



IL QUARTO STATO: UNA ICONA FONAMENTAL DEL SEGLE XX

ANTONI DALMAU I RIBALTA

El dia 6 de desembre va obrir les seves portes a la cèlebre plaça del Duomo de Milà un nou museu, el *Museo del Novecento*, que permetrà als visitants visualitzar un ampli recorregut per l'art italià al llarg del segle XX. La pintura que marcarà l'inici d'aquest recorregut serà una obra mestra de l'anomenat divisionisme, *Il Quarto Stato*, un oli sobre tela finalitzat l'any 1901 pel pintor Giuseppe Pellizza da Volpedo. D'aquesta manera, doncs, tornarà al primer pla de l'actualitat una de les icones més populars del segle XX.

LA MARXA TRANQUIL·LA DEL PROLETARIAT

En efecte: entre les imatges més reconegudes del segle passat, figura sens dubte aquest quadre de notables dimensions que va assolir en la segona meitat de la centúria una gran difusió. Hi va ajudar, indiscutiblement, el fet que fos adoptat per moltes organitzacions polítiques, obreres i populars, que van identificar-s'hi a causa de la seva força simbòlica, del poder i de l'atracció realment innegables de la seva imatge. Però també hi va contribuir moltíssim el fet que, tot i que forçant en un cert sentit l'estricta significació de la pintura, el quadre fos utilitzat pel conegut cineasta italià Bernardo Bertolucci com a imatge de fons dels crèdits inicials d'una de les seves pel·lícules més importants, *Novecento*, estrenada amb gran èxit l'agost de 1976 i protagonitzada per un càsting autènticament estel·lar.¹

Més enllà dels seus mèrits artístics, als quals ja tindrem ocasió de referir-nos, la força d'*Il Quarto Stato* neix sens dubte d'allò que es veu a la pintura: un grup d'homes i dones del poble, membres integrants de les classes treballadores i agrícoles que, sorgint d'un fons imprecís i obscur —sens dubte d'un passat ombriu—, avancen amb passa decidida i tranquil·la cap a la llum que il·lumina la part frontal de l'escenari. Certament exhibeixen la seva força d'una manera simbòlica, mitjançant allò que avui en diríem una «manifestació» —una «dimostrazione» en el llenguatge italià de l'època—, però no criden, no canten, no esgrimeixen pancartes ni banderes, i a penes gesticulen: com a molt, mostren les seves mans obertes, com a expressió evident d'allò que sens dubte constitueix el seu capital més important. Així, doncs, sense instruments de reivindicació ni de lluita, i en un marc de serenitat i de positivisme clàssic, caminen cap a la llum esperançadora del ple sol. No vacil·len, tampoc, i les americanes que alguns

1. La llista dels actors és certament espectacular: Gérard Depardieu, Robert De Niro, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli, Donald Sutherland, Burt Lancaster, Sterling Hayden, Francesca Bertini, Laura Betti, Werner Bruhns, Stefania Casini, Anna Henkel, Ellen Schwiers, Alida Valli, Romolo Valli... La pel·lícula, amb música d'Ennio Morricone, és una coproducció italiana, francesa i alemanya que durava 311 minuts en la versió italiana. Curiosament, el cartell del film que incorporava la reproducció parcial d'*Il Quarto Stato* mostrava la part frontal de la pintura amb els personatges situats al costat invers de l'original.



Fragment del cartell de la pel·lícula *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci

porten penjada de l'espatlla amb un descuit aparent reforcen la seva imatge confiada. Com els homes del seu temps, la majoria dels protagonistes del quadre van cofats amb el barret. És cert, també, que s'hi veuen poques dones i criatures, però la imatge no seria allò que és si, al capdavant, com un element autènticament determinant de la composició, no hi figurés precisament una dona d'extracció humil i de trets angulosos que porta el seu fill petit penjat del braç dret, a l'ensems que obre l'altre braç cap a l'exterior, com si demanés alguna cosa a l'home barbat i resolut que ocupa la part central de la pintura.

Dit d'una altra manera: seguint les traces de la *Histoire socialiste de la Révolution française* de Jean Jaurès, la pintura de Pellizza mostra els treballadors en un gest de presa de consciència del seu paper històric. En efecte, i sense necessitat d'exegesi de cap mena, tothom hi endevina allò que hi veu, i és que aquest quadre tan popular i tan reproduït expressa la força tranquil·la d'un grup social cridat a jugar un paper determinant en el segle que llavors començava. Es tracta natu-

ralment de la classe treballadora, del proletariat, altrament conegut com a *Quart Estat* en la divisió social utilitzada durant la Revolució Francesa, amb el benentès que els tres primers estats eren constituïts, segons l'ordre jeràrquic de l'antic règim, per la clerecia, la noblesa i la burgesia.²

Fins avui, aquest quadre es trobava penjat en una sala massa esquifida de la Galleria d'Arte Moderna de la ciutat de Milà, enmig dels jardins de la Villa Reale, en una ubicació museística que feia completament impossible gaudir de la perspectiva necessària en una obra tan enorme, que fa exactament 293 x 545 cm. Però, tal com hem dit, *Il Quarto Stato* està cridat ara mateix a jugar un paper determinant en un dels projectes emblemàtics de Milà, aquest nou Museu del *Novecento*, en el qual aquesta oli sobre tela de Pellizza té una posició privilegiada, com a mostra de la pintura que obre el segle XX. És, doncs, un moment en què aquest quadre adquireix un nou protagonisme, de manera que val la pena dedicar-hi la nostra atenció.

PELLIZZA DA VOLPEDO (1868-1907)

Giuseppe Pellizza va néixer el 28 de juliol de 1868 a Volpedo, un poble rural piemontès de poc més de mil habitants que es troba situat a la ròtula que uneix el Piemont, la Llombardia i la Ligúria.³ Va ser el segon fill d'una família en la qual hi havia uns altres tres germans, Marietta, Antonietta i Giovanni. Els seus pares, Pietro Pellizza i Maddalena Cantù, eren uns petits pro-

2. És interessant de contrastar aquesta visió del món del treball amb una de ben diferent com la que trobem, per exemple, a la pintura *Work* (1852-1865), del pintor preraphaelita anglès Ford Maddox Brown.

