

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN "OPERATORE DEI BENI CULTURALI"

Indirizzo Beni Artistici

a.a. 2003 - 2004

Il pittore Rubaldo Merello, la fortuna critica

Iole Murruni
Matricola n° 2625355

Relatore:
Prof.ssa Maria Grazia Messina

INDICE

INTRODUZIONE		pag 4
CAP. I	IL DIVISIONISMO ITALIANO	pag 6
	I.1 Fortuna critica del divisionismo italiano	pag 6
	I.2 Divisionismo e impressionismo	pag 9
	I.3 Divisionismo e pointillisme	pag 11
	I.4 Caratteri del divisionismo	pag 12
CAP. II	IL DIVISIONISMO LIGURE	pag 17
CAP. III	RUBALDO MERELLO: NOTIZIE BIOGRAFICHE	pag 24
CAP. IV	LA CRITICA CONTEMPORANEA A MERELLO	pag 31
	IV.1 Paolo De Gaufriody	pag 32
	IV.2 Altre voci critiche coeve	pag 36
	IV.3 La retrospettiva del 1926	pag 41
CAP. V	LA FORTUNA CRITICA DI MERELLO DAGLI ANNI '30 AGLI ANNI '50	pag 45
CAP. VI	LA FORTUNA CRITICA DI MERELLO DAGLI ANNI '60 AD OGGI	pag 52
	VI.1 Vitaliano Rocchiero	pag 52
	VI.2 La mostra del 1970 a cura di Gianfranco Bruno e voci critiche correlate	pag 57
	VI.3 Letture critiche recenti	pag 71
CONCLUSIONE		pag 80
Bibliografia		pag 87
Elenco delle immagini		pag 92



Figura 1 - R.Merello, *S.Fruttuoso dal mare*, databile 1918-21

INTRODUZIONE

Rubaldo Merello è un artista vissuto in Liguria nel periodo a cavallo fra ottocento e novecento. Egli è pittore, scultore e disegnatore e nella sua arte si dipanano quelle che furono le tecniche, le tematiche e le scelte di gusto che caratterizzarono appunto questi anni: divisionismo, simbolismo e stile liberty. Ad un certo punto della propria vita egli si ritira in volontario esilio sul monte di Portofino dove dipinge incessantemente gli stessi soggetti, riuscendo a trovare in essi continua fonte di ispirazione e di meraviglia. Dal quel momento la sua ricerca artistica diventa completamente individuale, scevra da contaminazioni o influssi diretti esterni. Eppure gli esiti cui giungerà saranno alquanto sorprendenti per la comunanza con le coeve espressioni che si andavano manifestando in Europa.

Egli è ovviamente figlio del proprio tempo e per comprenderne appieno la figura e l'opera bisogna correttamente inquadrarlo nello scenario storico-artistico in cui è maturato e nel clima culturale che ha respirato.

La situazione storica della seconda parte dell'ottocento vede un'Italia che ha faticosamente raggiunto l'unità nazionale a livello istituzionale, unità che forse non è stata ancora completamente assimilata a livello ideologico e psicologico. Dopo secoli di smembramento s'era faticosamente costituita una nazione, ma permanevano ancora significative differenze e peculiarità da regione a regione. Ciò si rifletteva ovviamente negli ambiti culturali ed artistici, dove sopravvivevano le vecchie scuole regionali che influenzavano tecniche e modalità espressive. C'erano infatti luoghi in cui le novità non tardavano a manifestarsi e venivano prontamente recepite, e luoghi che accusavano un certo ritardo, risentendo ancora di un provincialismo resistente e impermeabile al nuovo. L'Italia artistica che veniva fuori dal Risorgimento era un'Italia di forte impronta realista, legata a motivi e tematiche imposte sulla stretta aderenza al vero. Era un'Italia dove i temi patriottici avevano trovato in pittura efficace espressione. La nostra era una nazione ancora fortemente contadina, ma il nuovo, il moderno, l'industria, la vita brulicante e frenetica della città moderna di cui aveva parlato efficacemente Baudelaire, stavano inesorabilmente avanzando, e con essi nuove tematiche e problematiche. Mutavano i rapporti di potere: molto rapidamente si passava da un mondo feudale ad uno industriale e capitalista, che vedeva emergere nuove questioni sociali legate alla nascita di nuovi ceti e di nuove ideologie.

Intanto la scienza compiva progressi prodigiosi, l'analisi e la rappresentazione del vero troveranno altri mezzi espressivi come la fotografia in bianco e nero e a colori e il cinematografo. Si studiavano le leggi dell'ottica ed i meccanismi della visione. Il fenomeno artistico del divisionismo, in Italia, nasce proprio dallo studio di testi e di trattati di ottica, così come avviene del resto per il neoimpressionismo o pointillisme in Francia, ma mentre il neoimpressionismo porta alle estreme conseguenze la ricerca dell'impressione fugace, la cattura di un determinato attimo fissato anzi congelato nella stasi, in una sorta di astrazione dalla realtà di tipo

metafisico, il divisionismo, invece, pur muovendo dagli stessi presupposti scientifici, conserva ben salde le proprie radici realiste su cui attecchiscono felicemente le nuove istanze di denuncia sociale. Ma ecco che su questa base si innestano fermenti diversi e contraddittori. In Francia in questi anni nasce una nuova corrente, il simbolismo che rispetto al naturalismo ed al neoimpressionismo, si pone in netta antitesi, come una vera e propria inversione di tendenza. In questo ambito compito dell'arte diventa quello di rivestire l'Idea di una forma sensibile che, attraverso una rete di analogie, ne veicola le potenzialità allusive. La pittura non può limitarsi ad imitare le apparenze ma deve tentare un realismo di classe superiore che si manifesti attraverso l'armonia di linee e colori in un susseguirsi emozionale analogo alla musica. Anticipatore di questo movimento fu Charles Baudelaire, che con la nota teoria delle "correspondances" postulava l'assonanza tra stati dell'anima e fenomeni naturali. Si afferma con lui anche l'immagine idealizzata dell'artista, aristocraticamente isolato, dedito all'arte ma lacerato da dubbi e contraddizioni. Il movimento simbolista polemizza quindi con la cultura borghese e con l'ideologia del progresso e della tecnica, nell'esaltazione dell'individualismo coltivato singolarmente o in ristrettissimi cenacoli di accolti.

Ebbene questi stimoli si diffondono velocemente anche in Italia influenzando i modi di pensare e di creare. Accade così ai nostri pittori di unire la grammatica divisionista ai temi più propriamente simbolisti. Parallelamente si assiste ad una modifica del gusto in senso moderno che, seppure con declinazioni e denominazioni diverse, si diffonde in tutta Europa ed in America tra il 1890 ed il 1910. In Italia si parla di stile liberty, che si caratterizza per un elegante linearismo altamente decorativo e per la ricerca del superamento dell'eclettismo e della gerarchia delle arti, ponendosi anche come reazione nei confronti di un generale scadimento del gusto dovuto al diffondersi dei prodotti industriali.

CAPITOLO I - IL DIVISIONISMO ITALIANO

I.1 – Fortuna critica del divisionismo italiano.

Il divisionismo italiano è stato riconosciuto tardivamente in patria, mentre all'estero è stato poco conosciuto ed apprezzato.

Nel 1968, al Guggenheim Museum di New York, ci fu un'esposizione dedicata al neoimpressionismo europeo, dove l'Italia era rappresentata soltanto da Pellizza (con *Panni al sole* e *Il girotondo*), Balla (con *Bambina che corre sul balcone*) e Severini (con *Esposizione sferica della luce centrifuga*). Negli anni 1979/80 alla Royal Academy of Arts di Londra nella mostra *Post Impressionism: cross-currents in european paintings* venne proposta una sezione italiana che tuttavia non rendeva pienamente giustizia alla nostra esperienza divisionista. Negli stessi anni le opere post-impressioniste venivano esposte anche alla National Gallery di Washington. In quest'occasione *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, suscitò molto clamore. Molto probabilmente l'utilizzo come fonte iconografica per il noto film di Bertolucci *Novecento*, esercitò una forte componente attrattiva nei confronti del pubblico. Inoltre le sue grandi dimensioni e la natura stessa del soggetto rappresentato erano destinate ad accattivarsi la simpatia di un certo tipo di spettatori, per molti dei quali esso costituì una vera e propria sorpresa, poiché il divisionismo italiano, almeno fino agli anni Settanta, era ancora un fenomeno alquanto sconosciuto.

Anche in Italia il riconoscimento del valore di quest'esperienza è arrivato molto tardi. Durante il periodo prefascista e fascista la critica italiana tendeva ad ignorare il fenomeno, considerando gli artisti individualmente, anziché inserirli in un'analisi generale che tenesse conto delle problematiche legate alla teoria ed alla tecnica. Carlo Tridenti in occasione della I Biennale di Roma, nel 1921, pur nella comune minimizzazione del problema tecnico, dava atto, però, dell'unicità del divisionismo nel modo di affrontare il rapporto tra luce e colore. Anche Ugo Ojetti s'inseriva in questo filone scegliendo di minimizzare la questione tecnico-teorica, tuttavia riconosceva lo sforzo dei divisionisti italiani di “obbedire alla scienza pur facendo arte” poiché “proprio da quel gruppo cominciò in Italia la fatica di ristabilire in pittura la collaborazione fra la sensibilità e la ragione: lunga fatica, tra errori, esagerazioni ed equivoci” (1). Mentre Enrico Somarè nel volume *La pittura italiana dell'ottocento* rilevava che “caduta la teoria, che finì per scoprire il suo carattere illusorio ed il suo lato specioso, che consisteva in un'illecita trasposizione della pittura dal campo aperto dell'intuizione schietta e dell'esecuzione logica a quello angusto dell'ottica scientifica, sono rimaste le opere d'arte che si chiamano tuttora divisionistiche, ma che si dimostrano effettivamente pittoriche poiché contengono il residuo intuitivo di quella teoria...”(2).

Nel 1939 Anna Maria Brizio liquidò il divisionismo italiano come una pallida emanazione del neo-impressionismo francese.(3) Nel 1952 Mario Valsecchi con la retrospettiva per la XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia aprì la strada ad

un giudizio più obiettivo. Tale giudizio fu in sostanza riconfermato dal saggio di Mia Cinotti *La pittura a Milano dal 1815 al 1915* in *Storia di Milano* e da quello di Raffaele De Grada nella *Nota storica sul divisionismo* nel volume *Itinerario umano nell'arte* pubblicato nel 1957: “Non si creda che il Divisionismo italiano (...) sia una pura e semplice derivazione dal movimento francese. Deriva invece da un simile clima di reazione al disfacimento impressionista o macchiaiolo, sorge dall'intenzione di portare una correzione di ragione all'eccessivo sentimentalismo con cui si erano maturate le premesse tanto sobrie dell'impressionismo”. (4)

Solo negli anni '60, però, nacque un reale interesse per il movimento divisionista, che venne analizzato anche dal punto di vista della documentazione filologica. Nel 1967 Fortunato Bellonzi scrisse il saggio *Il divisionismo nella pittura italiana* che favorì la riscoperta del divisionismo, ma la vera e propria pietra miliare sull'argomento sarà l'opera, edita due anni dopo, *Gli archivi del divisionismo* a cura di Maria Teresa Fiori con l'introduzione di Bellonzi, che rivestirà un'importanza fondamentale per lo studio di questa espressione artistica. Nel saggio introduttivo Bellonzi si riallacciava alla letteratura critica che ebbe origine dall'Impressionismo, analizzando la questione fondamentale della luce ponendo a confronto il concetto tradizionale con le affermazioni più innovative degli artisti francesi. Lo studioso inquadrava il fenomeno nell'ambito della ricerca di un nuovo linguaggio espressivo, e nel porre la questione trovava affascinanti analogie fra pittura e poesia rilevando già in Parini, Manzoni e Leopardi precorriti del “sentimento pittorico moderno”. In particolare in Leopardi è facile trovare preavvisi dell'intuizione moderna della luce, come nel *Dialogo di un fisico ed un metafisico* del 1824: “Così credono gli uomini, ma si ingannano, come il volgo s'inganna pensando che i colori siano qualità degli oggetti, quando non sono degli oggetti ma della luce”. Inoltre è facile trovare corrispondenze tra il luminismo pittorico lombardo da cui prenderà l'avvio il Divisionismo e le ricerche dei letterati della Scapigliatura come Giuseppe Rovani che sosteneva la musicalità di tutte le arti, o Carlo Dossi secondo cui colori, odori e forme hanno stretti rapporti con la musica. Secondo Bellonzi i pittori divisionisti furono perfettamente in linea con i mutamenti che allora si verificavano nella poesia italiana. Basta pensare al divario tra Carducci, i cui versi ben si accostano alla pittura di un Fattori, e Pascoli che spesso appare vicino a Nomellini e Pellizza. Per non parlare degli evidenti paralleli con Gabriele D'Annunzio ed arrivare poi al parolibberismo di Marinetti, dove lo scrivere per parole semplicemente accostate, senza il legame delle congiunzioni o delle preposizioni, e con l'abolizione della punteggiatura, con i sostantivi spogliati degli aggettivi ed i verbi senza l'accompagnamento degli avverbi, è in sostanza, per Bellonzi, l'equivalente del dipingere “diviso”. Secondo questo studioso: “Al divisionismo italiano, che ebbe così scarsa fortuna critica, (...) nocque, ancor più che il mutamento rapido e profondo del gusto, l'intransigenza della critica e diremo meglio di una parte di essa con i suoi ostracismi, spiegabili e forse anche inevitabili, ma comunque illiberali e per ciò stesso culturalmente deboli. Gli nocquero in parte, indubbiamente la freddezza, la meccanicità metodologica di personalità piccole o minime, le quali nondimeno montarono in qualche fama al tempo loro gettando poi l'ombra della propria opacità sulle figure di rilievo, e cancellando affatto

dalla memoria di altri “minori” da ristudiare oggi utilmente, perché non privi di pregi. E, non ultima causa, gli nocque il formalismo largamente imperante, che ha ricacciato nell’ombra indiscriminatamente i movimenti idealizzanti dell’arte e della cultura, accusandoli di essere letterari”. (5)

La minuziosa opera di Teresa Fiori ha consentito di conoscere le singole personalità ed i rapporti esistenti fra i vari maestri e le loro poetiche. In particolare gli epistolari e le pagine di diario costituiscono, per la loro freschezza ed immediatezza, un ricco ed affascinante materiale di studio.

Dopo questo volume, negli anni ’70, avvenne un vero e proprio riesame critico che si espresse attraverso saggi e mostre. Gli studi di Annie-Paule Quinsac, a partire dal 1969, stabilirono l’autonomia del divisionismo italiano rispetto al neo-impressionismo francese. La studiosa chiariva anche come la dipendenza dai modelli francesi avesse nuociuto alla fortuna critica del nostro movimento: “L’equivoco della critica, anche recente, nasce dal fatto che ci si è ostinati a voler sovrapporre alla situazione italiana un modello ricavato da quella francese. Questo atteggiamento ha avuto conseguenze dannose sulla diffusione e l’apprezzamento del movimento perché implicava sempre la scoperta dei riflessi dell’intellettualismo parigino sulle ricerche nostrane e, non trovandone abbastanza si finiva col dover negare gli esiti italiani e la loro autonomia e travisarli del tutto riducendoli ad un’espressione provinciale minore di un fenomeno europeo nato a Parigi”. (6) La Quinsac suddivideva il divisionismo italiano in due generazioni di pittori, dedicandosi in particolare allo studio della prima. Interessante l’analisi degli studi di ottica, mentre scarso rilievo veniva dato all’ideologia politica. Viceversa nella monografia *Quarto Stato*, pubblicato nel 1976, Aurora Scotti analizzava la figura e l’opera di Pellizza, cogliendo l’occasione per compiere un’acuta analisi storica del periodo con particolare riguardo alla nascita ed allo sviluppo del movimento socialista.

Non mancavano comunque voci discordanti, come quella autorevole di Giulio Carlo Argan che nel manuale *L’arte moderna* del 1970, esprimeva in pratica una vera e propria stroncatura. Argan osservava come sul finire dell’ottocento lo sviluppo dell’economia industriale determinasse nell’arte l’insorgenza di stimoli tecnico-scientifici, di slanci progressisti e di istanze di natura sociale. Il divisionismo si era sviluppato in questo contesto come evidente ripercussione del neo-impressionismo francese da cui i divisionisti italiani avevano ripreso i postulati scientifici manifestando un generico entusiasmo per la scienza ma non un interesse più profondo, senza assorbirne quindi l’istanza più recondita che consisteva nell’idea di arte come ricerca. (7)

Nel 1970 venne allestita dalla Permanente di Milano una mostra antologica impostata con criteri storico-scientifici che presentò gli artisti della generazione futurista, nel loro primo momento divisionista, quasi in contrapposizione con i maestri della prima generazione. Nel catalogo figuravano alcuni saggi degli organizzatori della mostra e in questa sede alcuni studiosi poterono ritornare sull’argomento approfondendo gli studi precedenti. Raffaele De Grada sviluppò ulteriormente le tematiche sociali, ponendo in rilievo la lotta di classe e affermando che il pittore divisionista è al contempo rivoluzionario e riformista. La Brizio poté

modificare il giudizio espresso alcuni decenni prima e cogliere nel divisionismo gli aspetti più precisamente figurativi e naturalistici pur registrando la contraddizione fra le inclinazioni simboliste da un lato e le spinte populiste dall'altro.

