, rapito da questa sensualità coloristica che allinea saggi stupendi accanto a fiacche abborracciature con una indifferenza a volte sconcertante, Delleani ha così creato coi suoi cento e cento studi un'opera folta, frondosa, grondante di energia, non molto varia pur nell'abbondanza, di una consistenza poetica che è più nell'intensità magnifica di un difficilmente superabile dinamismo pittorico, che non nell'alta, solenne e meditata realizzazione di un mondo lirico interiore, spiritualmente contemplato e poi espresso a grandi, auguste tappe. Tutto ciò è evidente nella mostra di centoventi opere che abbiamo scelto ed ordinato nelle sale

de *La Stampa*, a Torino, per commemorare, ad iniziativa di questo giornale, il centenario della nascita di Delleani. Che il segreto dell'arte sua fosse la concitazione lo si vede paragonando i grandi quadri ch'egli componeva in studio su bozzetti eseguiti dal vero, e talvolta a distanza d'anni dalla prima impressione, con le tavolette dipinte in un'ora ed anche meno sul motivo. Secondo il Soldati, il pregiudizio dell'esecuzione veristica, *fnita* « quale è possibile nei quadri di grandi dimensioni » dipinti soltanto « perchè il mestiere e la moda glielo costringevano », sarebbe stata la causa del venir meno della potenza espressiva di Delleani nell'altro suo aspetto di pittore di vaste scene alpestri e di solenni processioni nella verde conca di Oropa. La verità è un'altra; ed è nella impossibilità congenita di Delleani di *durare* nell'ispirazione, di superare la rapida ebbrezza creativa avvolgente lo sforzo convulso della sua stessa tensione nervosa: fattore quasi fisico che aveva il suo peso sulle capacità organizzatrici del suo sistema intellettuale. Affermare ch'è una questione di « moda » e di « mestiere » l'eseguire in studio un quadro di grandi dimensioni, è come rifiutare una formidabile tradizione pittorica europea che va da Tiziano a Goya, da Velasquez a Manet. È più semplice riconoscere che il temperamento di Delleani era negato a simili possibilità. Il suo impegno sul motivo, « breve, intenso, rabbioso » come ben disse il Soldati stesso, il suo respiro poetico, che spesso era erculeo, non durava più di due o tre ore. Tale era il suo limite nel tener desta e viva l'ispirazione, nella determinazione del soggetto, nel tempo dell'esecuzione: e non doveva varcarlo. Se lo varcava, a parte il valore illustrativo derivante da una potente fantasia di composizione, il quadro - non per trascuratezza, ma per debolezza di nerbo spirituale - si afflosciava come se, per difetto appunto di durevolezza ispiratrice, egli non riuscisse (e così era in verità) a coordinarne in unità stilistica gli sparsi elementi. Di fronte ai grandi maestri del paesaggio, da Courbet a Fontanesi, questa è senza dubbio una limitazione, quasi una mancanza di quella *classicità* che consiste appunto nella ampiezza, nella continuità dell'impegno poetico. Ma se si riduce quest'impegno a due palmi di tavoletta e alla definizione di un momento coloristico, Delleani non teme confronti fra i nostri paesisti dell'Ottocento.

MARZIANO BERNARDI.