3. Per a la biografia de Pellizza, seguirem essencialment els materials elaborats per l'Associazione Pellizza da Volpedo, basats al seu torn en les recerques, obres i textos d'Aurora Scotti, professora al Politècnico de Milà, la persona que millor coneix la vida i l'obra de l'autor d'*Il Quarto Stato*.

pietaris agrícoles dedicats fonamentalment a la viticultura que tenien contactes comercials amb Milà i que vivien en una casa de la Via Rosano que encara avui es conserva. Havent observat en el seu noi un interès notable pel dibuix, i a través d'una família de col·leccionistes de pintura que els comprava vi, la família va connectar amb Alberto Grubicy, un marxant que ajudava l'art contemporani i que va fer possible que el noi, després d'haver anat a l'escola a Castelnuovo Scivria, fos inscrit a l'Accademia di Brera de Milà (1884), on va iniciar-se en el dibuix, la còpia dels models i del gravat i la tècnica del clarobscur. Freqüentava també l'estudi d'alguns pintors que van ajudar-lo en el coneixement de la tècnica de l'oli, així com la Famiglia Artistica, una associació cultural que propiciava les relacions i les mútues experiències entre els joves pintors.

Després de tres anys amb excel·lents resultats a Milà, el jove Pellizza va resoldre fer el salt cap a Roma, on va traslladar-se el 1887. Tanmateix, l'experiència romana no va ser tan satisfactòria com havia esperat, per bé que li va permetre conèixer de primera mà les obres dels grans artistes del passat que es trobaven exposats a les esglésies i els museus de la capital italiana. Més positiu, en canvi, va ser el pas per l'Accademia di Belle Arti de Florència (1888), on va trobar un ambient cultural molt més ric i un mestre determinant en la persona de Giovanni Fattori. Amb aquest bagatge, Pellizza, que aleshores tenia vint anys, ja se sentia preparat per tornar a Volpedo a iniciar de debò el seu recorregut pictòric personal a través de l'estudi de la natura, sempre tan present en el seu paisatge més familiar. Tanmateix, va adonar-se aleshores que potser no havia adquirit el domini que esperava en la tècnica del nu i el retrat de la figura humana de grans dimensions i per això va resoldre apuntar-se un parell d'anys (1888-1889) a rebre els ensenyaments d'un cèlebre retratista de Bèrgamo, Cesare Tallone.

L'Exposició Universal de 1889 a París va facilitar-li el pretext per visitar, amb notable profit i



Giuseppe Pellizza da Volpedo

per primera vegada, la capital francesa, però va haver de tornar precipitadament a casa arran de la inesperada mort de la seva germana Antonietta. És d'aquest any, també, una breu estada a Gènova per perfeccionar-se en l'estudi del paisatge. Així i tot, Pellizza va voler fer l'opció clara i decidida d'acabar vivint i treballant en el seu poble nadiu, a la casa familiar de Volpedo, decisió que es va veure consolidada pel seu matrimoni, l'11 de febrer de 1892, amb una noia de disset anys i d'origens humils, Teresa Bidone, que va esdevenir no sols la seva companya insubstituïble, sinó també una col·laboradora eficient que va ajudar els seus pares a portar les terres de la família i que va avenir-se de bon grat a adquirir els coneixements que no havia pogut tenir fins aleshores. A partir de 1888, Pellizza va fer-se construir a casa seva mateix un ampli estudi que va anar ampliant fins al 1896 i que avui encara es conserva i pot visitar-se: es

tracta d'una àmplia estança de quasi sis metres d'alçada, presidida per una gran lluernia zenital.

En aquells inicis de la dècada dels noranta, Pelliza, imitant alguns pintors del passat, va començar a afegir al seu cognom aquell «da Volpedo» que l'acompanyaria en la signatura dels primers quadres que va començar a enviar a exposicions importants, com les Triennals de Milà de 1891 i 1894 o a la mostra commemorativa del descobriment d'Amèrica de Gènova, el 1892. Adepte ben aviat al divisionisme, nom amb el qual és conegut sovint a Itàlia el neo-impressionisme, va relacionar-se molt estretament amb d'altres il·lustres pintors del seu temps que també usaven aquesta tècnica, com ara Segantini, Morbelli o Longoni. L'estada a Volpedo s'acompanyaria sovint de viatges a nombroses ciutats italianes (1893-1900), empès el pintor per una ferma voluntat de completar la seva preparació intel·lectual. En aquells anys, també, va abandonar en part la simple continuació de la pintura al natural per orientar-se cap a una pintura de caràcter més pròpiament simbolista.

Avancem també que el 1901 va completar per fi el seu quadre *Il Quarto Stato*, a partir d'un tema que feia molts anys que, d'una manera o una altra, anava elaborant. Va exposar-lo a la Quadriennial torinesa de l'any següent, però no hi va obtenir el reconeixement que n'esperava i que no obtindria fins molts anys després. Així, doncs, i d'alguna manera, va deixar en un segon pla aquesta preocupació per dedicar-se més a la pintura del paisatge, amb l'ajut principal del piemontès Giovanni Cena i amb una estada a Roma que li va permetre desencallar la venda d'algunes de les seves obres.

Finalment, doncs, Pellizza va acabar aconseguint un reconeixement important, però la seva peripècia vital va fer aleshores un tomb inesperat: vet aquí que, després d'haver portat al món dues nenes, Maria (1898) i Nerina (1902), la seva estimadíssima esposa i un tercer nadó, aquesta vegada un noi que s'havia de dir Pietro, van morir el 6 de maig de 1907 en un part desventurat que va



La piazza di Volpedo (Pellizza, 1888)

causar una profunda depressió en el pintor de Volpedo. Com a conseqüència d'aquest estat anímic, Giuseppe Pellizza va llevar-se la vida al seu propi estudi al matí del 14 de juny següent, quan només tenia 39 anys.