Dopo questa mostra un ampio settore della critica italiana si è volto all'indagine capillare del fenomeno, ricercandone un'articolazione globale su scala nazionale, pur nella peculiarità delle realtà geografiche, prendendo in esame non solo i fenomeni artistici più eclatanti ma anche quelli considerati, forse ingiustamente, di minor rilievo. E' il caso ad esempio degli approfonditi studi di Gianfranco Bruno sul divisionismo ligure. Questo lungo dibattito critico troverà il coronamento ideale nella *Mostra sul Divisionismo Italiano* allestita a Trento nel 1990, che consentirà la conoscenza e la visione da parte del pubblico di molte opere divisioniste, comprese quelle di artisti considerati minori e spesso ignorati, e fornirà l'occasione per la pubblicazione di due volumi, il catalogo critico e l'opera *L'età del divisionismo*, contenenti i contributi dei maggiori studiosi contemporanei sull'argomento.

I.2 – Divisionismo ed impressionismo.

L'analisi di questo movimento dell'arte italiana è inevitabilmente legata al rapporto non solo con il pointillisme ma anche con il grande impressionismo francese. "Non c'è si può dire fenomeno d'arte della fine del secolo scorso e dell'inizio del nostro che non si sia trovato a fare i conti con quello che non solo può considerarsi il maggior movimento pittorico moderno, ma anche uno dei fatti di cultura nei quali meglio giunse ad esprimersi una società pervenuta ad un altissimo grado di maturazione civile, e a una ricchezza e a un'elaborazione di contenuti etici e sociali quali di rado è dato incontrare nella storia: vale a dire l'impressionismo francese.(...) Gli stessi aspetti più superficiali della sua diffusione hanno dato un contributo spesso decisivo alla creazione dei termini di una poetica; ogni sforzo compiuto nel senso di aderire a una tradizione storica nazionale, non ha potuto fare a meno di misurarsi con quelle conquiste di carattere formale ottico luminoso che erano il risultato di una determinata interpretazione della natura e della società; e quanto alla polemica contro la cosiddetta dispersione o sparpagliamento della visione impressionista, essa è uno dei termini dialettici dai quali si sono sviluppati alcuni dei maggiori movimenti dell'arte contemporanea."(8) Così si esprimeva nel 1967 Anna Maria Damigella ne *L'impressionismo fuori di Francia*. La stessa studiosa dopo aver analizzato la diffusione dell'Impressionismo in Europa, per quanto riguarda l'Italia riconosceva che il suo effetto fu quasi nullo, in quanto le correnti italiane come la pittura di paesaggio lombardo-piemontese, la scapigliatura ed anche il divisionismo partivano da premesse romantiche e realiste e potevano essere ricollegate piuttosto alla pittura di Millet ed alle correnti realiste europee con innesti di simbolismo. Individuava invece in area toscana l'apertura maggiore verso le novità francesi. C'erano infatti fra macchiaioli ed impressionisti, pur con le innegabili differenze, numerosi punti di contatto come il rapporto positivo con il mondo, l'interesse per la luce naturale e la risoluzione in pittura di istanze morali e politiche.

In Toscana un stimolo concreto all'evolvere del gusto potrebbe essere stato fornito da Degas che aveva soggiornato più volte a Firenze, a partire dal 1856, ospite dei suoi parenti italiani. Fondamentale fu poi l'opera di Diego Martelli, che nella nota conferenza al circolo Filologico di Livorno nel 1880, individuò gli elementi peculiari della visione impressionistica. Egli proponeva un'architettura di ragionamento storico e critico molto importante per la comprensione di quanto accadeva nel mondo, allargando l'analisi al contesto socio-economico. Con molta acutezza egli individuava la condizione di marginalità degli artisti più innovativi rispetto alle logiche ed alle strutture del potere e alle leggi di mercato. Il valore mercantile delle opere d'arte determina che cosa sia conveniente esporre, generando una categoria di arte "alla moda" o meglio "*chic*" come dicono i francesi. E' questo un genere d'arte equidistante tanto dall'arte accademica quanto dall'avanguardia, che accoglie elementi da una parte e dall'altra, ma li ingraziosisce, sfrondandoli degli eccessi, per poter essere più gradita al grande pubblico. Secondo il giudizio di Martelli, in questa categoria poteva essere sicuramente inserito il pittore Boldini, che s'era recato a Parigi dove aveva riscosso un certo successo in società, come altri artisti italiani che indulgevano in un impressionismo manierato. L'impressionismo invece rappresentava una vera e propria rivoluzione sia nel pensiero che nella visione, poiché introduceva un modo nuovo di percepire la sensazione della luce e di esprimerne l'impressione. Un altro punto nodale dell'analisi di Martelli verteva sulla demolizione del disegno. Il reale si manifesta attraverso un'impressione di colore, non si percepiscono infatti i contorni delle forme bensì i colori delle forme. E' impossibile che due colori si accostino col tagliente di un segno, da qui l'inutilità del disegno di contorno. La pittura dei macchiaioli corrispondeva a queste istanze, rendendo le impressioni sotto forma di macchie di colore contrapposte, mentre lo studio della forma e del contorno era quasi del tutto assente.

Nel 1878 Martelli invitò Pissarro ad inviare alcuni quadri alla mostra della Promotrice Fiorentina, che però non ebbero il successo sperato. Paradossalmente il contributo maggiore si ebbe da parte del modesto pittore livornese Alfredo Muller. Quest'ultimo ritornò da Parigi a Firenze nel 1890 ed espose alla Promotrice alcuni suoi quadri, raccogliendo attorno a sé una schiera di giovani artisti simpatizzanti. Contro questo impressionismo di seconda mano si scagliarono le ire di Fattori che possiamo cogliere in alcune sue lettere, in particolare in quella indirizzata nel 1891 all'allievo prediletto Plinio Nomellini: "Io ho creduto mio dovere avvertirvi te e gli altri che seguivi una via già tracciata 10 o 12 anni fa, e che il foco giovanile molto apprezzabile vi ha fatto vedere che la Storia dell'Arte vi avrebbe registrato come martiri e innovatori, mentre la Storia dell'Arte vi registrerà come servi umilissimi di Pissarò, Manet ecc e in ultimo del Sig. Muller". (9)

Nel 1910, da aprile a maggio, nelle stanze del Lyceum di Firenze, si tenne la prima mostra italiana dell'impressionismo francese, voluta da Medardo Rosso che desiderava accostare alle sue sculture le opere dei maestri impressionisti e supportata da Giuseppe Prezolini e Ardengo Soffici. Questa esposizione, che allineava opere di Renoir, Monet, Degas, Cézanne e Matisse non ebbe grande risonanza al di fuori di Firenze, dove comunque fu accolta con stupore, senza generare un adeguato dibattito

critico. Tuttavia questo evento fu percepito, in particolare da Ardengo Soffici, come un precedente incontestabile che garantiva la conoscenza dell'impressionismo come un dato acquisito che non avrebbe mancato di produrre frutti anche se non nell'immediato.

Nel resto d'Italia l'impressionismo non fu molto conosciuto e non poté produrre effetti significativi sullo sviluppo della nostra arte, almeno fino al primo decennio del '900, quando suscitavano un certo interesse gli scritti di Vittorio Pica e di Ardengo Soffici. Nell'estate del 1910, dopo la mostra del Lyceum di Firenze, arrivarono alla biennale di Venezia le mostre individuali di Monticelli, Courbet e Renoir, mentre dieci anni dopo la stessa sede veneziana ospiterà una piccola retrospettiva dedicata all'impressionismo e al post-impressionismo, ma a questo punto la stagione del divisionismo italiano si era completamente svolta.

Gli artisti protagonisti della vicenda divisionista (tranne quelli della generazione futurista, come Balla e Boccioni, che avevano avuto un esordio divisionista e che ebbero dirette esperienze parigine) ebbero dell'impressionismo e del neo-impressionismo francesi idee assai vaghe e certamente non formate sull'esame delle opere stesse, quando addirittura non ne erano del tutto ignari. La cosa è tanto più sorprendente se si pensa che ciò che più ha nuociuto alla fortuna critica del divisionismo italiano è appunto l'essere stato considerato in relazione e in subordine alle esperienze francesi. Il divisionismo italiano, invece, poco o nulla ha da spartire con il neo-impressionismo francese, essendosi sviluppato in un contesto storico-artistico e culturale molto diverso, eppure spesso venne considerato una sua manifestazione provinciale e ritardata.

I.3 – Divisionismo e pointillisme.

Il pointillisme nasce ufficialmente in Francia nel 1886 con l'esposizione all'ottava mostra impressionista dell'opera di Georges Seurat *Domenica alla Grande Jatte*. Era questo un quadro dove veniva proposto un brano di vita tipicamente impressionista, sottoposto ad un rigoroso spirito geometrico, con l'introduzione di una tecnica ispirata alle ricerche scientifiche sul colore e sulla percezione ottica effettuate da studiosi come Chevreul, Maxwell, Helmholtz e Rood. Il chimico francese Michel Eugène Chevreul, in particolare, aveva pubblicato i risultati delle sue ricerche di cromatica nei trattati *De la loi du contraste simultané des couleurs* nel 1839 e *Des couleurs et de leurs applications aux Arts Industriels* nel 1865. Qui aveva esposto il principio del "contrasto simultaneo" secondo il quale se si accostano due colori complementari le qualità di luminosità di ognuno vengono esaltate, ed il principio della "ricomposizione retinica" secondo il quale accostando due colori puri diversi ed osservandoli a distanza, essi apparivano di un colore unico dato dalla somma dei due colori distinti.

Questi principi, già noti agli impressionisti, vennero sperimentati in maniera rigorosa da Seurat. Applicando sulla tela i colori puri e tenuti divisi, egli metteva in atto il cosiddetto "contrasto simultaneo". I colori sarebbero stati ricomposti e fusi

dalla retina dell'occhio degli osservatori, senza l'intervento meccanico del pittore. Perché ciò potesse verificarsi occorre che i colori fossero depositati sulla tela con la punta del pennello, come minuscoli puntini, da qui il termine "pointillisme". Seurat fu un pittore molto apprezzato dal critico francese Felix Fénéon che nella sua recensione *L'impressionisme aux Tuileries* si pose il problema di analizzare le differenze tra i pittori Impressionisti "classici" ed i nuovi pittori come Seurat. Qui il critico dava una completa esegesi dell'elaborazione della tecnica pontilliste, spiegandone il rapporto con le teorie dell'ottica e del colore ed è qui che venne adoperato per la prima volta il termine "neo-impressionismo", per sottolineare il debito di Seurat nei confronti dei pittori impressionisti, ma anche il suo divergere da loro. Fénéon osservava che nell'opera di Seurat i colori si presentano sulla tela ognuno isolato dall'altro: sono punti di colore diverso che si ricompongono sulla retina del riguardante. E' nella retina, quindi nel cervello di colui che guarda, che questi puntini minuti si ricompongono per dare il senso di un colore uniforme. Questa spiegazione non è solo la puntigliosa descrizione tecnica di un procedimento, ma ha anche un altro significato molto più profondo. Attraverso l'attenzione che il critico pone sulle opere di Seurat, analizzandone l'aspetto tecnico-scientifico, viene sottolineato lo sguardo posto dall'uomo sul mondo, che è caratterizzato dalla struttura psico-fisica dell'uomo stesso. Quindi la libera riproduzione che l'artista compie di una parte dello spettacolo del mondo è una composizione di forme e di segni che l'occhio ed il cervello umani analizzano e sintetizzano. L'opera d'arte si pone come il luogo in cui la visione è sottoposta ad un'analisi, ad una sorta di anatomia di cui si mostrano le componenti e si cerca di capire come essa ha luogo. Le opere di Seurat ci aiutano a capire "come" noi vediamo, come occhio e cervello sintetizzano ciò che li colpisce dall'esterno.

Questa nuova tecnica che si proponeva quindi, come nuovo metodo di interpretazione della realtà, veniva sperimentata, più o meno contemporaneamente a Seurat da alcuni pittori italiani di area lombarda in quella stessa regione dove, negli anni Sessanta, c'era stato il precedente della scapigliatura. Nelle ricerche di colore e nella sensibilità per le vibrazioni luminose degli scapigliati come Ranzoni e Cremona possono essere intravisti alcuni precorriti del dipingere diviso.

I.4 – Caratteri del divisionismo.

Centro del divisionismo italiano fu Milano dove il mercante, critico e pittore egli stesso, Victor Grubicy de Dragon (1851-1920) aggiornato sulle più recenti esperienze europee, contribuì allo svecchiamento della cultura artistica, indirizzando gli artisti verso il divisionismo. Grubicy aveva avuto modo di conoscere i gusti del pubblico inglese durante il periodo trascorso a Londra, dove aveva allacciato contatti con i maggiori mercanti d'arte inglesi, inoltre aveva affinato la propria cultura artistica durante i numerosi viaggi in Olanda dove era venuto a contatto con i pittori della scuola dell'Aia come Anton Mauve, e in Francia dove aveva conosciuto l'opera di Millet. Tuttavia l'origine della sua "conversione" alla pittura divisa probabilmente

non fu basata su di una esperienza visiva diretta né della pittura impressionista francese, né dei capolavori di Seurat o degli inizi divisionisti di Signac e Pissarro, ma siccome dai suoi scritti si desume che ne era a conoscenza, si ritiene che abbia tratto queste nozioni dalle riviste francesi, come “L’art moderne”, cui era abbonato. Nel 1886, anno in cui Seurat aveva presentato la sua *Dimanche* all’ultima mostra impressionista, Grubicy convinse Segantini a dipingere la seconda versione, in chiave divisionista, di *Ave Maria a trasbordo*.

Alla Triennale di Brera del 1891 vennero esposte le prime opere già chiaramente divisioniste. Qui Gaetano Previati, Giovanni Segantini e Angelo Morbelli senza un preciso comune accordo e senza essere a conoscenza né dell’ottava mostra impressionista, né delle sperimentazioni di Seurat, presentarono le prime opere “divise”, anche se non rigorosamente realizzate con questa tecnica. Altri pittori presenti alla triennale, che successivamente divennero divisionisti, come Pellizza e Nomellini presentarono invece opere ancora tradizionali.

Il divisionismo italiano si è sviluppato parallelamente alle esperienze francesi, senza subirne una vera e propria influenza, sfruttando altresì le scoperte di circa due secoli di studi ottici. Oltre ai trattati di Chevreul e a quello di Rood *Modern chromatism*, tradotto in italiano nel 1882, i nostri pittori si servirono probabilmente anche di testi di studiosi italiani quali il settecentesco studio di Algarotti *Dialoghi sopra l’ottica newtoniana*, *Luci e colori* di Bellotti del 1886 e *La scienza dei colori e la pittura* di Guaita del 1893. Inoltre erano noti in Italia i testi di J.Mile, Helmholtz, Helmutz e Brucke. Un altro elemento di stimolo per i divisionisti italiani potrebbe essere stato il saggio di John Ruskin *Elements of Drawing*, pubblicato in Inghilterra nel 1857 e spesso citato in Italia nelle riviste d’arte. Particolarmente interessanti potevano risultare i concetti che la tecnica si deve piegare alle esigenze del dipinto, che lo scopo è di rendere la natura con la massima fedeltà possibile, che l’applicazione del colore puro si deve fare a mosaico e spesso anche adoperando colori misti per i fondi e le zone secondarie o in ombra.

Gaetano Previati fu l’unico, fra i pittori divisionisti, a tentare un’elaborazione teorico-scientifica della tecnica divisionista. Tuttavia la pubblicazione del suo trattato *Principi scientifici del Divisionismo* fu alquanto tarda, infatti avvenne nel 1906. In questo saggio l’artista insisteva sul contrasto simultaneo dei colori complementari, nell’intento di fornire presupposti scientifici alla propria tecnica. La mescolanza di due o più colori non comporta un’addizione bensì una sottrazione in termini di luminosità. Per effetto del miscuglio, la luce rinviata dalle molecole di una sostanza colorante penetra nelle particelle di un’altra subendone una diminuzione di raggi e determinando quindi una sottrazione di elementi di luminosità del raggio incidente. Invece l’accostamento di due punti di colore complementari, farà sì che l’aureola generata da ciascuno andrà a sovrapporsi all’altro che in questo modo sembrerà più vivo e più brillante di quanto non sarebbe parso se considerato isolato: ”E’ ovvio che i colori complementari rappresentando la massima opposizione possibile tra due colori, il contrasto diventi tanto più visibile quanto più le coppie di tinte accostate si avvicineranno al carattere dei complementari dello spettro”. (10)

A questo punto si innesta nel divisionismo la messa in crisi del cosiddetto principio di verità. Previati, infatti, nel suo trattato *Della Pittura – Tecnica e Arte* del 1916 aggiungeva: “Il compito dell’artista non è quello di copiare letteralmente tutto ciò che si vede, ma è una funzione intellettuale sulle forme ed i colori del vero per scegliere le cause efficienti del carattere e dell’espressione”. Il divisionismo quindi si pone quale mezzo per esprimere stati d’animo ed affermare il soggettivismo della visione.

Come afferma Fortunato Bellonzi, succede che: “Il divisionismo pur movendo dalla scienza, (...) si prestasse ben presto, anzi subito, alle tendenze spiritualizzanti della fine dell’ottocento già così vive in tutta Europa”.(11) Segantini giungerà ad affermare che l’arte deve rimpiazzare il vuoto lasciato in noi dalle religioni. Questo sentimento di nuova sacralità dell’arte ben si accosta anche a quel misto di religiosità laica, di idealità filantropiche, vagamente anarchiche o socialiste, e di moralismo riformista e populista che sono caratteristiche storiche della cultura dell’epoca. I nostri pittori divisionisti sentivano di essere al centro di un mutamento epocale, come si può capire dalle parole di Segantini in una lettera del 1895: “Noi siamo l’ultima luce di un tramonto, e saremo, dopo una lunga notte l’aurora dell’avvenire”.