EL RECORREGUT ARTÍSTIC

Com en tota trajectòria artística, és perfectament possible distingir diverses etapes en el recorregut pictòric de Pellizza da Volpedo, que ara només resumirem de manera molt breu. Des del primer moment, els estudis del natural i de la figura humana van interessar-lo de seguida, i ja mai més no va abandonar-los: en són una mostra ben primera *La donna dell'emigrato* (1888), on ja es mostra un apunt precoç de matriu social, i *Ricordo di un dolore o Ritratto di Santina Negri* (1889), en el qual són presents els colors essencials, amb el blanc en primeríssim terme. Aquest oli netament realista, que expressa el sentiment adolorit d'una noia que contempla un vell quadern, sembla haver estat una projecció simbòlica del dolor que Pellizza acabava de sentir per la mort prematura de la seva germana. Pel que fa al paisatge, és ben revelador, també, el quadre de *La piazza di Volpedo*, un oli sobre tela de 1888 que

retrata la llum clara d'un matí d'estiu al centre del seu poble. D'un mateix estil són la *Testa di adolescente*, de 1889, el retrat netament verista *Il mediatore* (1891) i els dos grans retrats del seu pare i de la seva mare (1889-1890) que avui poden veure's a l'estudi del pintor a Volpedo; en aquests darrers, però, ja hi endevinem el pas cap al que serà el nou estil del divisionisme, ja que els colors no són tan uniformes, sinó fets amb pinzellades més petites, apropades les unes a les altres.

Aquesta nova tècnica

«[...] imposa l'ús dels colors purs, escampats a base de punts, de ratlletes o de trets filamentosos i vibrants, en el ple respecte dels valors de la complementarietat. La barreja òptica dels pigments purs, l'equilibri del contrast cromàtic respecte a la il·luminació i a la gradació de la llum, la pinzellada escollida en funció de les dimensions del quadre, són a la base de la lluminositat i de l'harmonia que aconsegueixen les seves obres a partir dels anys noranta».⁴

L'eclosió del divisionisme —és a dir, el neo-impressionisme italià— ja es fa del tot evident en l'obra de Pellizza en el quadre *Panni al sole* (c. 1894), en el qual els efectes de fosc i d'ombra ja no s'assoleixen amb l'ús del negre, sinó utilitzant el vermell i el groc al costat del blau del fons. Sentint-se ja dominador d'aquesta tècnica, el pintor de Volpedo eixampla llavors els seus horitzons i es proposa d'encarnar l'ideal «*non di un'arte per l'arte, ma quello di un'arte per l'umanità*», en el qual l'artista es posa al servei de l'home mitjançant una reflexió sobre determinats valors. És el que també veiem a *Sul fenile*, una obra netament divisionista de 1893 en la qual, i en un contrast

brutal de llum, descobrim un sacerdot que porta el viàtic a un pobre pagès que mor en una pallissa i que reposa en els braços de la dona que l'acull, una mostra de la solidaritat humana que anima el pintor en tot moment. Un altre quadre de l'època, i situat també a Volpedo, és *Speranze deluse* (1894), en el qual veiem una pagesa que sanglota perquè el seu promès es casa amb una altra dona, tal com se'ns mostra en el fons de la pintura. Més maduresa encara en el domini de la tècnica s'observa a la solemne i lluminosa *Processione* (1894-1895), ambientada al voltant de casa seva i presidida per un clima de pau, de silenci i d'harmonia.

Un altre pas qualitatiu per la via del simbolisme es fa ben visible a *Lo specchio della vita* (1898), inspirat per un vers del Dante. El quadre, «*que aspira a reflectir el destí de l'home i els significats universals en un fragment de natura pur i privat de qualsevol presència humana*» (A. Scotti), mostra al·legòricament una desfílada d'anyells sense principi ni final. Una altra representació simbòlica de l'existència es troba a *Idillio primaverile* (1896-1901) —tema reprès més tard amb *Il girotondo* (1906)—, que s'atansa delicadament al tema de l'origen de la vida i de la ingenuïtat de la infantesa.

Passem ara de llarg per *Il Quarto Stato* i arribem ja a les darreres obres del pintor. *Membra stanche* o *Famiglia di emigranti* (1906) mostra la cruesa de l'emigració a causa del treball. Però l'obra que culmina aquest final de vida és, sense cap dubte, *Il sole* o *Il sole nascente* (1904), un quadre en el qual, i a partir d'un nucli central de poderosíssima llum blanca, s'expandeix una trama de ratlles i pinzellades de tots colors, amb un efecte realment extraordinari... Era la primera obra que un museu públic adquiria del pintor de Volpedo, en el que venia a ser, finalment, un homenatge inesperadament tardà a tota la seva trajectòria artística. En aquells anys finals, precisament, entre 1902 i 1907, Pellizza va dedicar els seus darrers esforços a reflectir a la seva obra, i de manera incessant, els temes que l'havien acompanyat al llarg de tota la vida: la maternitat, el treball, l'amor, la mort...

4. Aurora Scotti, «Il divisionismo, i colori, gli ideali artistici», a *Un protagonista del Divisionismo italiano. Giuseppe Pellizza e il suo mondo*. Mostra documentaria, Londra 10 settembre-10 ottobre 2008. Volpedo: Associazione Pellizza da Volpedo, 2008. Catàleg, p. 75.



Mammine (Pellizza da Volpedo, 1892, col. particular)

IL QUARTO STATO (1891-1901)

L'obra més reconeguda de Pellizza mereix sens dubte una atenció especial, i no sols per l'acceptació que va acabar assolint d'una manera aclaparadora, sinó pel fet que el pintor piemontès, impulsat per un disseny artístic i social indiscutible, va veure-hi sempre un quadre singular, diferent, un quadre al qual va dedicar una gran quantitat d'esbossos i d'aproximacions durant una colla d'anys, ben bé al llarg de tot un decenni.

En efecte: ja a partir de 1891, va començar amb una primera versió titulada *Ambasciatori della fame* («Ambaixadors de la fam»), un oli sobre *tavoletta* de 25 x 37,2 cm en el qual s'endevinen només tres homes encara força matussers a primer terme, amb el rastre d'un grup de dones i d'altres persones i edificis al fons. L'indret ja és la plaça Malaspina de Volpedo, en la qual es troba l'edifici del *palazzo* d'aquesta família noble, del qual distingim l'ombra dominant a primer terme i cap al qual conflueixen unes dones i uns pagesos afamats.⁵ Pel que fa al planteig, encara molt primigeni en aquesta fase tan remota, no hi ha dubte que els models de referència apunten tanmateix a la tradició més clàssica i solvent: *L'Escola d'Atenes* de Rafael, enriquida amb l'oratorïa gestual de la *Santa Cena* de Leonardo, i la pintura antiga, revisitada en les obres dels simbolistes francesos i muniqueusos (Puvis de Chavannes, Böcklin i Hildebrandt).

5. A aquesta plaça, que avui porta el nom justament de *Quarto Stato*, va dedicar Pellizza un quadre de 1892, sense figures, en el qual es veuen només els edificis del fons. Avui, al paviment de la plaça, unes pedres rectangulars marquen el posicionament exacte dels familiars i amics que Pellizza va arreglar unes quantes vegades per fer la composició de les diverses versions del quadre. En efecte: segons les seves pròpies paraules, «*Siamo in un paese di campagna, sono circa le dieci e mezzo del mattino d'una giornata d'estate, due contadini s'avanzano verso lo spettatore, sono due designati dall'ordinata massa di contadini che van dietro per perorare presso il Signore la causa comune...*» (1892).

Una segona versió de la mateixa idea va ser executada per Pellizza l'any 1892, amb unes dimensions aquesta vegada de 51,5 x 73 cm. I encara amb el mateix títol existeixen uns carbonets i guixos sobre paper marró, elaborats el 1893-1894, d'unes mides 159,5 x 198, de manera que els esbossos són d'una dimensió cada vegada més gran.

El pas següent marcava ja algunes diferències essencials, que anaven anunciant d'alguna manera el que seria el resultat final. Parlem d'un esbós de 1895 que ara portava el títol, menys verista i més descriptiu, de *Fiumana* («Riuada»), un oli sobre tela en el qual el pintor tornava a unes proporcions menors, ara de 44,2 x 77,8 cm. Al capdavant de la pintura, al costat dret de les tres figures centrals, hi figurava ja la presència d'una dona amb una criatura al braç i amb una vesta negra que li cobria el tors.⁶ L'esbós era novament molt matusser i al fons hi apareixien encara els edificis visibles des de la plaça Malaspina, indret on el pintor havia exposat més d'un cop les teles successives del seu quadre a la llum pública, davant els mateixos pagesos que li havien servit com a model per a la composició de les figures. Unes figures que componen ara una espècie de «riuada» humana àvida de justícia social...

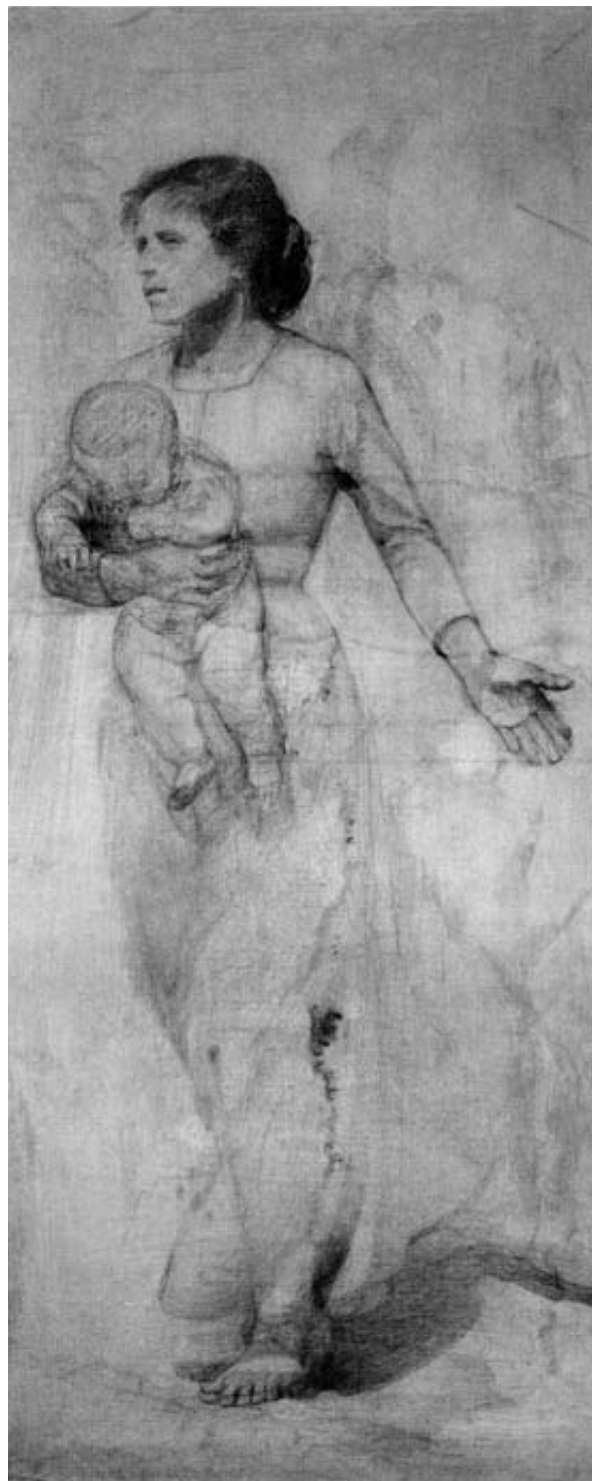
La versió de *Fiumana* de pocs mesos després (1895-1896) i que actualment es conserva a la Pinacoteca de Brera, a Milà, ja presenta un format força espectacular: 255 x 438 cm. Hi continua present la dona a primer terme, ara negra tant de tors com de faldilla, per bé que encara no presenta les faccions que seran definitives. El paisatge del

6. Sobre aquesta presència, que es mantindrà fins a la versió definitiva del quadre, vegeu Liliانا Ellena, «"Una donna nel quadro può venire in prima linea con essi": genealogia di un'immagine», a *Il Quarto Stato di Pellizza da Volpedo tra cultura e politica. Un'immagine e la sua fortuna*. Torino: Fondazione Vera Nacentini et al., 2002, p. 55-82. Més genèricament, vegeu Eric J. Hobsbawm, «Man and Woman in Socialist Iconography», a *History Workshop Journal*, 6, autumn 1978, p. 121-138 [versió catalana a *L'Avenç*, 45, gener de 1982, p. 47-57].

fons continua essent el de les cases. Pel que fa als homes, no prou definits encara, ja adopten el posat que serà definitiu, amb l'ampliació pels dos extrems del nombre de caminants i amb l'aparició fugaç d'un home amb un gos. Entre aquesta fase del procés i la que vindrà a continuació hi ha un canvi substancial. Pellizza cerca la màxima grandiositat i capacitat de suggestió per a la seva obra, de manera que es replanteja a fons la diversitat cromàtica del quadre, que s'enriqueix notablement i en la qual s'incrementen els contrastos, particularment entre les figures humanes. En la versió de 1898, autèntic esbós final del quadre definitiu, l'oli ja porta un altre títol nou, *Il cammino dei lavoratori* («El camí dels treballadors»), i té unes dimensions més petites, 66 x 116 cm. Simultàniament, Pellizza va elaborant carbons, estudis preparatoris i proves parcials d'alguns personatges aïllats, com ara el de l'home central —per al qual va prendre model en un farmacèutic o en un paleta del seu poble— o el de la dona amb l'infant de la dreta del quadre —per al qual va prendre model en la seva pròpia esposa, Teresa Bidone, i potser en la seva filla Maria.⁷