In Italia il divisionismo si configura quindi non come un movimento unitario ed omogeneo, bensì come una scelta “tecnica” operata da alcuni artisti, nel cui ambito veniva permessa l’elaborazione di poetiche diverse e contrastanti, come afferma Gabriella Belli: “Se, come ormai sembra definitivamente acquisito, nel divisionismo italiano non ci fu coincidenza tra poetica e tecnica, in quanto quest’ultima, pur sviluppatasi da premesse scientifiche, divenne sì strumento primario dell’indagine conoscitiva dei fenomeni della realtà (della luce e del colore in particolare), senza però poter dare carattere unitario al repertorio iconografico, la comprensione di questo movimento artistico sembra allora dover procedere in altra direzione. Non c’è dubbio infatti che l’uso della tecnica divisa, mezzo universalmente adottato, pur nella varietà dell’applicazione, dal gruppo appunto dei divisionisti, non può che in minima parte spiegare le scelte di poetica di questa nutritissima schiera di artisti”. (12)

Occorre tenere presente che tutta la seconda parte dell’ottocento italiano è pervasa dagli esiti delle istanze risorgimentali che impongono un sentire nuovo, più schietto e democratico. Un modo di porsi di fronte alla realtà fuori dai limiti angusti degli ex stati feudali italiani. Il principio di verità diventa in questo contesto anche principio di modernità. Il divisionismo italiano si innestava su questa base di fondo di solida matrice realista ed i divisionisti italiani capirono che le leggi dell’ottica potevano consentire la creazione di un nuovo e potente linguaggio espressivo che avrebbe potuto dare voce a tendenze diverse ed anche contraddittorie: il luminismo di forte impronta realista, il sogno mistico ed evanescente che sfumava nel simbolismo, le tematiche sociali talora intrise di sentimentalismo, talora degradanti in alterata polemica. Giovanni Segantini, ad esempio, si formò nell’ambito della tarda scapigliatura, fu convinto, com’è noto, da Grubicy ad adottare la nuova tecnica divisionista e a dipingere una seconda versione *dell’Ave Maria a trasbordo*. Egli era volto ad un’immedesimazione totale col mondo della natura e, nella sua pittura, l’adesione al dato naturalistico convive col desiderio di spiritualizzare la realtà,

rendendola paradigma della condizione umana. Le sue ultime opere risentono di un'accentuazione del simbolismo, pur non venendo mai meno l'aggancio al dato naturalistico. Gaetano Previati, convertito al divisionismo grazie al solito intervento di Grubicy, adottò questa tecnica preferendo una stesura pittorica filamentosa, ed impegnandosi in opere di ambizioso contenuto mistico-simbolico. Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo, invece, affrontarono in maniera decisa la tematica sociale. Questi filoni ideologici contraddittori che si intrecceranno e si scontreranno nell'arco dei trent'anni della storia del divisionismo italiano erano già presenti in nuce alla triennale di Brera del 1891.

Ciò che mancò maggiormente a questo movimento fu l'apporto significativo ed unificatore di un vero e proprio caposcuola o di un teorico. Mancò una figura importante e carismatica, come poté essere Marinetti per i futuristi o Martelli per i macchiaioli. Victor Grubicy tentò di svolgere questo ruolo, ponendosi come teorico e critico militante. Egli tentò di spiegare i fenomeni ottici che erano alla base della tecnica divisionista e di farsi portavoce degli artisti giustificandone anche le scelte. Si ricordi, a questo proposito, l'appassionata difesa della *Maternità* di Previati (l'opera più bersagliata dalla critica alla Triennale del 1891). In quest'occasione Grubicy osservava che “col divisionismo si arrivava a rappresentare la luce e, poiché tutto quello che si vede è luce, si potevano creare delle immagini talmente simili agli aspetti della realtà da parere prodigi”, proseguendo: “Io credo che quando l'artista ha per obiettivo di esprimere quelle entità assolute ed essenziali che si chiamano idee, gli oggetti che concorrono ad esprimerle non debbano avere altro valore in sé come oggetti, ma solo come segni, come lettere di un alfabeto”.(13) Tuttavia i contrasti insanabili con il fratello Alberto nella gestione della Galleria Grubicy e la conseguente rinuncia ad occuparsi degli affari gli impedirono di essere se non un grande teorico almeno il grande mercante che avrebbe potuto sdoganare la pittura divisionista italiana sia in patria che all'estero.

Inoltre un altro elemento di cui tener conto è che la Francia aveva tolto il primato che l'Italia aveva detenuto nell'arte per secoli. Chi voleva aggiornarsi in questo campo andava a Parigi. Il “Grand Tour” in Italia, era passato di moda. John Russell Taylor a tale proposito afferma che “in Gran Bretagna l'egemonia di Parigi va attribuita a Roger Fry. Questi, come critico e teorico, organizzatore di esposizioni d'arte e arbitro del gusto, fu il responsabile dell'importante mostra inaugurata a Londra il 5 novembre 1910 e intitolata - Manet e i postimpressionisti - (...) Il termine postimpressionismo fu inventato da un giornalista londinese e usato da Fry per la prima volta con l'intento di pubblicizzare la mostra (...) L'esposizione stabilì il dominio di Parigi sulla concezione dell'arte inglese: Parigi, più di Monaco o l'Aia o di qualsiasi altro posto in Europa, venne giudicata nel bene o nel male, come il luogo dove stava succedendo tutto ciò che era importante per l'arte. E da tutte queste considerazioni l'Italia fu esclusa. Le accademie italiane non furono più luoghi scelti dagli aspiranti pittori inglesi per fare pratica, così come era stato invece fino al 1850. L'Italia non era neppure il paese dove i mercanti inglesi cercavano nuovi artisti: anche i macchiaioli erano in realtà sconosciuti in Inghilterra”. (14)

Bisogna considerare che all'epoca Parigi era già da almeno un secolo, il centro dove l'arte francese elaborava i propri destini, mentre in Italia c'era una situazione profondamente diversa legata alla molteplicità delle realtà regionali. Spesso nelle mostre i pittori provenienti da tutte le regioni d'Italia venivano collocati in sale separate. Così si percepiva un'arte milanese, un'arte romana, un'arte genovese ecc. e non un'arte italiana come un tutt'uno. Il divisionismo italiano non sfuggì a questa sorte, articolandosi in una pluralità di centri, cosicché a parte le figure dei grandi maestri, restarono sconosciute al grande pubblico alcune realtà, come quella ligure, che pure non mancarono di originalità e vivacità.

NOTE:

1. U. Ojetti, *Ottocento, novecento e via dicendo*, Milano, Mondadori, 1936, pag. 49
2. E. Somarè, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1944, pag. XVI
3. A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento in Storia Universale dell'arte*, volume 6° Torino, UTET, 1944, pag. 394:
 "I principi ottici predicati dai divisionisti sono gli stessi che dai neoimpressionisti: la luce bianca essendo la risultante di tutti i colori dello spettro e potendosi scomporre in essi attraverso il prisma, se ne deduce che, dunque, per raggiungere la massima luminosità in pittura, anziché mescolare i colori sulla tavolozza, occorre accostarli puri sulla tela secondo le leggi dei colori complementari, a piccole pennellate vicinissime e regolari: lineette, virgolette, puntini; essi si ricomporranno poi soggettivamente nella retina del riguardante, a dare l'impressione non del colore ma della luce. Tutto ciò non ha nulla a che vedere, come ben si comprende, con l'arte; la questione dell'arte comincia quando si indaghi come di questi principi, per sé astratti ed inartistici, si siano serviti temperamenti di artisti per esprimersi. E allora, a causa della diversità profonda che intercorre fra le due maggiori figure che rappresentarono il neoimpressionismo in Francia e il divisionismo in Italia: Seurat e Segantini, è avvenuto che i due movimenti, pur professanti principi scientifici simili, abbiano dato luogo a manifestazioni diversissime".
4. R. De Grada, *Itinerario umano nell'arte*, Firenze, Parenti, 1957, pag. 413
5. F. Bellonzi, *Il Divisionismo in Archivi del Divisionismo*, (raccolti e ordinati da Teresa Fiori), vol. I, Roma, OE, 1969, pp. 30-31
6. A.P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Il Divisionismo*, (catalogo della mostra, Trento, 1990) Milano, Electa, 1990, pag. 18
7. Giulio Carlo Argan, *L'arte Moderna*, Firenze, Sansoni per la scuola I ed. 1970 pag. 152:
 "Le province dell'Italia settentrionale sono le prime in cui, alla fine del secolo, comincia a svilupparsi un'economia industriale: ciò spiega il determinarsi, anche nell'arte, di interessi tecno-scientifici, di slanci progressisti e, nello stesso tempo, di preoccupazioni sociali. L'ultimo decennio del secolo, a Milano, è caratterizzato dal Divisionismo di Gaetano Previati, di Giovanni Segantini, di Victor Grubicy, di Giuseppe Pellizza da Volpedo e di molti altri ancora. Si tratta di un'evidente ripercussione del Neo-impressionismo francese, di cui Previati riprende i fondamenti teorico-scientifici ma, purtroppo, soltanto questi. Il guaio, infatti, è che non si tratta di vero interesse, ma di entusiasmo per la scienza; e l'entusiasmo diventa ideologia romantica della scienza e del progresso. Né Previati né Segantini né gli altri accettano l'idea di un'arte-ricerca, come quella di Seurat o di Signac; e ciò che è più grave, non hanno compiuto l'esperienza dell'impressionismo, che è appunto l'oggetto della ricerca scientifica del Neo-impressionismo".
8. Anna Maria Damigella, *L'Impressionismo fuori di Francia*, Milano, Mensili d'arte n. 17 Fabbri, 1967, pag. 9
9. G. Fattori, *Lettera a P. Nomellini in Archivi del Divisionismo*, vol. I, pag. 165
10. F. Bellonzi, *Il Divisionismo in Archivi del Divisionismo*, vol. I, pag. 25
11. F. Bellonzi, *Il Divisionismo in Archivi del Divisionismo*, vol. I, pag. 28
12. G. Belli, *Figure del Divisionismo in L'età del divisionismo*, Milano, Electa, 1990, pag. 27
13. F. Bellonzi, *Il Divisionismo in Archivi del Divisionismo*, vol. I, pag. 23
14. J. Russell Taylor, *Il divisionismo italiano*, in *L'età del divisionismo*, pag. 106

CAPITOLO II - IL DIVISIONISMO LIGURE

Nell'800 la Liguria giunge in ritardo, rispetto al generale rinnovamento artistico che attraversa l'Italia ed è tributaria alla cultura di altre regioni. Il panorama artistico ligure si mantiene desolante almeno fino alla metà del secolo. In questo periodo sono attivi i pittori: Giuseppe Isola, Giuseppe Frascheri e Federico Peschiera, tutti e tre accomunati da una rigida formazione professorale che si esprime attraverso un altrettanto rigido conservatorismo accademico chiuso ad ogni innovazione.

Nel 1834 era passato a Genova Camille Corot. Qui l'artista aveva dipinto le bellissime vedute della città all'Acquasola ed al Palazzo del Principe, opere in cui la luminosità crea vibranti armonie tonali. Ma questo evento non sembra suscitare reazioni immediate nell'ambiente artistico locale. Il rinnovamento, invece, prenderà l'avvio da altri due fatti determinanti. Nel 1846 si ebbe l'Esposizione dell'Accademia Ligustica di Belle Arti per l'VIII Congresso degli scienziati italiani. In quest'occasione oltre ad opere di artisti locali furono presenti numerose opere di artisti provenienti dalle più svariate parti d'Italia, consentendo il confronto con realtà artistiche più ricche e vitali. Fatto ancora più significativo fu la fondazione della Società Promotrice per le Belle Arti, avvenuta nel 1849. Nelle mostre organizzate dalla Promotrice comparvero opere di artisti toscani, macchiaioli in particolare, e di altri centri italiani, oltre a pittori svizzeri, francesi ed inglesi. Furono presenti fra gli altri, Induno, Palizzi, Signorini, Lega, Nino Costa, Zandomenighi e Giovanni Fattori. Emerse la figura di Nicolò Barabino, singolare interprete dell'opposizione tra la cultura accademica e la nuova ideologia della pittura basata su di un profondo sentimento storico. Comparvero altresì i nomi dei nuovi artisti genovesi destinati a diventare i fautori del rinnovamento della pittura ligure e con i quali trionfò la pittura di paesaggio. Tammar Luxoro, Ernesto Rayper, Serafino De Avendano, Alfredo De Andrade e Alberto Issel formarono un gruppo affiatato che d'estate si riuniva a Rivara per dipingere en plein air. Qui si incontravano con il Pittaro ed il Gignous. Frequenti erano le visite di tutta la squadra, formata da pittori liguri e piemontesi, a Volpiano presso il Fontanesi. Il gruppo elaborò un comune linguaggio pittorico contraddistinto dall'amore per gli aspetti più intimi, trepidi e malinconici della campagna, dall'attento studio tonale, dall'utilizzo di una tavolozza di mezze tinte, grigi, verdi teneri e bianchi argentei, con il conseguente rifiuto degli scuri colori accademici. Per tutte queste caratteristiche il gruppo verrà denominato Scuola Grigia. I "grigi" furono gli artefici della nuova immagine del paesaggio ligure che, allontanate le forme del vedutismo manierato, riduceva l'orizzonte visivo, focalizzando l'interesse su dettagli minuti e nascosti. Da qui ha origine una pittura volta alla scoperta della segreta vita interiore della natura, al ripiegamento intimistico sul motivo vissuto nell'attimo della sua fuggevolezza e caducità. Fra gli elementi naturali si individuavano "motivi" che diventeranno classici ed emblematici del paesaggio ligure dipinto da tanti artisti, come ad esempio il gruppo di alberi, ulivi o pini, con le radici contorte aggrappate ad un dirupo a picco sul mare.

I grigi genovesi, come del resto in quel periodo andavano facendo altri pittori di altre regioni italiane, ruppero con i canoni tradizionali dell'accademia, volgendo uno sguardo più libero verso forme e colori, dipingendo dal vero, all'aria aperta.

Questa nuova valutazione dell'importanza del paesaggio porterà nel 1874 all'istituzione della Scuola di paesaggio all'Accademia Ligustica, cui venne preposto Tammar Luxoro. A questo artista si deve lo straordinario impulso nello studio del paesaggio che, dal vedutismo volto alla mera documentazione e trascrizione del reale, evolve verso una più matura e partecipata interpretazione del "motivo" naturalistico.

Alle vivaci affermazioni del primo gruppo dei grigi seguirono nel decennio 1880-90 quelle più attenuate dei loro seguaci fra cui ricordiamo Angelo Costa, Andrea Figari, Giovanni Quinzio e Alfredo Luxoro (figlio e allievo di Tammar), affiancati da un gruppetto di scultori. Costoro vennero bollati dal conservatore ambiente genovese, che ironizzava sull'esaltazione del colore locale attuata da questi artisti, come "scuola degli spinaci".

Sul finire dell'Ottocento la cultura artistica ligure subisce alcuni scossoni che le consentono di superare i confini dell'ormai consueto ed angusto provincialismo. Come afferma Gianfranco Bruno: "Genova, percorsa da singolari fermenti sociali e culturali, partecipa da protagonista al rinnovamento artistico in Italia. E' un favore che dura sino alle soglie del conflitto mondiale, ma tanto basta a fondare quella circolazione di idee, quella coscienza dell'arte come fatto europeo, sulle quali poggeranno, pur nel progressivo oscurarsi dell'ambiente culturale genovese, le esperienze dei pochi grandi isolati". (1) La cultura a Genova alla fine del XIX secolo era caratterizzata da una straordinaria mistura di simbolismo e realismo e si manifestava in campo letterario nelle pagine di Remigio Zena e di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Una vera e propria ventata di novità verrà portata dal pittore livornese Plinio Nomellini, che si trova a Genova a far data dal 1890 e a cui si deve la diffusione del Divisionismo in Liguria. Il dipinto di Nomellini *Golfo di Genova* (altrimenti denominato *Marina Ligure*) è del 1891, ed è già chiaramente divisionista. Nel 1893 dipinge *La Diana del lavoro*, opera che sembra anticipare Pellizza nelle tematiche socio-politiche. Nomellini, d'altra parte, è di idee filo-anarchiche, e per questo motivo sarà rinchiuso nelle carceri genovesi di Sant'Andrea, dove eseguirà una serie di bellissimi disegni, verrà processato e poi assolto (al processo partecipò Telemaco Signorini con un'appassionata difesa del collega ed amico). Il ritrovamento, ad opera di Gianfranco Bruno, del dipinto *Sciopero*, databile al 1889, custodito in una raccolta privata a Trieste e pubblicato per la prima volta nel catalogo per la mostra di Trento del 1990, ha dimostrato il ruolo di precursore di Nomellini; il dipinto, infatti, sembra anticipare il *Quarto Stato* per le soluzioni compositive e per le figurazioni che compariranno nel ben più noto dipinto di Pellizza. Altri quadri di precisa tematica sociale sono *Piazza Caricamento*, *Incidente in fabbrica*, e *Mattino in officina*. Gli artisti locali subiranno l'influenza di queste opere (ad esempio il pittore Domingo Motta dipingerà sul finire del secolo *Lo spaccapietre*, un'opera di forte impegno sociale, che richiama altresì il grande esempio di Courbet), ma in generale l'ambiente artistico genovese non è maturo per accogliere fino in fondo l'innovazione ideologica della pittura di Nomellini, forse perché è troppo strettamente legato ai

gusti della ricca committenza mercantile. Viceversa verrà accolta più subitaneamente l'innovazione tecnica introdotta dalla pittura "divisa" di questo artista.

Nel 1892 occorre rilevare la presenza, a Genova, di Segantini e Pellizza, che espongono rispettivamente *Ritorno all'ovile* e *Mammine* (premiato con medaglia d'oro), alla XL Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, in occasione del IV Centenario Colombiano. A partire da quella data, nella città ligure, verranno esposte regolarmente le opere dei maggiori divisionisti italiani.

A Torino, nell'esposizione di Belle Arti del 1898, verranno esposte le opere dei liguri Angelo Vernazza, Andrea Figari, Federico Maragliano e Giuseppe Sacheri, che dimostravano la piena e consapevole acquisizione della tecnica divisionista, e che vennero definiti "Gruppo degli Audaci" dal critico d'arte dell'epoca Ugo Fleres.

Durante la sua permanenza a Genova, durata fino al 1902, Nomellini accoglie in casa un gruppo di pittori dando vita al cosiddetto "Gruppo di Albaro", dove la sua profonda e ricca cultura si confronterà con le migliori figure creative locali fra le quali oltre ai pittori Olivari, Sacheri, Balbi, e Vernazza, si annoverano lo scultore Edoardo De Albertis, il musicista Conti ed i poeti Roccatagliata Ceccardi e Angiolo Silvio Novaro. Sempre al generoso contributo di Nomellini, si deve l'introduzione nell'ambiente genovese, delle istanze simboliste, che si diffonderanno rapidissimamente e che saranno maggiormente rafforzate dalla presenza periodica di Gaetano Previati a Lavagna. Già nel 1898 erano giunte a Genova alcune opere di quest'artista mentre la sua *Via Crucis*, dipinta nel 1902, sarà esposta nella chiesa genovese di San Donato. Nomellini entra in contatto, tramite lo scultore De Albertis, con la cerchia inglese residente a Genova, fortemente impregnata di idee mistiche ed esoteriche. Infatti il primo collezionista di quadri di Nomellini, ispirati alle poetiche simboliste, sarà proprio il bizzarro medico, scrittore e teosofo inglese James Richardson Spensley, altrimenti noto per essere stato l'artefice del Genoa Cricket and Football Club.

Nel 1904 Pellizza presenta alla Promotrice *Una via di Volpedo* e *Aprile nei prati di Volpedo*, mentre alla Promotrice del 1906 compariranno le prime opere divisioniste di Rubaldo Merello: *Capanna*, *Fienile*, *Bosco Invernale* e *Paesaggio*.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Plinio Nomellini e lo scultore De Albertis lavorarono intensamente, collaborando con Galileo Chini, per la partecipazione alla Sala Internazionale dell'Arte del Sogno alla VII Biennale Veneziana del 1907. In questo spazio avveniva la fusione degli stilemi tipicamente simbolisti con quelli più propriamente liberty. Una precedente occasione, per la diffusione dell'Art Nouveau, in Liguria, era stata la VII Esposizione Industriale di Genova del 1901, completamente allestita in questo stile. Questi avvenimenti comporteranno l'apertura della cultura figurativa ligure verso un clima più in linea con le altre contemporanee esperienze del resto d'Italia. L'esposizione del 1901 è la dimostrazione del tentativo compiuto dai settori più vitali dell'ambiente culturale genovese di adeguarsi alla situazione italiana ed europea, ma a ciò si deve aggiungere purtroppo l'azione frenante di una certa retroguardia provinciale che, unita alle interferenze della committenza locale, soffocava lo sviluppo delle idee più innovative. Anche se l'assorbimento di questo nuovo gusto si farà maggiormente



Figura 2 - R.Merello, *Paesaggio*, 1898

sentire nelle arti applicate, nell'architettura e nella scultura, (infatti la più alta testimonianza è rappresentata dal cimitero genovese di Staglieno, vero e proprio grande museo della scultura ligure, mentre il *Monumento dei Mille* di Eugenio Baroni, inaugurato nel 1915, rappresenta la massima espressione dell'affermazione del Liberty a Genova), non mancheranno contaminazioni anche nella pittura. In particolare proprio Rubaldo Merello dipanerà la propria attività di scultore fra

simbolismo e liberty, mentre echi del gusto floreale possono essere colti con nitidezza nei numerosi disegni, come nelle illustrazioni per il dramma di Sem Benelli *Le nozze dei Centauri*, ma traspaiono anche nella sua opera pittorica.

Occorre poi rilevare, in questo periodo, un fatto molto importante, ossia la nascita di una critica d'arte sensibile e attenta alle principali novità artistiche europee e pronta al riconoscimento e alla difesa dei nuovi talenti. A tale proposito possiamo ricordare Paolo De Gaufridy, che oltre all'attività di critico fu artista egli stesso distinguendosi nella grafica, e Angelo Balbi che fu artista a sua volta nonché fine collezionista.

A partire dal 1910 sono attivi i pittori Cornelio Geranzani, Sexto Canegallo ed Enrico Castello detto "Chin", che coniugheranno divisionismo e simbolismo spingendoli alle estreme conseguenze mentre si data al 1914 la prima importante mostra personale di Rubaldo Merello. Nella primavera del 1915, viene allestita a Genova nel ridotto del Teatro Carlo Felice, la famosa mostra di Previati. Tra gli anni '14 e '17 avviene la mutazione in chiave divisionista del linguaggio di Domenico Guerello, facilitata dalla meditazione sul lavoro di Merello e dall'incontro con l'opera di Previati. Giuseppe Cominetti, arrivato a Genova dal Piemonte nel 1902, con il fratello Gian Maria, resterà fedele al divisionismo per tutta la vita, e manterrà stretti contatti con l'ambiente ligure, anche dopo il trasferimento nel 1909 a Parigi, città dove l'interesse per quest'esperienza era ormai completamente sopito. Fra i pittori che operarono in Liguria aderendo al divisionismo, possiamo citare ancora Alberto Helios Gagliardo, Stefano Baghino, Lazzaro Luxardo, Guido Meineri, Antonio Discovolo ed Eso Peluzzi.

In Liguria il divisionismo resisterà più a lungo che in altre regioni. Secondo Gianfranco Bruno "il movimento mantenne vitalità nelle aree di riflusso culturale" ed in Liguria esso persisterà almeno fino al 1926, anno della grande mostra retrospettiva postuma su Rubaldo Merello, allestita a Palazzo Bianco. La prima guerra mondiale costituisce il discrimine tra il primo divisionismo ligure e la sua seconda fase caratterizzata da una sempre maggiore digressione nel simbolismo, facendo proprie anche le prime avvisaglie moderniste e futuriste, non senza accogliere le istanze del grande realismo espressionistico europeo. La varietà di intenti con cui il divisionismo si manifestò in Liguria, il sostrato artistico e culturale che accomunava tutte quante le esperienze, la commistione di istanze di natura diversa e lo stimolo fornito agli ulteriori sviluppi, ne fanno un episodio non trascurabile della storia dell'arte italiana. Come affermava Vitaliano Rocchiero nel 1971: "anche in questo movimento, il movimento del Divisionismo, gli artisti liguri non furono secondi ad altri. Nella vivacità, nei propositi, nelle affinità, nelle influenze, nelle realizzazioni, determinarono una corrente artistico culturale spiccata, che, per molti versi, richiama ai non troppo lontani fasti liguri dei paesisti e dei figuristi della nota Scuola Grigia ed a quelli più vicini dei pittori e dei ceramisti dell'ancor troppo poco noto Gruppo Futurista Genovese, e della sua appendice Gruppo d'Avanguardia e Futurismo Sintesi". (2)

NOTE:

1. G. Bruno, *L'arte figurativa a Genova tra Otto e Novecento*, in "Il Raggiaglio Librario" n 7-8, 1988, pag. 264
2. Vitaliano Rocchiero, *Maestri Divisionisti in Liguria*, in "Liguria", Genova, MCMLXXI pag. 8



Figura 3 – Ritratto di R. Merello

CAPITOLO III - RUBALDO MERELLO: NOTIZIE BIOGRAFICHE

Rubaldo Merello nasce a Montespluga, frazione del comune di Isolato, in provincia di Sondrio, il 16 luglio 1872 da una una famiglia piccolo-borghese di origini genovesi. Nel 1881 ritorna, ancora bambino, nel capoluogo ligure dove compirà gli studi classici e successivamente, tra il 1888 ed il 1892, frequenterà la locale Accademia Ligustica di Belle Arti, conseguendo alcune menzioni ed una medaglia d'argento. I suoi insegnanti sono alquanto modesti ma gli sono compagni di studi lo scultore Edoardo de Albertis ed i pittori Bardinero, Maragliano e Motta che occuperanno ciascuno un proprio posto nel panorama artistico ligure. Terminata l'accademia apre uno studio di scultore nel levante genovese a Nervi. Qui conosce e sposa Laura Pessale, figlia di un artigiano, da cui avrà due figli.

Nel 1894 esegue un bozzetto per un monumento funerario *Finis* che viene esposto alla Triennale di Brera nello stesso anno. In quest'occasione sono probabili, ma non documentati, alcuni viaggi a Milano, dove potrebbe aver conosciuto dal vero l'opera del maestro Segantini. Nel 1898 è documentato l'acquisto di un suo paesaggio da parte di Pietro Guastavino. In questo dipinto appare già assimilata la tecnica divisionista nella particolare declinazione simbolista dell'ultimo periodo genovese di Plinio Nomellini. L'unico dipinto conosciuto antecedente al 1898 è un piccolo paesaggio legato ancora agli stilemi della scuola grigia genovese.

Nel 1904 si trasferisce a Ruta di Camogli ed inizia il suo volontario esilio, lontano dalla città e dall'ambiente culturale genovese, in condizioni di assoluta solitudine e di enorme indigenza. Infatti intorno a lui, negli ambienti ufficiali, s'era creata una specie di congiura che lo aveva votato all'isolamento. In questi anni conosce il medico chirurgo Carlo De Gregori, che sarà suo amico, ammiratore e mecenate, nonché committente della famosa statua del *Dolore*, iniziata intorno al 1914 e terminata nel 1919.

Inizia anche l'amicizia con il poeta e commediografo Sem Benelli che risiede in un castello a Zoagli e per cui illustra il poema *Le nozze dei centauri*, edito nel 1905 e rappresentato per la prima volta a Torino nel 1915. I temi trattati da Benelli riconducibili all'eterna lotta tra il bene ed il male, forniscono lo spunto a Merello per la creazione di immagini simboliche, che si armonizzano con la sua personale idea di un'arte finalizzata alla ricerca del bene assoluto.

Dal 1906 espone regolarmente alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti a Genova e dallo stesso anno si trasferisce a San Fruttuoso di Camogli, dapprima in uno squallido stanzone nell'antica Torre dei Doria, poi in una casetta di pescatori. Nello stesso anno il critico, amico ed estimatore, Paolo De Gaufridy fa conoscere la sua opera al noto mercante Alberto Grubicy, per mezzo del quale partecipa nell'anno successivo a Parigi al Salon des Peintres Divisionnistes Italiens. Probabilmente è dovuta a Grubicy anche la sua presenza nel 1911 ad una mostra a Saint Moritz.

Nel 1913 viene accolta la sua candidatura alla nomina ad accademico di merito per la classe dei pittori all'Accademia Ligustica di Belle Arti con la seguente motivazione: "allievo dell'Accademia, artista originale si è dedicato alla pittura di

marine e paesaggi, le sue opere sono discusse quanto apprezzate in tutte le esposizioni”.

Nel 1913 purtroppo muore uno dei due figli dell'artista, cosicché, per trovare più miti condizioni di vita, la famiglia Merello si trasferisce a Portofino nel 1914. Nel medesimo anno alla LX Esposizione della Società promotrice di Belle Arti, nel ridotto del Teatro Carlo Felice, gli è dedicata un'intera sala: è questa la sua prima importante esposizione personale che viene testimoniata da un trafiletto pubblicato sul quotidiano “Il Lavoro” del 21 giugno, dove la Società Pro Cultura invia il suo saluto augurale al socio onorario per “testimoniare la doverosa ammirazione all'artista ligure che in venti anni di laboriosa solitudine è venuto compiendo un'opera che onora l'arte italiana”.

Nonostante i riconoscimenti, le condizioni economiche del pittore sono sempre disagiate. Nel 1918 si trasferisce a Santa Margherita dove per arrotondare le magre entrate, pare che di sera lavori come maschera in un cinematografo.

Poco prima della sua fine Sem Benelli lo invita ad esporre “con tutti gli onori” alla Primaverafiorentina, ma non farà in tempo a vedere questa mostra perché muore il 31 gennaio del 1922, mormorando le ultime parole “vedo tutto azzurro”.

L'amico De Gaufridy dalle pagine de “Il Caffaro” registra amaramente che il funerale avviene nell'anonimato e nell'indifferenza totali: nessuna iniziativa ufficiale da parte delle autorità cittadine, neppure il consueto telegramma di cordoglio che l'Assessore alle Belle Arti è solito inviare alle famiglie degli artisti deceduti. La salma è attesa presso la Chiesa di Portofino solo dalle famiglie di pescatori del posto che recano semplici corone di lauro. Il pittore non avrà pace neppure dopo la morte, infatti il piccolo cimitero di Portofino verrà bombardato durante la guerra, il loculo di Merello andrà distrutto e le sue spoglie finiranno in mare.

Questa è la scarna biografia di Rubaldo Merello. Gli scrittori e critici suoi contemporanei lo descrivono come un uomo buono, un po' buffo nel fisico piccolo e grassoccio, con un paio di occhietti tondi sul naso, così come appare anche nelle poche fotografie. Ci tramandano anche l'immagine di un misantropo afflitto da mania di persecuzione, ossessionato dalla paura che qualcuno possa carpirgli una qualche segreta tecnica pittorica, inoltre certa critica gli ha cucito addosso lo stereotipo dello spirito ascetico che, in solitudine, incurante delle privazioni e della miseria, persegue il nobile ideale di una vita completamente dedicata all'arte.

Il Calzini, fra gli scrittori dell'epoca, è forse quello che meno di tutti indulge alla tentazione di riproporre la consueta agiografia, tratteggiando invece con molta sensibilità la desolazione, l'ipocondria, la progressiva rarefazione dei rapporti umani.

Paolo De Gaufridy, invece, insiste negli aneddoti, descrivendolo come un brav'uomo, pauroso al punto da rifugiarsi con i due figli sotto le coltri, atterrito da lampi e tuoni, allo scoppiare di un temporale. Il suo aspetto esteriore testimoniava la sua indigenza, tanto da giustificare l'equivoco in cui era caduta una nipotina del critico che, avendo visto al cancello un mendicante, era corsa in casa ad annunciare l'arrivo del Signor Merello.

Povero e onesto, vestito come un operaio, quest'artista rimane d'abito mentale “borghese”. Egli non avrebbe sopportato l'idea di un debito, pertanto si rassegna in

qualche modo alla sua condizione, misurando i pasti e imponendosi uno stile di vita frugalissimo. Le sue quotazioni commerciali sono bassissime, e gli consentono appena di acquistare il necessario per dipingere e sopravvivere. Per anni la sua famiglia vive con quello che qualcun altro spende solo per il fumo! Certamente quest'artista presenta una personalità particolare. E' infatti una persona schiva, introversa, che non sa "vendersi" sul mercato, è addirittura terrorizzato da critici e mercanti, tanto che l'amico Sem Benelli per convincerlo a partecipare alla mostra del '22 gli scrive: "Siamo tra artisti e poeti. Non ci sono fra noi né speculatori né critici". Sicuramente Merello doveva essere tormentato da squallidi profittatori, e nell'ambiente artistico genovese molti avevano interesse a non vederlo emergere.

Nel 1908 grazie anche all'opera di sensibilizzazione nei confronti dell'artista svolta sulle pagine dei quotidiani cittadini dai critici come il già citato De Gaufridy ed Orlando Grosso, l'assessore alle Belle Arti Gaetano Poggi, acquista per il Comune di Genova un dipinto di Merello intitolato *San Fruttuoso di Camogli*. L'anno successivo viene chiamato a dirigere l'ufficio di Belle Arti proprio Orlando Grosso che è pittore, critico d'arte ed accademico di merito della Ligustica, cosicché nel 1914 durante la personale dell'artista all'Esposizione della Promotrice, il Comune acquista un altro dipinto.

Nel 1922 Alberto Grubicy dona alla Galleria d'Arte Moderna di Roma un'importante collezione di opere dei maestri divisionisti, sono presenti anche alcuni studi di Merello, fra cui *La scogliera* acquistato dal mercante nel 1906 e presentato l'anno successivo al Salon des Peintres Divisionnistes Italiens.

Dal 1914 non ci saranno ulteriori acquisti da parte del Comune di Genova fino al 1926 quando compare in vendita a Milano un consistente lotto di opere dell'artista presso la Galleria di Lino Pesaro, che le espone in una mostra con quadri di Carrà e De Chirico. De Gaufridy, su mandato del Grosso, acquisterà per il Comune tutti i tredici dipinti esposti, non vengono presi invece in considerazione i disegni. La logica conclusione dell'operazione, che riporta a Genova una consistente parte di opere dell'artista, è la mostra postuma di Rubaldo Merello allestita nei locali di Palazzo Bianco nel 1926. Questa compravendita, però, apre alcuni inquietanti interrogativi. Infatti nessuno dei tredici dipinti è firmato, anzi sul telaio compaiono delle scritte a matita che ne stabiliscono l'attribuzione a Segantini. Anche se non esistono prove certe, si è tentata una spiegazione del fatto con l'attività non proprio limpida esercitata da Alberto Grubicy. Nel 1906 De Gaufridy aveva lamentato l'accaparramento delle opere di Merello da parte di Grubicy, pur smentendo la notizia negli anni successivi. Quindi potrebbe essere plausibile l'ipotesi di un mercante spregiudicato, che dopo la morte di Segantini, avvenuta nel 1899, avrebbe tentato di spacciare per opere del grande maestro quelle di un artista povero e sconosciuto, cedendo poi il lotto a Lino Pesaro, dalla cui galleria le opere usciranno però con la corretta attribuzione. (1) D'altra parte la critica genovese, fra cui Grosso e De Gaufridy, insisteva proprio sulle affinità dell'opera di Merello con quella del grande maestro.