Finalment, el quadre últim, obra mestra del divisionisme italià i d'un format més gran que qualsevol altra de les proves anteriors, va portar el títol definitiu, d'evocació més vagament historiogràfica, d'*Il Quarto Stato*. En aquest sentit, cal dir clarament que l'evolució dels títols en la sèrie no era precisament indiferent: de la pura descripció natural dels «ambaixadors de la fam» i de la metàfora evolutiva de la «riuada», l'autor havia passat a la noció més aparentment neutra del «camí dels treballadors» per culminar l'evolució amb una altra imatge del progrés, l'al·legoria del «quart estat», modelada ara a partir de la

7. Aquest darrer carbó, *Studio per la donna con il bambino del «Quarto Stato»*, es conserva en una tela de 1898 (202 x 98,5 cm) que és propietat de la Fondazione Giacomini (Motta de Livenza) i que ha estat curosament restaurada. L'altra dona clarament visible del quadre, a l'extrem esquerra, va tenir com a model la germana de Teresa Bidone, Maria Albina.



Studio di donna con il bambino (detall, Pellizza, 1898)

Revolució francesa i de la història contemporània. Molts altres títols alternatius havien estat posats damunt la taula per Pellizza, en una recerca que era l'expressió clara d'una maduració personal en el camí cap a una consciència històrica i social cada vegada més sòlida.⁸ En qualsevol cas, la voluntat continuava restant inequívoca:

«De bona gana t'autoritzo la publicació del meu quadre. [...] T'ho agraeixo moltíssim, perquè serà una nova prova de la bondat de la meua concepció. I tant de bo que sigui un estímul per als treballadors perquè s'animin a prosseguir amb tota seguretat cap a un ideal d'equitat ben entesa en la distribució de la riquesa social».⁹

Pel que fa a la composició, cal observar que, en aquest resultat final de l'obra, els rostres dels caminants ja han adquirit ara una expressió més nítida i rotunda, els edificis del fons s'han desdibuixat en un cel ombriu i una vegetació d'una tonalitat genèrica fosca i, finalment, ja en el primer pla, ha desaparegut per sempre l'ombra del *palazzo del Signore* i hi regna finalment una llum refulgent a ple sol.

Pellizza, content d'haver assolit un desenllaç satisfactori per a una obra elaborada en un procés tan llarg, va donar el quadre per enllestit el 1901 i va enviar-lo l'any següent a la Quadriennial de Torí, amb l'esperança que hi tingués una bona rebuda i que pogués ser adquirit per alguna institució pública. Però l'obra va causar una certa incomoditat entre els crítics benpensants o els compradors potencials, i va retornar finalment cap a Volpedo sense haver estat venuda i sense haver aconseguit cap premi.

8. Títols com ara «Vaticinio», «Meta imminente», «Marcia del trionfo» (o «Alla vigilia del trionfo» o «Dalle vicende al trionfo»), «Legge fatale» (i «Ineluttabile»), «Redenzione», «Ruit hora», «Marcia dei titani», «Alla conquista dell'ideale»...

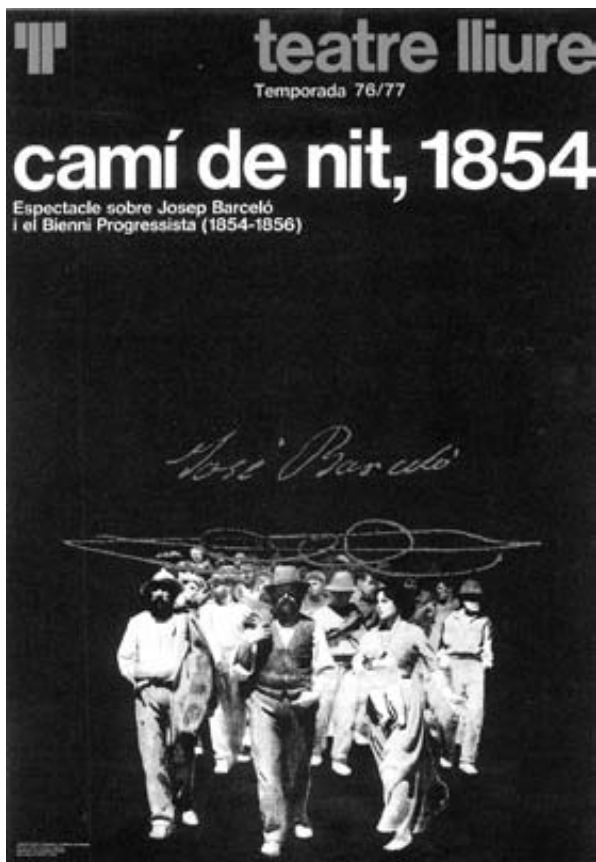
9. Carta de Pellizza al seu amic Ernesto Majocchi (18 de novembre de 1905).

L'últim intent de Pellizza de promoure la seva obra va ser el 1907, poc abans de la seva mort, en l'exposició de la Societat promotora de les Belles Arts de Roma, on el quadre va passar força desapercebut. D'aleshores ençà, la pintura ja no va sortir de l'estudi de Volpedo fins després de la Primera Guerra mundial, quan una galeria de Milà va proposar una exposició monogràfica de l'artista. En aquella avinentesa, la força de l'obra va rebre un reconeixement popular que va conduir a l'adquisició el 1920 per part del Comune di Milano, per subscripció pública promoguda pels regidors de l'àrea socialista i amb destinació a la galeria d'art modern del Castell dels Sforza. Allí va romandre, exposada a la Sala della Balla, fins als anys trenta, per anar a parar finalment a la trista reclusió dels magatzems, on va restar fins a mitjan anys cinquanta, quan va ser traslladat a la Sala de comissions del Palazzo Marino.