Nel 1931 la vedova di Merello, afflitta dai perenni problemi economici, scrive ad Orlando Grosso offrendo per la saletta dedicata a Merello nella galleria d'arte

moderna di villa Serra la scultura in gesso *Spirito della Verginità* che era ancora in sue mani, mentre lo informa che presso la galleria Pesaro era stata depositata una “interessantissima collezione di disegni opere bellissime (...) che offriamo al Comune di Genova a buoni prezzi (...) così a Villa Serra ci sarebbe pittura, scultura e disegni cioè l’artista completo come era Rubaldo Merello”. Purtroppo, lamentando mancanza di fondi, Grosso non accetta la proposta e Genova perde una buona occasione.

Purtroppo gli avvoltoi non smettono di tormentare Merello neppure a distanza di anni dalla sua morte. Infatti a ridosso della mostra allestita nel 1970 al Palazzo dell’Accademia a Genova, gli speculatori si precipitano a Torino, dove risiede la vedova novantenne, cieca e nelle consuete ristrettezze economiche per estorcerle per pochi soldi le ultime cose.(2)

Molte opere di Merello sono quindi in mano a collezionisti privati, che spesso non ne consentono la visione. Già Sem Benelli nel 1922 lamenta questo fatto ringraziando pubblicamente il Cav. Alfredo Giannoni di Novara, unico, fra quanti sollecitati, a concedere un gruppo di opere per l’esposizione. Questi quadri, insieme a tutta la collezione d’arte, sono stati donati nel 1930 al Comune di Novara e sono oggi conservati nell’omonima galleria Giannoni. Più recentemente studiosi come Gianfranco Bruno, hanno incontrato ancora notevoli resistenze da parte di “individui che ne difendono la proprietà privata al punto da vietarne la visione e la conoscenza persino a chi conduca il lavoro di rivalutazione critica dell’artista”. In particolare si allude al conte Renzo Bruzzo di Rapallo proprietario geloso di un folto gruppo di pitture e disegni. Ciò ha costituito sicuramente un limite per la conoscenza dell’opera di Merello, che è rimasta a lungo confinata nell’ambito regionalistico. D’altra parte la Liguria era, nel periodo in cui visse l’artista, piuttosto isolata dal punto di vista artistico e culturale rispetto al resto della nazione, nonostante che Plinio Nomellini avesse introdotto nell’ambiente ligure il divisionismo, che però durante la sua permanenza a Genova andrà declinando verso un’accezione simbolista. Va anche ricordato che alle esposizioni della Società promotrice espongono regolarmente i grandi del divisionismo come Pellizza, Segantini e Previati e che sono questi i modelli da cui inevitabilmente parte Merello, ma con degli svolgimenti in chiave individuale. Egli, pur avendo letto *I principi scientifici del divisionismo*, sfuggirà sempre i rigori di una tecnica troppo scientificamente controllata, preferendo un “divisionismo” più istintuale e vicino alla lezione di Nomellini. L’isolamento sul monte di Portofino e il contatto continuo e diretto con i temi ed i motivi da rappresentare, gli consentiranno poi il superamento di tale tecnica di cui rimarrà nelle ultime tele l’occhieggiare di punti su più larghe campiture di colore.

Nel passato la critica ha fatto parecchia confusione circa la periodizzazione della sua attività artistica. Solitamente veniva fatto esordire come scultore, in seguito sarebbe passato alla pittura, per poi tornare nuovamente alla scultura nella fase finale della sua esistenza. Ormai sembra invece definitivamente appurato che Merello abbia esercitato contemporaneamente e parallelamente l’attività plastica, grafica e pittorica.

Nell’analisi della sua produzione si nota una sorprendente dicotomia fra le prime due attività e la pittura, in quanto sia gli approcci che gli esiti sembrano

divergere. La sua formazione culturale, avvenuta nella Genova di fine Ottocento, lo aveva fatto entrare in contatto con le istanze simboliste e con il gusto decorativo liberty, che si manifestano principalmente nei disegni e nelle sculture, mentre affiorano in maniera meno evidente nella pittura. Ma la differenza sostanziale è di tipo ideologico. Infatti attraverso i disegni e il modellato l'artista consegna al mondo la sua visione del mondo e della vita, i suoi principi etici, filosofici e religiosi. L'artista può liberare l'aspetto più letterario e culturale delle istanze simboliche e spiritualiste, attraverso un'efficace espressione di contenuti poetici. Nei disegni e nella scultura compare infatti la figura umana che, tranne rare eccezioni, non viene mai dipinta; essa rappresenta la massima identificazione dei valori formali ed espressivi, il punto di riferimento più alto della sua concezione dell'uomo, del mondo e dell'universo. Invece il contenuto simbolico, ossia il senso "mitico" della natura, in pittura, è più sotterraneo, meno esplicitamente dichiarato, affidato alla corrente emozionale generata dalla visione.

Mentre i disegni sono datati, i dipinti non lo sono quasi mai e ciò ne ha reso alquanto difficoltosa la catalogazione. Alcuni studiosi, in passato, hanno insistito su una periodizzazione legata ad alcune dominanti di colore, il viola, il rosa, l'azzurro, tipiche di alcuni gruppi di dipinti, mentre il pensiero critico più recente vede quella riduzione del tono "come il progressivo tendere, in una sempre crescente rarefazione del legame tra l'immagine e il motivo, ad una forma d'espressione totalmente interiorizzata del suo rapporto con il mondo". (3)

L'isolamento in cui l'artista conduce la propria personale esperienza presenta l'aspetto positivo di favorirne la progressiva identificazione con l'arte, ma d'altro canto gli impedisce di misurarsi con le esperienze coeve più vitali, negandogli quindi una visione ad una partecipazione ad un clima di più ampio respiro non solo italiano ma anche europeo, cui le sue intuizioni, altrimenti condotte, avrebbero potuto portarlo. Merello, infatti, non è riuscito a ricondurre entro i giusti termini il suo bisogno di solitudine, non ha saputo astrarre la propria condizione individuale facendola assurgere a condizione universale dell'umanità. Egli ha invece subito con muta e dolorosa rassegnazione l'abbandono dei contemporanei considerandolo anzi il giusto pegno da pagare per l'arte. Dedito completamente al servizio della propria vocazione, percorre instancabilmente i crinali delle montagne alla ricerca di motivi da ritrarre: baie, insenature, scorci, alberi a picco sul mare... i motivi sono quasi sempre gli stessi in questo angolo remoto di Liguria, ma l'occhio che li filtra riesce a coglierne ogni qualvolta ogni intima leggera ed impercettibile sfumatura. Sono indagate le diverse ore del giorno dall'aurora all'imbrunire, ed in questa continua e quasi spasmodica ricerca spesso l'artista riesce a librarsi al di sopra della facile e pittoresca immagine da "cartolina" per coglierne un'essenza più profonda. Il lavoro di Merello è sempre in bilico tra un'impostazione vedutistica del quadro, legata ancora alla sua educazione artistica di stampo ottocentesco, e l'anelito teso ad una sempre più completa partecipazione ed adesione al motivo. Quando l'artista riesce nel suo intento, rinunciando ad una trascrizione pedissequa della natura, "allora il motivo si rinvergina, l'identificazione fantastica non procede più dal motivo alla

coscienza, ma dalla coscienza al motivo, e se ne appropriava, lo dibatte, lo strapazza: è suo, è un groviglio di mare, di sale, di sangue”. (4)

Un critico parlando dell'artista ha detto: “Ecco io Merello lo vedo come un lupo”.(5) L'idea che mi sono fatta io è totalmente diversa. Io lo vedo piuttosto come un agnello indifeso. Il suo nome sembra tratto da un melodramma verdiano – dice il Brandi – la sua vicenda invece mi pare uscita direttamente dalle pagine del libro “Cuore”, tanto è diversa e lontana dalle esperienze bohemien di altri artisti. Non c'è vita sfrenata, non ci sono ambienti sordidi, né frequentazioni particolari, non c'è droga, non c'è alcol, non c'è allucinazione o malattia mentale. Ci sono solo la storia e la vita di un uomo “perbene”, legato agli affetti più tradizionali, la moglie ed i figli, ed innamorato della sua arte. C'è una persona schiva, introversa e timida, troppo timida per imporsi in un ambiente, questo sì di lupi. Un ambiente dove la concorrenza è spietata, dove gli interessi sono meschini, dove la committenza è forse troppo gretta ed avida. Genova è sempre stata, ed è tuttora, una città chiusa ed un pò ostile. E' amaro constatare che le parole dette da un De Gaufriody o da un Sacchetti, all'inizio del '900, per sostenere e difendere il talento di Merello, sono vere ancora oggi, cent'anni dopo, nei confronti di una città ingrata, che non ha saputo o meglio non ha voluto cogliere l'occasione delle celebrazioni del 2004 come capitale europea della cultura, per offrire il doveroso tributo a questo suo figlio, lasciando ad Acqui Terme, in Piemonte, il compito di ospitarne la mostra più recente.

NOTE

1. cfr M.F. Giubilei, *Collezionismo pubblico e privato nella galleria d'arte moderna di Genova*, in *La Pittura di paesaggio in Liguria tra 800 e 900*, (catalogo della mostra Sarzano Museo di Sant'Agostino), Genova, 1990
2. cfr L. Perissinotti, *R.M. perseguitato in vita e in morte*, “Il Lavoro”, Genova, 19 settembre 1970
3. G. Bruno, *Mostra di R.M.*, (catalogo della mostra), Genova, 1990
4. C. Brandi, *Rubaldo Merello*, “Il Resto del Carlino”, Bologna,, 28 marzo 1956
5. C. Tempo, *Merello come denuncia di troppe solitudini*, “Le Compere di San Giorgio”, XX, n.1 Genova, 1971



Figura 4 - R. Merello, *Arcate dell'Abbazia*, databile 1914

CAPITOLO IV - LA CRITICA CONTEMPORANEA A MERELLO

La critica d'arte specializzata nel settore delle arti figurative nasce in Liguria proprio nel periodo in cui ha vissuto Rubaldo Merello e trova via via uno specifico ed adeguato spazio sulle pagine dei quotidiani locali come "Il Lavoro", "Il Secolo XIX" e il "Caffaro". In particolare quest'ultimo può essere considerato il portavoce degli interessi e dei gusti dell'ambiente borghese genovese del periodo a cavallo tra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo. Già negli ultimi anni dell'Ottocento aveva avuto luogo sulle sue pagine un ampio dibattito attorno alle problematiche del simbolismo. Nel periodo esaminato si assiste, infatti, ad un progressivo mutamento nelle posizioni critiche: da un iniziale rifiuto delle tendenze estetizzanti sia in ambito poetico-letterario che nel campo delle arti figurative si passa ad una lenta e graduale assimilazione, nonostante il permanere di retaggi veristi. In particolare sulle pagine del "Caffaro" viene esaminata la poesia di D'Annunzio, che viene considerato il "caposcuola" dei giovani poeti italiani. Vengono affrontati anche argomenti inconsueti come il Buddhismo, che riflettono lo spiccato interesse dell'ambiente genovese per le discipline esotiche, esoteriche, mistiche e spiritistiche. Dal 1890 compaiono le prime recensioni sulle arti figurative, all'inizio limitate alle Esposizioni della locale Società promotrice di Belle Arti. L'atteggiamento della critica, in questo momento, tendeva ad avversare la pittura accademica, ma non era ancora pronta per la corretta segnalazione ed interpretazione dei nuovi indirizzi artistici. In occasione della recensione della mostra della società promotrice di Torino del 1892 viene tentata una prima valutazione del divisionismo, che però dimostra la totale incomprensione del fenomeno. Man mano il giudizio critico si evolve nel tempo, riuscendo a cogliere il carattere delle esperienze divisioniste attraverso le opere dei maestri Nomellini, Pellizza, Morbelli, Segantini e Previati, esposte nelle promotrici del capoluogo genovese. Il giornale diventa anche veicolo di divulgazione del nuovo gusto liberty che troverà facile presa sulla borghesia genovese, e tenta inoltre, di superare i limiti di un ambito provinciale ospitando, nelle rubriche artistiche, articoli di critici affermati, come Vittorio Pica.

Rubaldo Merello esponeva regolarmente accanto ai grandi maestri eppure la sua presenza non suscitava grandi consensi. Agli inizi del secolo le uniche voci che si levano in suo favore, sono quelle di Paolo de Gaufridy, ammiratore entusiasta del divisionismo e legato da amicizia al pittore, ed Angelo Balbi cui si unirà Orlando Grosso. Sporadici gli altri interventi, che compaiono in occasione delle esposizioni delle Promotrici cui Merello parteciperà dal 1906 al 1914, in occasione dell'esposizione al Circolo Artistico Tunnel avvenuta nel 1909, e della *Mostra di artisti per artisti* avvenuta all'emiciclo Olimpia nel 1911.

Il 26 giugno 1907 recensendo la 54° Esposizione della promotrice di Belle Arti sul quotidiano "Il Corriere Mercantile" esce un articolo firmato da Antonio Pastore che rileva come, indipendentemente dalla tecnica utilizzata, Rubaldo Merello riesca ad ottenere sorprendenti effetti coloristici che interpretano magistralmente la luce della Liguria: "che importa che egli ottenga l'effetto col puntillismo che ormai

passa di moda, tanto che soltanto quattro o cinque ancora lo coltivano. Ma la forza del colore? C'è un occhio vergine, fresco, che rispecchia la luminosità azzurra e profonda. Non fa bisogno di titolo a questi quadri. Non possono essere altra parte del mondo che Portofino. C'è la fisionomia, il carattere del paesaggio: come di una persona”.

IV.1 – Paolo De Gaufridy

Paolo De Gaufridy è, a partire dal 1906, il critico di punta del “Caffaro”. Egli è un sostenitore di Previati ma nei suoi scritti l'attenzione verterà principalmente sulla figura del pittore Rubaldo Merello di cui tenterà in tutti i modi di portarne alla ribalta l'opera, perdendo forse di vista la situazione artistica generale, cui farà cenno solo in relazione con Merello.

Il 2 Dicembre del 1906 appare su questo quotidiano il primo di una lunga serie di articoli su Rubaldo Merello. De Gaufridy esordisce lamentando il fatto (in seguito smentito dal critico stesso) che Alberto Grubicy si sarebbe impossessato della produzione dell'artista. In realtà proprio De Gaufridy, nel 1906, aveva consegnato un'opera del pittore “bisogoso di aiuto” al mercante milanese. La storia di quest'ultimo è “legata alla storia delle espressioni più arditamente vive e geniali della vita artistica in Italia”. Egli infatti riusciva a vedere lontano e riconoscere la genialità dove altri invece non vedevano che confuse esercitazioni tecniche. Qui il riferimento è chiaramente volto al movimento del divisionismo, di cui il mercante insieme al fratello, era stato tenace sostenitore. Ciononostante il critico intravede dei pericoli nell'operato di Grubicy e cioè il rischio che le opere d'arte dei pittori italiani vengano vendute all'estero. I giornali riportano notizie entusiastiche di queste vendite, specialmente se era stato pagato un alto prezzo, come nel caso dell'acquisto da parte del principe di Wagram di un trittico di Giovanni Segantini per l'astronomica cifra di 200.000 franchi. Ma nel caso di Merello non si parla di grandi cifre, poichè è pressochè sconosciuto al grande pubblico. “Egli è un pittore di veste molto umile e di denaro molto scarso, cui l'aiuto e l'incoraggiamento di un fine e fortunato mecenate viene a togliere dalla miseria squallida”. Il critico si lancia poi in una lirica presentazione dell'opera dell'artista: “S'abbandonava egli alla intima e profonda comprensione della voce della natura... vedeva egli il mondo come di lontano lontano, e vedeva egli le cose come vicino, vicino... ognuna distinguendo in tutta la loro significazione nel vasto accordo dell'armonia universale”.

Il 1 febbraio del 1908 appare sul “Caffaro” un articolo che presenta l'esposizione di Merello al circolo Tunnel. Con questa occasione De Gaufridy spera di poter vedere sbocciare l'interesse del pubblico nei confronti dell'artista. Verranno presentate una trentina di opere, certamente un numero esiguo rispetto alla produzione di circa quindici anni di lavoro. Ma le opere non sono più in mano dell'artista e solo alcune sono state gentilmente concesse dai legittimi proprietari. Inoltre si fa qui menzione di alcune opere esposte di recente a Parigi, in una mostra privata di divisionisti italiani, organizzata dal Grubicy che le detiene ancora, e che per

l'occasione verranno inviate a Genova. Oltre ai quadri verranno esposti alcuni studi di scarso interesse, a detta di De Gaufridy, se considerati isolatamente, ma interessanti per capire il percorso artistico dell'artista la cui "opera tutta, aliena da influenze estranee ad un ideale nobilissimo, converge sia pure attraverso alle inevitabili incertezze, alla esplicazione di una schietta e robusta tempra di pittore". Il critico qui, a proposito dell'arte di Merello, introduce un concetto che approfondirà meglio in seguito. Egli parla infatti di "arte classica" che risponde "a quelli ideali di classica serenità".

Il 27 gennaio del 1909 De Gaufridy informa i lettori che l'esposizione di quadri del pittore Merello, che avrebbe dovuto aver luogo l'anno precedente al Circolo Tunnel, e che era stata rimandata poiché erano mancate le opere detenute dal Grubicy, sarebbe stata allestita nel febbraio di quell'anno. Il vuoto sarebbe stato colmato con nuovi lavori portati a termine nel frattempo.

Il 18 ed il 19 giugno del 1911 in un articolo suddiviso in due parti e intitolato *Della moderna arte italiana e di un artista ligure*, De Gaufridy riconferma la sua ammirazione per il pittore. Per spiegare le ragioni del mancato riconoscimento di questo artista, affronta l'analisi dell'arte contemporanea in Italia "paese che in cinquant'anni ha dato di sé doloroso spettacolo per un dispregio continuo di tutte le sue più potenti energie intellettuali". I quadri dei maggiori pittori italiani del momento Segantini e Previati sarebbero all'estero e la loro produzione non è rappresentata in nessuna delle nostre gallerie d'arte moderna. "In Italia il giusto apprezzamento intorno all'arte contemporanea ci è velato dall'inutile ingombro di una produzione cui è il principio e fine il solo mediocre vantaggio della piccola vendita quotidiana". Il critico non nasconde che anche in altri paesi le novità fanno fatica ad emergere. Infatti in Francia, ad esempio, il cammino degli impressionisti e dei pointillistes nonché dei loro predecessori, i paesisti della scuola del 1830 e Millet, è stato alquanto arduo e difficoltoso. Ma De Gaufridy si rende conto di un elemento molto importante che è venuto a mancare alla pittura italiana contemporanea. Infatti, in Francia, le arti figurative sono state sostenute dall'opera di filosofi, storici e letterati; determinante anche la presenza di mecenati aristocratici e mercanti intelligenti che favorirono l'evoluzione del gusto. Tutte cose di cui l'Italia era carente. La riprova è, a suo parere, il fallimento dell'Esposizione Romana "campo di piccole competizioni di artisti" nonché "pomposissima fiera delle vanità" che ha visto trionfare l'opera di due scadenti pittori spagnoli quali Ignazio Zuloaga e Anglada Camarasa. In questa già desolante situazione nazionale, la Liguria "sembra addirittura non essere... Italia" in quanto tagliata fuori dagli ingranaggi della "macchina che macina e stritola gli interessi artistici della nazione". Purtroppo tale situazione non va certo a giovamento della regione, poiché gli artisti liguri sono ignorati dal resto d'Italia, neanche uno fra loro fu infatti invitato alla suddetta esposizione romana.

De Gaufridy ritorna inevitabilmente sul tema a lui caro, cioè quello della "classicità" dell'arte di Merello: "L'opera d'arte infatti non nasce come un fungo di generazione spontanea, ma è la conseguenza logica e necessaria di tutte le altre che l'hanno preceduta: questo lento, graduale, ininterrotto succedersi di opere costituisce ciò che si chiama la tradizione artistica". Il critico si domanda poi quali opere

resisteranno al tempo e saranno un giorno definite “classiche”, ma rimanda la trattazione dell’argomento ad una successiva e più esauriente trattazione.

Il 24 maggio 1913 viene recensita la Mostra della Promotrice allestita nel ridotto del teatro Carlo Felice. Merello è presente con un unico quadro, un paesaggio “un semplice quadretto, alto non più di tre palmi”; qui viene colta l’occasione per affrontare un tema più generale: ossia che cosa sia un’opera d’arte e chi possa essere considerato un vero pittore. A tale fine cita Leonardo: “non è buon pittore quegli che non supera il suo maestro”, parole che possono essere rovesciate in “non è buon maestro quegli che non sarà superato”. Il valore che la critica può dare ad ogni artista, assegnandogli un posto nella storia dell’arte è racchiuso nei limiti di queste due sentenze. Il pittore, alla stessa stregua del musicista, pone i termini della sua genialità nella novità delle melodie che egli saprà creare, pur poggiandosi sui grandi esempi dei maestri del passato. A questo punto il critico afferma che la sua epoca è contraddistinta dalle scoperte scientifiche e che l’arte non può non tenerne conto: “la durevole impronta di stile della pittura del nostro tempo è determinata dal carattere scientifico degli studi che la informano; alla scienza nuova l’arte chiese gli elementi del suo rinnovamento: e precisamente a quel ramo della scienza, che inesplorato dagli antichi, offriva i mezzi per la nuova conquista: l’unica conquista che la pittura moderna accampi su tutta quella antica e che in una sola parola può riassumere il suo scopo: la luminosità”. Vengono qui citati gli esperimenti di ottica di Mile, Chevreul, Helmholtz, Bruke e Rood, nonché l’opera recente di Previati *I principi scientifici del Divisionismo*, ma si riconosce che non sono comunque questi gli elementi per comprendere se un quadro moderno è un’opera d’arte. “L’opera del grande artista è quella che non muore”, opera d’arte è quindi quella che si eleva dalle modalità espressive del momento per assurgere all’eternità. A questo punto il critico introduce alcune importanti considerazioni. Caduta nell’oblio la pittura raffaellita, bisogna guardare in chiave storicistica a Constable e a Turner, perché da questi artisti derivano Millet, Corot, Daubigny, Rousseau e Fontanesi per arrivare all’ultima tappa di questo cammino ossia ai neoimpressionisti francesi e ai divisionisti italiani. Con grande acume poi, nega la possibilità della ricostituzione dei fasti passati delle scuole artistiche regionali: “illusione vana e illogica come di chi volesse credere oggi ad una scienza bolognese, milanese o scandinava” e ancora “poco importa all’artista come all’uomo di scienza, che l’impeto propulsore gli giunga dalla Francia o dall’Inghilterra, viva pure egli in un piccolo paese come San Fruttuoso di Portofino o tra le nevi del Maloja o in Piazza del Duomo”. Un artista come Rubaldo Merello, infatti si inserisce pienamente nel solco della tradizione artistica italiana e da lui procederanno nuove possibilità per la pittura del futuro. Egli dice un “qualche cosa” che nessuno prima di lui ha detto, che è indice della sua personalità e del suo valore.

Il 10 luglio del 1914 De Gaufridy scrive un articolo a commento dell’esposizione delle opere di Merello nel ridotto del teatro Carlo Felice. Si trattava in pratica della prima “personale” dell’artista, evento che forse avrebbe meritato un’attenzione diversa da parte del critico e sostenitore. Invece egli si limita a spendere poche parole in cui presenta l’inserimento di dieci nuove opere in aggiunta alle precedenti già esposte nella sala dedicata all’artista. Viene lamentato il fatto che

questa sala non è sufficientemente illuminata e che è troppo angusta per il numero e le dimensioni dei quadri. Seguendo una prassi ormai consueta, il critico rimanda a successive trattazioni l'approfondimento delle opere esposte, anticipando soltanto che nei suoi giudizi si asterrà da ogni dissertazione di natura tecnica poiché su questi particolari possono indulgere solo "quei professori che in garbate e paradossali conferenze si dilettono di dimostrare luminosamente l'inutilità delle cattedre". Al critico preme invece richiamare l'attenzione del pubblico su un artista che persegue esclusivamente la verità, che in ogni tempo fu l'unico fine dell'arte, e che si presenta con caratteristiche tali da poter "scrivere una pagina gloriosa nella storia dell'arte contemporanea".

Il 31 gennaio del 1922 Rubaldo Merello muore e De Gaufridy scrive nei giorni successivi un addolorato quanto amaro resoconto. In vita l'artista non ha conosciuto la fama e gli onori che gli sarebbero spettati di diritto. Ora non rimane che attendere il riconoscimento postumo. A quando? Si chiede il critico pur non aspettandosi alcuna risposta soprattutto da parte delle autorità ufficiali, o da parte di quelle stesse commissioni che avevano puntualmente rifiutato le opere di Merello in varie rinomate esposizioni, facendo emergere altresì artisti mediocri, autori di opere scadenti come gli orribili monumenti che il pubblico può vedere in ogni piazza d'Italia. Ecco il pubblico: ad esso si rivolge De Gaufridy "alla dignità ed all'orgoglio dei genovesi". Ciononostante proprio dalle Autorità arriverà una prima risposta. Infatti, il 26 marzo il critico deve dar atto della proposta fatta dal consigliere Lantini e prontamente recepita dall'assessore Labò di acquistare alcuni quadri del pittore per la locale Civica Galleria d'Arte Moderna. Cosa questa che avrebbe certamente lenito le difficoltà della famiglia a causa del fatto "che delle opere del Merello s'è venuta impadronendo la speculazione e non certo a beneficio della famiglia povera". In realtà, almeno nell'immediato, tale proposta non sortì alcuna conseguenza, poiché per l'acquisto di opere di Merello da parte del Comune di Genova occorrerà aspettare il 1926.

In un articolo del 18 giugno dell'anno della morte del pittore, De Gaufridy ritorna sulla questione, ricordando che già un'opera di Merello (tra le migliori a suo giudizio) era stata assicurata nel 1914 alla Galleria di Palazzo Rosso grazie all'interessamento e alla perspicacia del direttore delle Belle Arti prof. Orlando Grosso. Nello stesso testo si dà notizia del fatto che Alberto Grubicy De Dragon aveva donato alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma un'importante collezione di venticinque opere dei maestri divisionisti, fra cui anche alcuni semplici studi di minore importanza di Rubaldo Merello. Tale notizia per il critico è molto significativa, poiché "classifica ufficialmente artisti dei quali l'arte fino a tempo recentissimo fu osteggiata e misconosciuta"

IV.2 Altre voci critiche coeve.

Angelo Balbi fu una singolare figura di “artista dilettante” che ebbe anche una notevole capacità di scrittore d’arte. Fu inoltre un fine collezionista che rivolgeva il proprio interesse all’ottocento ed ai contemporanei. In poche parole egli fu un “autentico uomo di cultura”. Per quanto riguarda la critica d’arte sulla figura e l’opera di Rubaldo Merello, possiamo rilevare tre articoli usciti sul quotidiano genovese “Il Lavoro”.

Il 30 maggio 1907 recensisce l’esposizione della Promotrice che a giudizio del critico avrebbe bisogno di una nuova vitalità, attraendo nuovi elementi atti a richiamare l’attenzione di tutta la Genova intellettuale. Per quanto riguarda il nostro artista così si esprime: “Le piccole impressioni del divisionista R.M., uno scultore che ha lasciato in disparte creta e scalpelli per dedicarsi alla pittura, sono più che altro esercizi di tecnica di cui una, quella intitolata Marina, rende con assai evidenza un breve tratto del Monte di Portofino. Ma sappiamo il Merello intento a ben più importanti cose, e ci riserviamo soffermarci a lungo su l’opera sua prossimamente”.

Il 18 marzo 1909 recensisce la mostra di Merello che definisce “intima” per quel senso di raccoglimento modesto degno di un pittore che “certo non troverà facile coorte di ammiratori”. Ciononostante dalle sue pitture sembra emanare un intenso odore di pini ed alghe che pervade le stanze del circolo artistico. L’opera pittorica di Merello non si manifesta subito al primo sguardo, deve essere invece lentamente compresa. Il procedimento tecnico tende alla più intensa ricerca di luminosità sulla scia di altri artisti che conseguirono risultati e fama. “Non sempre l’effetto può dirsi completamente raggiunto, che talvolta la tecnica quasi faticosa ed un po’ monotona fa pensare se veramente sia necessario al pittore questo, diciamo così, artificio formale”. A tale proposito il critico ricorda che in alcuni studi che non figuravano in mostra, il pittore aveva raggiunto altrettanto validi risultati senza ricorrere a questa tecnica. Comunque “dinanzi alla piccola raccolta, emerge indubbiamente che il pittore ideatore di essa può spingersi assai lungi nel cammino dell’arte. Il Divisionismo per sé stesso non è certo pittura oramai originale; troppi artisti ne usarono, e forse ne abusarono, ma nel Merello, riteniamo sia per sé stesso, un procedimento formale per raggiungere altra meta, meta che senza dubbio egli conseguirà, perché dotato d’ingegno e di vigore, perché non ottenebrata da false visioni”.

Il 14 maggio del 1910, in occasione dell’esposizione di Belle Arti, Balbi ritorna a parlare di Merello, il solitario pittore confinatosi volontariamente nel più sperduto angolo della Riviera a San Fruttuoso. E da là l’artista trae le proprie sensazioni che traspone sulla tela: “piccole visioni di una tecnica personale, originale, dove sono raggiunte espressioni intense e delicatissime”.

Orlando Grosso, nato a Genova nel 1882 e morto a Bonassola nel 1968, fu anch’egli una figura originale e poliedrica. Laureato in giurisprudenza, frequentò l’Accademia Ligustica e gli studi dei pittori Viazzi e Pennasilico. Fece parte del gruppo di Albaro e tra il 1909 ed il 1925 soggiornò lungamente a Parigi dove espose al Salon d’Automne. Accademico di merito per le classi di storia dell’arte e di pittura a partire dal 1928 conseguì la doppia carica di direttore dell’Ufficio di belle Arti e di

direttore delle Gallerie di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, grazie alla sua duplice formazione artistica e giuridica. Fu per merito di Grosso che il Comune di Genova poté acquisire, con la mediazione del De Gaufridy, le opere di Merello esposte nel 1926 alla Galleria Pesaro di Milano.

Sul n. 14 della rivista “Pagine d’arte” del 30 agosto 1914 Orlando Grosso firma una recensione sull’esposizione di Belle Arti a Genova. Qui l’autore lamenta il fatto che gli artisti si ostinano a ripetere le manifestazioni delle generazioni passate, o quelle derivanti da altri paesi, senza alcun legame con l’attualità, con la vita moderna. Solo la caricatura e l’umorismo hanno una valenza sociale. Tutto ciò, anche se non espressamente citato, rimanda a Baudelaire che già aveva affrontato ampiamente queste tematiche nel 1856 con *Dell’essenza del riso* e nel 1859 con *Il pittore della vita moderna*. Secondo Grosso solamente la portata rivoluzionaria dei futuristi riuscirà a colmare la grande voragine aperta tra il cuore ed il cervello della società. Infatti, il pubblico abituato alle forti emozioni della vita moderna è desideroso di vivere con intensità anziché languire nelle piacevoli scolastiche e formali dei tenui accordi coloristici, o di smarrirsi nei labirinti di un simbolo vuoto. Purtroppo, secondo il critico, nella sua epoca tutte le esposizioni dalle più grandi alle più piccole si assomigliano: le stesse vedute, gli stessi paesaggi, lo stesso sole che tanto annoia i futuristi. “Si può quindi essere ben felici quando, finalmente si trova un pittore che, elevandosi dalla facile abilità tecnica, fa vibrare di commozione il nostro animo, poiché egli dice una parola nuova, poiché egli è un artista nel significato più puro. Rubaldo Merello è oggi il pittore che Genova onora, poiché la sua opera non ha altre origini se non dall’intima comunione colla Natura, da lui profondamente intesa ed amata”. Dai quadri di questo artista emana una Liguria come mai nessun altro l’ha intesa.

In un articolo comparso su “Il Lavoro” del 15 maggio 1915 Arrigo Angiolini recensisce la mostra della Promotrice analizzando le opere esposte da Nomellini, Olivari, Sacheri, Baghino, Figari, Maragliano, Gaudenzi e Merello. Il “Paesaggio marino” di Rubaldo Merello, esposto in una sala insieme a tre quadri di Plinio Nomellini, è un bozzetto racchiuso da una modesta cornice, ma dal quale emana tanta luce e tanta vita da richiamare lo sguardo non appena entrati nella sala. E’ veramente un quadro di rilievo tra tante opere convenzionali, perché “rappresenta veramente qualcosa di vivente: quel mare cupo lucente, le chiome dei pini di variegature e di iridescenza, formano un ambiente caldissimo che è una rivelazione profonda della natura, che oltre ad avere un’anima, sa anche dare un grande godimento all’occhio”. Il critico passa poi ad analizzare acutamente la questione tecnica. Egli premette che muovendo gli elogi al pittore non parte da presupposti tecnici poiché “davanti ad un’opera d’arte si guarda il risultato solamente”. In un secondo tempo c’è l’analisi dei mezzi adoperati e “se la tecnica usata dall’artista ha contribuito, sia pure singolarmente in quel pittore ad ottenere tanta vita, tanto splendore di colore, sia benedetta questa tecnica!”. Né tuttavia bisogna esagerare – avverte Angiolini – con la noncuranza verso la tecnica, perché ad ogni cambiamento “tecnico” nel corso della storia dell’arte corrisponde un rinnovamento, spesso combattuto ed osteggiato dalla maggioranza dei contemporanei.

Su la “Gazzetta di Genova” il 31 gennaio del 1916 Merello viene citato da Ettore Cozzani fra i più noti artisti genovesi.

Nel 1922 la morte del pittore induce pochi a scrivere su di lui. Oltre al solito De Gaufridy, il 4 febbraio Pietro Perelli scrive per “Il Secolo XIX” un articolo *In morte di R.M.*. Qui l’autore rievoca con commozione la triste storia del pittore insistendo sul cliché della vita solitaria nell’eremo di San Fruttuoso. Tuttavia ne esce fuori un ritratto inedito di un uomo comunque sereno e vivace pur nelle difficoltà: “era felice e contento non per gli agi e la fama di cui sapeva valutare il giusto prezzo, ma per l’intimo senso dell’ingegno possente, pel sentimento della forza artistica che ben sapeva di possedere”. Secondo Perelli, l’artista traeva la sua felicità dalla fantasia e creatività con cui si era costruito un “minuscolo mondo ideale” punto di partenza per sollevarsi alle più alte vette di “luce eterea, immortale ed immacolata”.