El valor d'obra d'art plenament aconseguida no li va ser reconegut a *Il Quarto Stato* fins a partir dels anys setanta, amb una sèrie de mostres dedicades al neoimpressionisme i a la reconstrucció de la gènesi del quadre que, el 1980, va quedar definitivament exposat a la Galleria d'Arte Moderna, com ja sabem. D'aquesta manera, Pellizza quedava incorporat de forma definitiva a la nòmina estricta dels principals protagonistes de la cultura italiana, del postimpressionisme i del simbolisme europeu, al llindar del segle vint.

EL CONTEXT

Com és natural, la pintura que ens ocupa no va sorgir per casualitat, sinó en un context polític i social molt concret. Per començar, cal tenir present que ens trobem en l'època de l'aparició a Europa dels anomenats «intel·lectuals», sobretot a partir de la sensibilització general que produeix a França el cas Dreyfus, amb el manifest del febrer de 1898 en suport d'Émile Zola i el seu cèlebre article «J'accuse!» publicat a *L'Aurore*. D'altra banda, la



Camí de nit. Teatre Lliure, 1976

crisi dels anys noranta col·locava en una situació precària molts segments del mercat cultural, que es veien abocats a procedir a l'elaboració de nous ideals i de noves identitats, a la recerca d'una autoritat col·lectiva política, moral i estètica dels homes del coneixement. Aquesta presa de consciència s'associava, també, i molt particularment a Itàlia, a una aproximació més estreta amb el poble, una autèntica «*andata al popolo*» dels literats i dels artistes.

Pellizza formava part d'aquest corrent, per bé que la seva elecció per una vida arrelada en el seu món rural l'allunyava del risc de l'elitisme i l'acostava a la fraternitat amb les classes populars i a l'adhesió a les reivindicacions igualitàries. D'altra banda, la seva maduració personal i la presa de consciència dels intel·lectuals i els artistes van coincidir de ple amb l'eclosió de la

Segona Internacional, és a dir, amb la difusió del marxisme i l'articulació del socialisme organitzat, en un moment en què s'obrien les portes d'una nova fase històrica, la de l'anomenada «societat de masses».

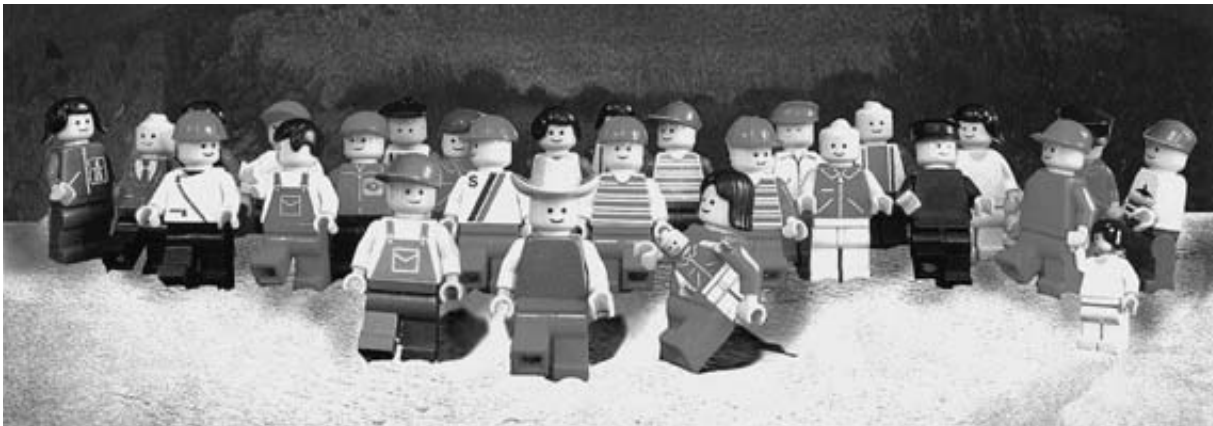
En el terreny pròpiament artístic, el predomini del «verisme social» o del «realisme» pictòric en el final de segle feia que el món del treball trobés un espai propi en la cultura europea i que s'imposés com a subjecte per a les arts figuratives. Com els seus col·legues del continent, també els pintors italians oferien representacions del món del treball i dels oficis, de la misèria i les penallitats dels pobres, de la vida quotidiana dels obrers.

Tanmateix, en el cas del quadre que ens interessa, i en paraules de Michele Nani,

«Gràcies a la ubicació del moviment obrer en el solc del progrés, Pellizza es va desplaçar conscientment més enllà de la representació de la misèria i de la degradació del proletariat, per restituir a les classes treballadores la dignitat del subjecte històric, la marxa irresistible de les quals era vista com a portadora dels temps nous. Va tractar-se d'un pas crucial, d'una veritable ruptura amb el «verisme social», a favor d'un compromís polític més profund, que tanmateix no conduïa pas a una equiparació propagandística. El lloc en què els treballadors i el progrés van retrobar-se va ser enmig de la massa del «poble», aquell mateix «poble» a què el pintor se sentia pertànyer».¹⁰

Una obra d'aquestes característiques no podia deixar d'obrir múltiples interpretacions al voltant de la ideologia concreta d'un pintor que, artista abans que res («*Sono essenzialmente un artista*», confessava), és evident que simpatitzava amb uns corrents de pensament que es mostren sense

10. Michele Nani, «"Dalle viscere del popolo". Pellizza, il "Quarto Stato" e il socialismo», a *Il Quarto Stato di Pellizza da Volpedo tra cultura e politica...*, p. 27. Es tracta d'un text que hem seguit de prop en aquest epígraf.



Il Quarto Stato. Play Mobil, 2007

ambages en una obra dedicada a celebrar el progrés «irreversible» de la humanitat, empès i encarnat per la marxa dels treballadors cap a la seva emancipació. Aquestes interpretacions han existit, en efecte, per bé que avui l'opinió més generalitzada, més que una militància socialista activa i directa, sembla apreciar per damunt de tot un equilibri personal singular, una profunda coherència, entre el discurs artístic i estètic del pintor i el seu posicionament polític i ideològic.

UNA ICONA EN ELS MASS MEDIA

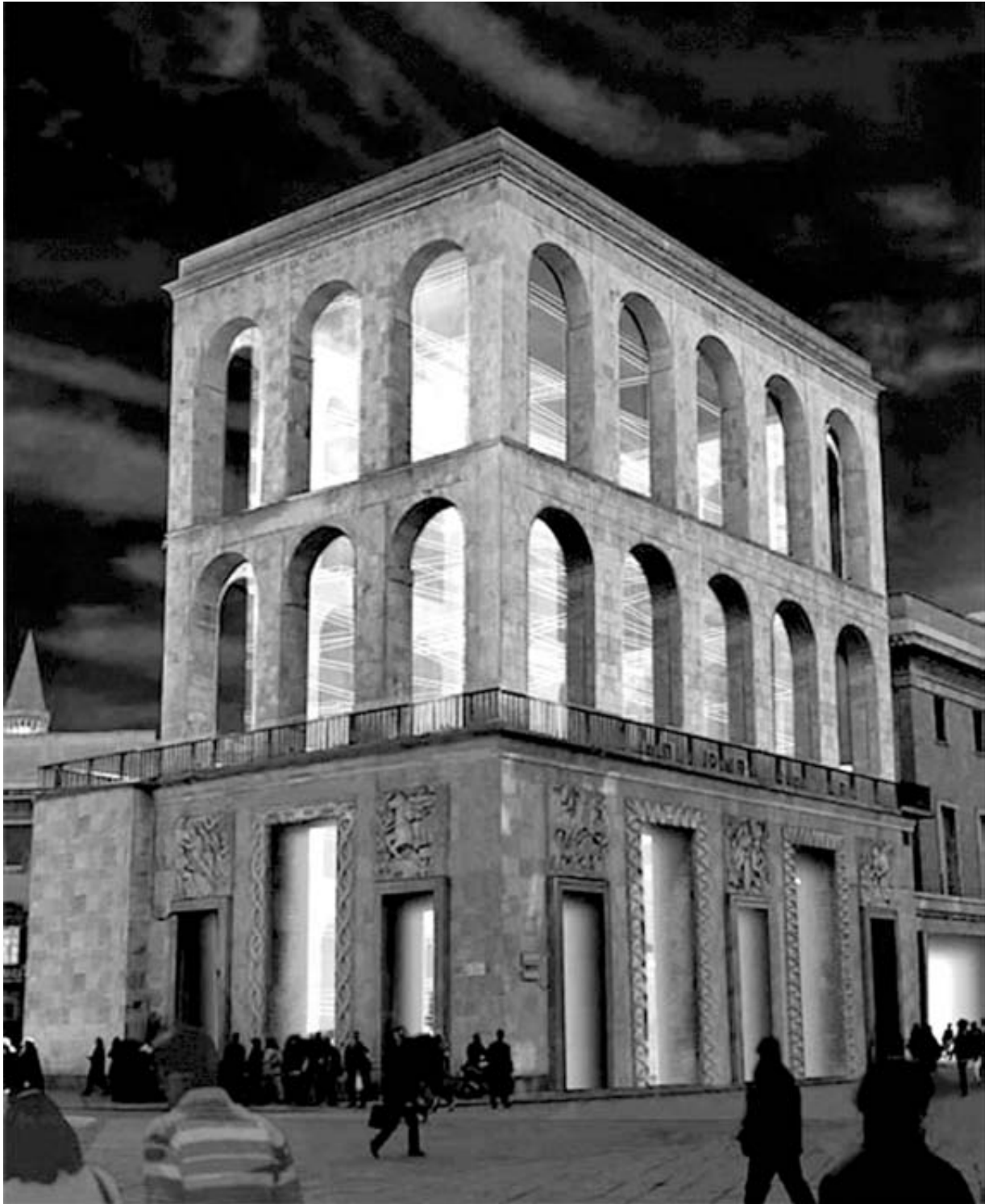
Com ja hem avançat, i en multitud de contextos, el quadre d'*Il Quarto Stato*, ja fos en el seu conjunt o bé en fragments curiosament escollits, va anar esdevenint una icona inconfusible durant el segle XX, amb una preferència lògica per tot tipus de missatges vinculats d'una manera o d'una altra al moviment obrer. En un cert sentit, i encara que en un codi diferent, s'afegia a d'altres imatges inseparables de la vintena centúria, des del *Guernika* de Pablo Picasso fins al rostre barbut de Che Guevara, passant per la ganyota d'Einstein, les faldilles esvalotades de Marilyn Monroe, la llauna de sopa Campbell's o la petjada de l'home sobre la superfície de la Lluna. D'alguna manera, el quadre havia esdevingut un exemple paradigmàtic de la

feliç coincidència d'interessos que, en plena eclosió de l'art visual i la publicitat, s'havia produït, en un determinat moment, entre el llenguatge de la política i el sindicalisme i les diverses formes de la comunicació de masses.¹¹

Hem al·ludit abans a la utilització que va fer Bertolucci per a l'inici del seu film *Novecento*, però aquest només és un dels molts referents a què caldria al·ludir, per bé que d'una gran eficàcia a causa de la difusió internacional del setè art.¹² De fet, els primers usos publicitaris s'havien produït, ja en els anys cinquantes, en els cartells de les mobilitzacions i els congressos polítics i sindicals, especialment quan es tractava de posar l'accent en el caràcter unitari del moviment, per exemple en l'avinentsa de les commemoracions del Primer de Maig. No sense alguna reserva per part dels qui hi veien una imatge potser excessivament domesticada o qui sap si massa polisèmica, socialistes i comunistes italians van recórrer sovint

11. *Cento anni di «Quarto Stato». La fortuna del quadro di Pellizza da Volpedo tra ideologia e comunicazione di massa*, a cura d'A. Scotti. Milà, 2001.

12. Precisament aquell mateix any, i concretament l'1 de desembre de 1976, el Teatre Lliure obria les seves portes a Gràcia amb la representació de *Cami de nit, 1854*, un espectacle dirigit per Lluís Pasqual. El cartell d'aquesta obra, realitzat per Cesc Espluga, incorporava precisament el fragment més significatiu d'*Il Quarto Stato*...



Museo del Novecento. Palazzo dell'Arengario. Milà

a la pintura de Pellizza en les seves publicacions, ja fos mitjançant una reproducció directa, ja fos mitjançant una presentació gràfica de grups d'obres amb una disposició semblant a la del quadre. I una derivació parcial de l'ús de l'obra va produir-se també en l'ús recurrent que en van anar fent algunes publicacions de caràcter feminista, en les quals la imatge utilitzada va ser naturalment la de la dona i l'infant en solitari.