Nel panorama critico di quest’epoca i contributi maggiormente degni di rilievo sono, indubbiamente, quelli di Sacchetti e di Calzini, per l’approccio ed il taglio “moderno” all’analisi della personalità e dell’opera di Merello.

Su “Dedalo” vol. II del 1922 appare un lungo articolo di Enrico Sacchetti intitolato *Il pittore Rubaldo Merello*. Questo articolo esce subito dopo la morte del pittore e contiene un resoconto asciutto e privo di retorica degli elementi biografici.

Innanzitutto si parla della povertà: questo artista per poter avere la libertà di sviluppo artistico, si era imposto una regola di vita frugalissima, tanto che la sua famiglia spendeva per vivere ciò che altri spendono per il fumare. Egli era un uomo piccolo e grasso che alla gente poteva sembrare perfino buffo. Si diceva di lui che fosse afflitto dalla mania di persecuzione e che fosse ossessionato dal timore che altri artisti potessero carpire la sua tecnica. Dopo averlo conosciuto personalmente nel castello di Sem Benelli a Zoagli, Sacchetti s’era reso conto che questi timori erano più che legittimi: “E un uomo intelligente e buono che s’è fatto della vita un concetto molto elevato, che è sensibile da rabbrivire ad ogni mistero, che è povero e non può vivacchiare d’accordo con tutti, per forza ha da sentirsi perseguitato”.

Sacchetti passa poi all’analisi dei contenuti dell’opera di Merello, focalizzandone la centralità dell’aspirazione verso l’assoluto. Il critico si muove con chiarezza e sicurezza, riuscendo a capire le differenze fra le varie espressioni artistiche di Merello. Riesce infatti, per primo, a distinguere i motivi etici e morali ispiratori della produzione grafica e plastica, mentre realizza che l’espressione pittorica è una cosa diversa. L’idea centrale era la tragica necessità della lotta contro il male, e su questa base morale era incentrata la sua attività scultorea ed i disegni. Partendo dall’odio verso il male, l’artista arrivava però all’amore verso tutte le creature che posseggono sia il male che il bene contemporaneamente. Qui il critico afferma che Merello si mise a far della scultura poco prima di morire. Cosa che non è veritiera, in quanto è stato ormai appurato che l’artista pur avendo avuto un esordio come scultore, si era avvicinato ben presto alla pittura, pur senza mai abbandonare le attività plastiche cui forse era ritornato con maggiore impegno nell’ultimo periodo della sua vita.

A commento della statua del *Dolore* commissionatagli per una lapide del cimitero di Camogli, afferma: “soltanto un uomo che lealmente ha accettate tutte le



Figura 5 – R. Merello, *Il Dolore*, 1914-1919

responsabilità della vita e s'è posto solo di fronte al mondo, solo e sempre vigile e sempre attento a serrare il suo nodo, poteva modellare quella figura. Egli sapeva che cosa sarebbe stata la sua morte: una vittoria della vita sull'individuo il quale per tutto il corso della sua esistenza ha lottato per non essere confuso con la massa cosmica, e ora per ora, minuto per minuto ha misurato il nemico”.

Per la pittura il discorso è diverso, qui l'artista non ha bisogno di contenuti morali, qui può davvero liberare la propria arte per il solo piacere di farlo, perché vuole bene all'aria, al mare, agli alberi, a tutto ciò che diventa motivo della propria pittura, perché i colori sono “belli” e lui ama rappresentarli. Quando dipingeva era un

“pittore” nel vero senso della parola, nessuno prima di lui ha saputo rappresentare la Liguria, fissandone i caratteri assolutamente unici della terra e del mare. La sua ricerca è stata così intensa tanto che “il volto della sua piccola patria lo conobbe come si conosce il volto di nostra madre”. Ciononostante egli ha saputo evitare il rischio di produrre una pittura vedutistica e aneddotica. Né sentimentalismi, né mollezze elegiache crepuscolari, popolano le sue tele, “perché Merello ha scoperto che tutte le forme organiche vivono sommerse in un bagno di turchino che è il colore dell’infinito e per lui l’ombra e la luce non sono più i termini di un vecchio rapporto scolastico: le luci hanno una cupa intensità siderale e le ombre sono come intrise dalla serenità dei grandi spazi dove la luce passa senza fermarsi”.

Un contributo critico molto importante, per la serietà ed il metodo con cui è impostato, è rappresentato dallo scritto di Raffaele Calzini pubblicato su “Il Secolo” del 4 settembre 1923. Rubaldo Merello è visto come un “operaio della pittura”, la cui dedizione solitaria non è legata ad un ideale assoluto e mistico di arte che ripaga di ogni sacrificio, ma è vista come un lento ripiegamento introspettivo, attraverso un continuo ed appartato lavoro interiore che lo conduce a precisi e validi risultati artistici, e dove la sofferenza quotidiana appare come inevitabile e quindi accettata con muta rassegnazione. L’artista appare, quindi, come un uomo dalla personalità inquieta e tormentata, in bilico fra la consapevolezza del proprio valore e l’amarezza per le difficoltà causate dal mancato successo.

Il Calzini individua i temi fondamentali della sua arte: natura e mito. L’artista è perennemente insoddisfatto, l’abbandono nella natura non lo appaga completamente, quindi si volge verso temi simbolici e mitologici alimentati dalla cultura classica della sua formazione e dalle letture di argomento religioso ed esoterico, quali ad esempio i temi della metempsicosi mutuati dalla religione buddista, molto in voga in quegli anni. La luce è il problema fondamentale della sua pittura, ma la sua preoccupazione principale non è la pura resa ottica, egli invece tenta un’interpretazione spirituale, “ lirica” del paesaggio. Con grande acume Calzini allarga il discorso, allontanandosi dai confini regionalistici, per scoprire affinità con esperienze coeve fuori addirittura fuori d’Italia. Merello è interessato da un vivo senso della decorazione, “l’insieme lo attrae più del particolare”, nel senso architettonico delle masse e dei piani della composizione del quadro vi si può ravvisare una certa parentela con Maurice Denis: “un Denis più scintillante, più luminoso, più fermo”.

Per quanto riguarda le tematiche mitologiche, esse sono inquadrare nell’ambito della tormentata personalità dell’artista, nella sua capacità visionaria che gli faceva scoprire dietro ogni fenomeno naturale le fantastiche parvenze del mito “il tempio di una popolazione di Iddii”. Non si trattava, pertanto, di semplici escamotages letterari, ma di momenti fondamentali dell’esperienza dell’artista, laddove nel mito umanità e natura si compenetravano completamente.

L’articolo di Calzini è importante anche perché lo scrittore è l’unico ad evitare accuratamente di alimentare la “leggenda” di Merello, la cui infelice vicenda umana è invece scandagliata senza cedimenti alla retorica, anzi ne emerge una precisa accusa nei confronti della grettezza dell’ambiente artistico ufficiale contemporaneo, nei

confronti di quanti sfruttarono abilmente la sua solitudine, nell'interesse a "non vederlo salire".

IV.3 – La retrospettiva del 1926.

L'esposizione postuma alla promotrice fiorentina voluta da Sem Benelli nello stesso anno della morte di Merello passa completamente in sordina, tant'è vero che neanche una recensione appare sulle pagine dei quotidiani genovesi. Bisognerà aspettare la grande mostra postuma del 1926 a Palazzo Bianco per risvegliare l'interesse nei confronti dell'artista. Infatti in quell'anno era stato messo in vendita a Milano un consistente lotto di opere del maestro, comprendente 41 quadri e 43 disegni, di cui forse proprio De Gaufridy informò Orlando Grosso. Il Comune diede allora l'incarico a De Gaufridy di recarsi presso la Galleria di Lino Pesaro per valutare alcune opere esposte in una mostra dedicata a Carrà, De Chirico e Rubaldo Merello (13 olii e 9 disegni).

La presentazione del catalogo per la mostra postuma alla Galleria Pesaro è firmata da Enrico Sacchetti. Qui, con lo stile asciutto che lo contraddistingue, il critico sorvola sulla biografia del pittore, sugli elementi agiografici su cui insistevano invece altri critici coevi. Gli preme solo sottolineare che si trattava di un uomo buono ed intelligente che "disprezzava cordialmente" gli uomini, verso i quali nutriva una pietà che era una mescolanza di carità e disprezzo. Merello era indubbiamente un solitario. I suoi quadri di paesaggio non sono quasi mai popolati da figure umane. Forse non amava la solitudine, ma questa condizione è la chiave interpretativa per capirne la psicologia, per tentare di capire "quell'aspirazione tragica verso l'assoluto che è così caratteristica dei grandi temperamenti artistici". "Merello – come tutti gli spiriti superiori – oppone alla tragedia della vita il suo bisogno di capire, ma siccome il modo della sua indagine è artistico – cioè a dire il suo strumento mentale è l'imitazione – egli dipinge infaticabilmente proponendo al suo spirito sempre lo stesso problema: l'infinito nel finito, uno sviluppo volta a volta concluso e mai compiuto. Gli artisti sono dei grandi ruminanti". Dopo aver detto questo la questione tecnica diventa irrilevante, basterà affermare – come fa Sacchetti – che la tecnica di Merello possiede due caratteristiche fondamentali: è solidissima ed elastica al contempo. Merello è un pittore di assoluta libertà mentale, senza preconcetti stilistici né tecnici. Spesso a proposito della sua pittura si è parlato di "esasperazione coloristica", errore alquanto grossolano per Sacchetti. Gli artisti, infatti, accusano le proprie conquiste segnandole sull'opera d'arte. Queste conquiste permettono al profano di ripercorrere il cammino mentale dell'artista che conduce alla bellezza. "C'è una bella differenza fra esasperare ed accusare. Press'a poco la stessa differenza che passa tra la furia scomposta di un demente e la collera generosa di un uomo sano di cervello". Il critico, in questa sede, approfondisce l'analisi della produzione artistica di Merello già affrontata in precedenza. Molto acuta risulta la disamina della produzione grafica. Infatti, l'artista ha realizzato molti disegni a sanguigna e a matita nera, perché come tutti i forti temperamenti artistici "amava lo

scheletro delle cose”. I disegni sono molto interessanti per due ordini di ragioni, la prima delle quali è intrinsecamente connessa alla loro fattura: “strofinando la matita sulla carta e profittando delle asperità della superficie, Merello gettava come una specie di velario fra sé e gli altri segni. Il problema di mandare in là il piano su cui si disegna era a questo modo risolto. Beninteso non era questo il solo artificio, ma gli altri eran subordinati a quello”. La seconda ragione è legata all’illusione dell’artista di poter raccontare favole morali e costruire castelli filosofici. La necessità interiore della battaglia contro il male lo ha portato a costruire sull’armatura della sua morale molti disegni. Così spesso ha disegnato ed anche modellato, creature mostruose dalle quali però emerge contraddittoriamente una serenità tipicamente cinquecentesca ed italiana. Ciò dimostra quello che il Sacchetti aveva già rilevato in passato, e cioè che l’artista partito dall’odio per il male arriva all’amore per tutte le creature. Sulla pittura di Merello non resta che ribadire che “quando dipingeva Merello era un pittore (...) pochissimi, ma proprio pochissimi, quelli che dipingono perché sono pittori” concludendo poi con la seguente affermazione pienamente condivisibile: “se non ci siete ancora stati, andate a San Fruttuoso, andate a Portofino e vedrete che Merello ha ragione. Ma se vi paresse che quel mare, quel cielo, quei pini sono diversi da come li ha visti lui non vi indignate! Andate cauti e fate un po’ di credito all’artista. Non ve ne pentirete, ne sono sicuro. Finirete col convenire che Merello vi ha aiutati anche lui, come tutti i veri artisti, a capire ed amare il mondo”.

Il Municipio genovese decise l’acquisto degli olii presenti nella mostra alla Galleria Pesaro tralasciando invece i disegni. Conseguenza di tale acquisto fu la *Mostra postuma di Rubaldo Merello* inaugurata a Palazzo Bianco da Benito Mussolini il 23 maggio 1926, con la presentazione del catalogo a cura di Paolo De Gaufridy. In queste pagine il critico affronta la questione tecnica della pittura divisionista che trae le sue origini fin dal 1800 quando “il paesista inglese Turner tentava la prima empirica applicazione delle leggi che governano il fenomeno luminoso”. Invalse poi presso gli artisti l’abitudine dell’osservazione diretta dello svolgersi della luce all’aperto, traendo supporto dalle concomitanti esperienze dei fisici. Ma i presupposti tecnico-scientifici non sono basilari nella comprensione di un’opera d’arte in quanto essi assumono valore quando “l’artista li ha convertiti in espressione di poesia”. La progressiva ricerca nel campo della esperienza luminosa giunge a maturazione in Italia con i maestri del divisionismo. Il critico poi fornisce alcune notizie biografiche su Merello che si rivelano inesatte. Infatti parla di un paio di viaggi a Milano che non sono mai stati documentati e definisce il pittore come un autodidatta che dopo gli studi classici “non frequentò scuole, né ebbe maestri di pittura”. In realtà Merello aveva frequentato l’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, ed è alquanto sorprendente che il critico contemporaneo al pittore, e che ha speso tutti i suoi sforzi nella strenua e appassionata difesa dell’artista non ne sia stato a conoscenza. Questo fatto potrebbe essere spiegato con la volontà, da parte del critico, di far apparire l’opera di Merello ancora più degna di nota, presentando l’autore come privo di studi specifici.

De Gaufridy affronta la questione della “classicità” di Merello, più volte in passato lasciata in sospeso. Questo artista era animato da un profondo amore per la

natura che gli faceva dipingere il cielo, il mare e gli alberi con lo stesso amore con cui i grandi pittori del '300 e del '400 dipingevano angeli, santi e Madonne. Come quegli artisti erano sorti dall'intuizione delle nuove scoperte delle leggi della prospettiva e dell'anatomia, così oggi la nuova arte nasce dalla coscienza della nuova verità conquistata. "Riuscì, infatti, il Merello a radunare i caratteri della nostra terra in una espressione di alta e religiosa eloquenza che costituisce un fenomeno artistico di una purezza assoluta, che io direi squisitamente marino, profumato di salmastro: la pittura dell'azzurro". Mentre la genialità inventiva degli artisti antichi è ispirata ad un ideale di bellezza formale, in Merello essa è ispirata ad un ideale di colore. Ed è proprio qui che risiede il senso del suo classicismo pittorico.

In occasione della mostra postuma di Rubaldo Merello del 1926, sul volume LXIV della rivista "Emporium" di dicembre, Orlando Grosso scrive: "nel piccolo seno marino di San Fruttuoso, dove egli era vissuto trovò delle scene deliziose e dei paesaggi pittoreschi, limitati nel tempo e nello spazio, ma espressioni potenti dell'infinito." Per quanto concerne la questione tecnica, secondo Grosso, il nostro pittore si impossessò del divisionismo dandone una personalissima espressione, poiché la dottrina scientifica non prevalse mai sulla creatività. Egli usò questa tecnica per un'appassionata ricerca della luce, sorpassando il problema nelle sue premesse scientifiche per giungere all'elemento sinfonico e melodico del colore. Nel suffragare le sue eccezionali doti di paesista, il critico lo paragona agli artisti francesi, lombardi e piemontesi, da Corot a Gaston La Touche, da Fontanesi ai moderni paesisti.

In occasione della retrospettiva del 1926 esce nella cronaca cittadina de "Il Secolo XIX" del 30 maggio un articolo a firma della scrittrice Flavia Steno che conia per l'artista una definizione che passerà alla storia: "Il signore della luce".

Questo pittore della luce sente la terra e la natura in maniera pagana. Le sue piante sembrano creature vive, accese da richiami classicheggianti. Questo è il pittore mediterraneo per eccellenza che ha intuito la bellezza dell'immutabile. Il suo *Fico d'India* sospeso a metà fra cielo ed abisso, violento nella sua nudità richiama i versi carducciani dell'Intermezzo:

Mentre tormenta languido scirocco gli assetati
caprifici che ondeggiano su i gran massi quadrati
verdi tra il cielo e il mar

Nei suoi paesaggi, mai animati da figura umana, regna lo spirito. La fantasia di chi riguarda può cogliervi cose anche antitetiche fra loro: dal sogno alla malinconia, dalla voluttà del piacere alla meditazione della preghiera, dai pensieri virginei alle saturazioni orgiastiche, dalle immagini pagane alle figurazioni mistiche. Il teatro della rappresentazione di Merello è uno scorcio ben delimitato di Riviera Ligure "ma come veduto! Mai natura ha parlato così ad un artista. Mai le ore del giorno e della notte hanno moltiplicato così le visioni rivestendo di mille espressioni diverse uno stesso lembo di spiaggia, uno stesso risucchio di mare, uno stesso gruppo di piante o di case. Miracolo della luce (...) con la luce dà una diversa vita spirituale e una diversa poesia a ciascun momento dei suoi paesaggi".

“Il Lavoro” del 2 giugno '26 ospita un trafiletto in cui si comunica che le giovani allieve della Scuola Artistica Industriale Duchessa di Galliera di Genova, per onorarne “la virtù del sacrificio e la nobiltà dell’idea” hanno espresso il desiderio di offrire alla memoria dell’artista un semplice ramo d’alloro, sul cui nastro tricolore è dettata la scritta “Onorare i Maestri”.

Sempre nel 1926 alcuni quadri di Merello saranno esposti a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, nella *I Mostra Nazionale d’Arte Marinara*, in questa occasione egli “appare come una rivelazione” nella recensione di Saverio Kambo su “Emporium”.