Mentre encara vivia, el mateix Pellizza va combatre com va poder la manipulació comercial i propagandística de la seva obra, de la qual vetllava personalment la distribució en les revistes socialistes. Així, per exemple, va rebutjar la producció d'una postal propagandística del partit, en la qual la pintura es combinava amb el bust de Karl Marx, i en canvi va tenir cura personalment de l'elegant edició d'*Il Quarto Stato* emmarcat en un clavell modernista per al setmanari socialista de Voghera *L'uomo che ride*, de 1906. Però, tal com resumeix perfectament Maria Fratelli, «després de la mort de l'artista, el desdoblament de la seva recepció en dos components, el subjecte, ideològicament significatiu, d'una banda, i la tècnica pictòrica, de l'altra, va fer-se inevitable».¹³

Més tard o més d'hora, i en una lògica finalment irrefrenable, els publicistes, conscients de la popularitat de la icona, hi van acabar recorrent per a usos merament comercials. Per no remuntar-se massa en el temps, només cal que recordem, per exemple, des del cartell de l'Associazione Italiana Pellicceria de 1994, on la dona del davant es cobria amb abric de pells, fins a la campanya del cafè Lavazza del 2000 («*Tutti hanno diritto a una buona pausa caffè*»), on els camperols de Pellizza van ser substituïts per executius i on la dona del davant sostenia a la mà dreta, en comptes de l'infant, una cafetera de la marca. En aquesta dinàmica, les cites i les manipulacions serien innombrables,

però potser les resumeix totes l'elaboració efectuada cap al 2007 sota la forma modernitzada de les figuretes del *PlayMobil*...

EL MUSEU DEL NOVECENTO DE MILÀ

Passats més de cent anys d'ençà de l'elaboració del quadre, *Il Quarto Stato* està cridat ara a un nou protagonisme. Com hem dit, constitueix el punt d'arrencada del recorregut artístic del nou Museu milanès del Novecento, instal·lat a la seu del Palazzo dell'Arengario, un edifici del temps de Mussolini que es troba al costat mateix del Duomo, davant per davant de la Galleria Vittorio Emanuele. El museu mostra al públic prop de quatre-centes obres seleccionades entre els diversos moviments pictòrics que estan representats en els actuals fons milanesos. Arrenca doncs amb l'obra mestra de Pellizza i recorre els itineraris principals de l'art italià des de l'inici del segle fins als primers anys vuitanta: del Futurisme a la Metafísica, al Novecento, als grups de Milà, Roma i Torí, fins al moviment Arte Concreta, a l'Arte Povera i a l'anomenada Transavanguardia. Pellizza, Boccioni, Modigliani, De Chirico, Martini, Sironi o Fontana són només alguns dels artistes que hi estan representats amb les seves obres. En paraules dels responsables del projecte, «*el museu pretén també incentivar i prosseguir la vocació dels Musei Civici en la promoció de l'art contemporani, propo-sant-se com a aparador per als artistes actius en el territori nacional, en una relació de continuïtat amb el futur museu d'art contemporani*».

A Milà, el debat previsible i necessari sobre els continguts del nou Museu va centrar-se inicialment al voltant de considerar si *Il Quarto Stato*, emblema dels sectors populars al llarg del segle XX, obria realment el Novecento o més aviat tan-cava la centúria del XIX. Resolta la discussió a favor de l'opció primera, aquesta obra mestra del divisionisme ocupa el lloc singular que es mereix en aquest nou museu acabat d'inaugurar.

13. Maria Fratelli, *Il Quarto Stato. Pellizza da Volpedo*, Milà: Federico Motta Editore, 2007. Catàleg, p. 19.

Així, amb un reconeixement tan explícit, respondran els responsables del Comune di Milano a les aspiracions últimes de l'artista de Volpedo, l'home que va deixar escrites aquestes paraules:

«*Il Quarto Stato* —que en el meu pensament va ser primer *Fiumana* i després *Il cammino dei lavoratori*— va ser una de les meves primeríssimes concepcions, va ser el pensament continuat d'una dècada, i no vaig aconseguir de concretar-lo fins després d'haver fet evolucionar el meu art amb molt, moltíssim treball i amb un mateix pensament. Però quan pensament i forma es van fondre en la meva convicció més íntima ja res no va poder deturar-me: ni els renys de la família, ni els consells dels amics, ni la maledicència dels menys benèvolos, ni altres dificultats de més abast. Va ser tal com jo l'havia volgut: l'avanç coratjós d'un grup de treballadors cap a la font de llum que representa en la meva ment tota la gran família dels fills del treball...»¹⁴

BIBLIOGRAFIA

DAMIGELLA, ANNA MARIA: *Pellizza da Volpedo*, Firenze: Giunti Editore 1999, 50 p., col. Art Dossier, 151, 52 p.

DD.AA.: *Un protagonista del Divisionismo italiano. Giuseppe Pellizza e il suo mondo*. Mostra documentaria, Londra 10 settembre-10 ottobre 2008. Volpedo: Associazione Pellizza da Volpedo, 2008. Catàleg, 153 p.

FRATELLI, MARIA: *Il Quarto Stato. Pellizza da Volpedo*, Milà: Federico Motta Editore, 2007. Catàleg, 54 p.

MOMESSO, SERGIO: *Prima della pittura. La donna con il bambino del «Quarto Stato»*. Storia e restauro. Motta di Livenza: Edizioni prioritarie, 2008, 36 p.

NANI, MICHELE; LILIANA ELLENA; MARCO SCAVINO: *Il Quarto Stato di Pellizza da Volpedo tra cultura e politica. Un'immagine e la sua fortuna*. Torino: Fondazione Vera Nocentini et al., 2002. Introd. di Aurora Scotti, 128 p.

SCOTTI, AURORA: *Pellizza da Volpedo. Catalogo Generale*, Milà: Electa, 1986.

—: *Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Milà: Tea, 1998.

—: *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Quarto Stato*, Milà: Skira, 2000. Catàleg.

14. Carta de Pellizza a Matteo Olivero (29 d'octubre de 1904).

ANTONI DALMAU I RIBALTA (Igualada, 1951) és el director de la *Revista d'Igualada*. Ha ocupat diversos càrrecs institucionals i ha publicat una vintena de llibres. Darrerament s'ha dedicat particularment a la recerca historiogràfica al voltant de la violència social, la repressió i l'anarquisme en el tombant de segle XIX-XX. La seva obra més recent és *El procés de Montjuïc. Barcelona al final del segle XIX* (2010).



Il Quarto Stato (Pellizza da Volpedo, 1901)(Museo del Novecento di Milano)