Figura 6 – R. Merello, *Mareggiata a San Fruttuoso*, databile 1914

CAPITOLO V – LA FORTUNA CRITICA DI MERELLO DAGLI ANNI ‘30 AGLI ANNI ‘50

In questi anni sono poche le occasioni in cui Merello può far parlare di sé. Alcune sue opere vengono esposte a Budapest in una mostra italo-ungherese nel 1929, a Milano nel 1931 alla civica Galleria nella *Mostra del Poligono*, a Genova nel 1938 a Palazzo Rosso nella *Mostra di pittori liguri dell’ottocento*, nel 1945 nella Galleria Ranzini in una *Mostra di pittura ligure dell’ottocento*, nel 1951 nella Galleria De Pasquali in una mostra postuma insieme a dipinti di Eugenio Olivari, nel 1953 all’Accademia Ligustica in una *Mostra celebrativa postuma di R.M.*, di nuovo a Milano nel 1954 al Palazzo della Permanente nella mostra *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, ed infine a Genova nel 1957 alla Galleria Sant’Andrea nella collettiva di pittori italiani dell’800. Ma in questo periodo, a parte lo straordinario ed intenso contributo di Cesare Brandi, nulla di nuovo viene scritto in proposito.

Agostino Mario Comanducci in *I pittori italiani dell’Ottocento – Dizionario critico e documentario* del 1934, menziona il pittore che si dedicò alla pittura usando la tecnica divisionista “non intesa nel modo meccanico ed in vista di effetti fisici obbiettivi, ma come un mezzo per moltiplicare e corroborare la propria lirica, assimilando cioè completamente quel mezzo tecnico alla necessità emotiva del proprio spirito”. Questo concetto verrà ripreso tal quale, utilizzando le stesse parole da Antonio Cappellini in *La pittura genovese dell’800* edito nel 1938 dove afferma che Merello fu un eccellente colorista che adottò la tecnica divisionista “non intesa nel modo meccanico ed in vista di effetti fisici obbiettivi di irradiazione luminosa o di soffusione atmosferica, ma come mezzo per moltiplicare o corroborare la propria lirica assimilando cioè completamente quel mezzo tecnico alla necessità emotiva del proprio spirito”.

A distanza di molti anni dai primi scritti, possiamo rilevare ancora un articolo di Angelo Balbi pubblicato il 30 agosto 1938 su “Il Grido d’Italia” in cui descrive le bellezze naturalistiche di San Fruttuoso e dedicato in memoria del pittore a cui rivolge le considerazioni finali: “ultimo puro eroe della bellezza (...) che in numerose tele esaltò la bellezza selvaggia di questo mirabile angolo di natura, forse creato dalla fantasia di qualche superbo diabolico sognatore, col dolce sorriso che ne caratterizzava l’ampio volto, sempre sereno e mite, riflesso di un animo profondamente buono, pare anch’esso risorga per ammonirci a difendere il suo San Fruttuoso (...) che raggiò in lui un grande sogno verso la Natura, di profonda infinita bellezza (...)”.

Sempre nel 1938, in occasione dell’allestimento nelle gallerie di Palazzo Rosso, della *Mostra di pittori liguri dell’800*, nel relativo catalogo Orlando Grosso osserva che: “Ai lati della tradizione ottocentesca e del movimento artistico del Nomellini e del De Albertis, si era sviluppata la forte e originale personalità pittorica di Rubaldo Merello, che si distingue per il netto distacco da ogni legame pittorico e

per la diversità di stile. Nel piccolo seno marino di San Fruttuoso, dove egli lavorò per interi decenni, fino alla morte, compose un meraviglioso complesso di opere di elevata modernità. Le esperienze e gli studi ottocenteschi sul problema del colore che travagliarono i grandi pittori in tutti i paesi, trovano in lui l'autore che seppe nei rapporti di colore, di luce e di colore, delle ombre, trovare il mistero di nuove armonie, l'incanto di nuove visioni, l'infinita poesia e l'esatta aderenza alla realtà della natura". Lo stesso critico nel 1951 cita Merello in *Genova e la Riviera Ligure* come "uno scultore genovese, che in San Fruttuoso si votò alla pittura e, dal divisionismo dominante sul principio del nostro secolo, trasse tutte le suggestioni del colore e le luminose tonalità, visse per decenni nelle umili case dei pescatori, beandosi di quel paradiso terreno e del fantasioso regno della sua arte. Il monte e la baia non ebbero segreti per R.M. che riposava nel cimitero di Portofino".

Attilio Podestà firma una recensione sulla *Mostra di pittura ligure dell'800*, ordinata in occasione delle celebrazioni dei grandi genovesi in Palazzo Rosso, che compare sulla rivista "Rassegna di istruzione artistica" del settembre –dicembre 1938. Di Rubaldo Merello ancora sconosciuto ai più, nonostante la retrospettiva del '26, viene esaltata la forte ed originale personalità pittorica, che costituisce la vera rivelazione della mostra. "E tuttavia si tratta di un artista sul serio; di uno dei più forti e personali pittori italiani di quel periodo che si può chiamare di transizione; di un anticipatore, che se, storicamente, è ancora possibile assegnare all'800, nello spirito e nelle conquiste è già tutto nel nuovo secolo". Rubaldo Merello si appassionò alla risoluzione del problema della luce, cui non apportò innovazioni tecniche, ma contribuì a rafforzare la coscienza della libertà d'espressione artistica e poetica. Si inserì nel filone divisionista segantiniano senza canoni prefissati né dogmatismi scientifici. Si ritirò dal mondo per lavorare in solitudine rappresentando in tutte le ore del giorno l'asprissimo eremo di San Fruttuoso, con una primitività d'istinto che avrebbe sempre preservato la sua personalità originale. Davanti ad alcune sue opere come *Disgelo in Liguria*, secondo Podestà, non si può fare a meno, per l'istintiva violenza ed il potere di evocazione poetica di fare il nome di Van Gogh. Il critico giustamente dubita che Merello ne abbia mai conosciuto, nemmeno per riproduzione, le opere. Cionostante la sua pittura di materia esaltata da una fremente passione, si presenta certamente come degna della sorgente Van Gogh.

Il critico ritornerà sulla pittura ligure dell'800 in ordine alla mostra allestita nelle sale della Galleria Ranzini, con una recensione sulla rivista "Emporium" del gennaio-marzo 1945. Qui il pittore è presentato come il più forte creatore ligure dell'Ottocento, dotato di "una istintiva, primigenia forza fantastica e di un reale potere di evocazione poetica". Merello viene visto come un anticipatore della pittura moderna, che malgrado i riconoscimenti ottenuti in Liguria, non ha ancora il posto che gli spetterebbe in campo nazionale.

Nel 1934 viene pubblicato dalla casa editrice Bocca di Torino, il volume di Paolo De Gaufridy "Del governo dell'arte" in cui espone una summa della propria estetica e dove Merello viene accostato a Monet. Come l'artista francese insisteva nelle varianti della *Cattedrale di Rouen* e delle *Ninfee*, così il nostro Merello focalizzava la sua attenzione su un unico tema: il paesaggio di San Fruttuoso di

Portofino. Il medesimo problema è “risolto con tale genialità inventiva da costituire l’opera del Merello, uno dei più preclari esempi della moderna classicità pittorica.



Figura 7 – R. Merello, Disgelo in Liguria, databile 1918-21

Il sentimento delle stagioni, delle condizioni atmosferiche, dell’ora, in una parola la verità dell’attimo fu espressa, come per virtù magica dalle sue colorazioni preziosissime, con tanta evocatrice potenza poetica (...).”

La critica di De Gaufridy si concluderà nel 1950 con un articolo pubblicato sul n. III della rivista "Genova". Qui viene ricordato quel momento del 1905 in cui il critico conobbe l'artista nel suo studio di Nervi, mentre modellava una serie di maschere tragiche purtroppo scomparse. Della sua attività scultorea rimane qualche stele funeraria e la grande statua del Dolore, allora posta nel cimitero di Camogli, e che rendono testimonianza delle sue eccezionali doti plastiche. Come pittore Merello affrontò il problema cruciale della modernità: "carpire alla natura ed eternare col magistero dell'arte la verità dell'attimo". Per risolvere questo problema ricorse al trattato del Previati che riassumeva gli studi effettuati in questa direzione a partire da Turner passando per Corot, per arrivare agli impressionisti francesi, a Fontanesi, ai macchiaioli toscani, e infine a Segantini e Previati, coordinandoli con le scoperte scientifiche di Newton, Mile ed altri studiosi. Il critico rileva che nei quadri accolti dalla civica galleria d'Arte Moderna di Genova prevale la colorazione azzurra tanto da poter definire l'artista come il pittore dell'azzurro ligure. Ma in altre tele emergono armonie di colori diversi come rosa, viola e giallo e ciò non per "capricciosa stramberia" ma perché effettivamente quelle tinte corrispondono ad altrettanti momenti che la luce del sole imprime nel paesaggio. Il nero delle antiche scuole pittoriche è totalmente bandito. Il critico concorda col giudizio espresso dal suo contemporaneo Enrico Sacchetti per il quale "lo splendore e l'intensità cromatica della pittura di Merello non fu conseguita da nessuno dei Maestri dell'Impressionismo francese universalmente celebrati". Troppo poco anzi si parla della grande arte moderna italiana, tant'è vero che a distanza di trent'anni dalla sua morte il critico deve amaramente constatare che "il nome di Rubaldo Merello mal noto nella sua città, è totalmente ignorato oltre le mura di Genova".

Arrigo Angiolini ritorna su Rubaldo Merello a trentasei anni di distanza dal primo intervento, con un articolo pubblicato l'8 novembre del 1951 sulle pagine de "Il Lavoro" in occasione della mostra allestita dalla Galleria De Pasquali, dal titolo *Rubaldo Merello: il più eloquente interprete del Tigullio*. Qui il critico porge anche il doveroso tributo a Paolo De Gaufridy che era da poco mancato, mentre si adoperava per organizzare una grande mostra che finalmente rendesse omaggio all'artista sfortunato e ancora misconosciuto. Il critico ripercorre quindi le poche tappe della biografia dell'artista. L'abbandono dello studio di Nervi per il romito anfratto di San Fruttuoso è dettato dall'esigenza di "un luogo più riposto, dove gli aspetti della natura apparissero meno turbati dalla vita degli uomini, e gli parlassero un linguaggio più profondo". Tutta la bellezza del posto diventava così materiale per una rivelazione spirituale. Indagando ed analizzando le mille mutevoli apparenze del mare e del paesaggio, dall'alba al tramonto "egli ha rappresentato la Liguria come nessuno prima di lui". Dai suoi quadri emana un'aura di tristezza e di tragicità totalmente aliena dal languido sentimentalismo. "Il Merello con la sua arte ci dà l'espressione della nostra terra nei suoi aspetti più affascinanti".

Il 14 novembre 1951 compare sul "Corriere del Popolo" un articolo di Emilio Zanzi a commento della mostra allestita nella galleria De Pasquali, già recensita da Arrigo Angiolini. Qui viene lamentato il fatto che i quadri esposti non sono di prima scelta e l'ambientazione stessa della galleria, con un contorno eccessivo e poco

opportuno di mobili di lusso e soprammobili che stancano la vista del visitatore, è poco idonea alla corretta visione delle opere esposte. Dopo la mostra del 1926 nessun degno tributo è stato fatto all'opera di Merello, né le Biennali veneziane, né le Quadriennali romane, benché i rispettivi comitati esecutivi siano stati più volte sollecitati da parte di artisti e critici liguri, hanno sentito la necessità di allestire una postuma di questo pittore che “aveva stupito e perfino scandalizzato il pubblico col poema di sole, di rosso e d'azzurro”. Zanzi afferma che Rubaldo Merello fu attratto dalle esperienze divisionistiche di Previati, così come in precedenza aveva subito il fascino della scultura letteraria e simbolistica di Leonardo Bistolfi ma “troverà la forza di liberarsi dagli imparaticci di quei due caposcuola nella contemplazione dei paesi più aspri di forme e più delicati di colori della Riviera di levante e nel tripudio del sole estivo bruciante e trasfigurante”. Nella produzione pittorica viene distinto un “periodo rosso” e un “periodo azzurro”: “più esteriore il primo e clamoroso, più intimo e delicato l'altro”. Zanzi introduce un termine di paragone, di cui a quest'epoca già aveva parlato Podestà, ossia la vicinanza delle espressioni di Merello ad alcune trasfigurazioni artistiche di Van Gogh.

Nelle “Note d'Arte” de “Il Secolo XIX” del 14 novembre 1951 Giulio Cesare Ghiglione recensisce la mostra della galleria De Pasquali, individuando in Merello un vero pittore nel vero senso del termine. Oltre che pittore egli fu anche poeta, in quanto i suoi quadri sono condotti come la serrata linea di un sonetto, e come nel sonetto non ci sono parole inutili, così in ogni suo quadro ogni pennellata è controllata, sapiente, logica. Di primo approccio più strettamente divisionista, lentamente si stacca dagli esempi segantini per una tecnica più calma ed ampia, con larghi spazi quasi acquarellati o a tempera, chiaroscurati da piccole note costruttive, quasi tessere di mosaico. “Si direbbe che questi tondi, queste tele, vogliano segnare in realtà la turbinosa visione di un sogno che si interrompe e si cerca di riprendere, da cui non ci si voglia allontanare per ritrovarci in una realtà cruda e triste”.

Sul numero XI della rivista “Genova” del novembre 1951 Giovanni Riva recensisce nella rubrica “Cronache d'arte e di cultura” le ultime mostre genovesi, fra cui quella realizzata dal gallerista De Pasquali e contenente opere di Merello e di Olivari. Intanto viene lamentato il fatto che i quadri esposti sono troppo pochi per poter dimostrare compiutamente la “potenza rappresentativa, la forza e l'ampiezza tonale, l'afflato sinfonico e lirico della pittura di R.M.”, ma sono quelli che il gallerista è riuscito a farsi prestare dai proprietari. Merello “non ha dipinto altro che san Fruttuoso di Portofino. Ma ha dipinto tutto l'universo. Ha dipinto la pittura”. Riva non esita a proclamarlo il più grande dei pittori genovesi dell'ottocento, addirittura più grande “non solo dei genovesi, non solo degli italiani, ma anche di qualche grandissimo francese od olandese.”

Nel numero II del febbraio 1953 della stessa rivista, Riva ritorna a parlare dell'artista in un lungo articolo, in cui riporta anche le pagine scritte nel saggio *Del governo dell'arte* da De Gaufridy. Dopo il doveroso tributo al critico scomparso, Riva sottolinea un dissenso che deriva da una valutazione troppo materialistica della pittura dell'Ottocento e in particolare di quella di Merello fatta da De Gaufridy.

Sicuramente Merello aveva abbandonato la scultura per la pittura per una naturale evoluzione del suo linguaggio espressivo per cui dalla creazione plastica delle masse isolate nello spazio, avvertì l'esigenza di "eleggere il colore e le prospettive ad intermediari fra la fantasia, e la reazione soggettiva alle sollecitazioni oggettive, e la realizzazione materiale dell'opera". Determinante fu l'influsso della cultura dell'epoca, nonché della tradizione artistica da Turner, Corot ed altri precursori dell'impressionismo, che lo avevano portato a stabilire come oggetto principale dei suoi studi e delle sue produzioni pittoriche, la luce diurna in tutte le sue infinite sfaccettature dovute all'ora, al tempo ed alle stagioni. Giovanni Riva dissente dal giudizio di De Gaufridy su un punto essenziale. Infatti, lo scopo ultimo, la finalità suprema dell'arte della pittura non può essere, a giudizio di Riva, solamente quello di tradurre in realtà pittorica, citando le parole di De Gaufridy, "il sentimento delle stagioni, delle condizioni atmosferiche, dell'ora... la verità dell'attimo", bensì il fine della pittura non può che essere quello comune a tutte le arti e realizzato con qualunque linguaggio, e cioè la poesia. Con ciò il critico non intende assolutamente minimizzare l'importanza della tecnica del divisionismo, ma anzi vuole precisare che Merello "abbandonò ben presto la fredda costrizione divisionistica, e sperimentando quotidianamente e con tenacia instancabile in quel suo eremo incantato di San Fruttuoso di Portofino dal quale non volle più uscire, trovò una sua personale ed originale espressione, materata di sapienza e di sensibilità pittorica, ma traboccante di una concitata esaltazione lirica, con un intenso profumo di malinconia e di sogno".

Nel catalogo della mostra celebrativa di R.M. allestita nel palazzo dell'Accademia ligustica dal 21 febbraio all'8 marzo 1953, Paolo Stamaty Rodocanachi dice che Merello era partito inizialmente dal "pedante procedimento tecnico di accostamenti cromatici" che gli erano stati suggeriti dalla lettura del volume del Previati *I principi scientifici del Divisionismo* ma se ne era allontanato a poco a poco per non costringere la sua tecnica "in una formula senza via d'uscita". L'esile pennellata filamentosa si andò trasformando via via in tocchi decisi e fiammeggianti, con l'uso di tonalità giallo azzurre contenute in un mondo di "irradiazione luminosa" che lo avvicina per certi versi al mondo lontanissimo e coevo del fauvismo. I quadri del periodo azzurro, conservati nella civica Galleria di Nervi, rappresentano "lo zenith dell'arte del Merello".

Sul quotidiano di Bologna "Il Resto del Carlino" del 28 marzo 1956 Cesare Brandi firma un articolo intitolato *Rubaldo Merello* che è veramente significativo per l'acutezza dell'analisi con cui viene affrontata la questione del pittore ligure. Infatti il critico riesce a focalizzare e sintetizzare i punti salienti della sua pittura, ossia la relazione stringente col Divisionismo nelle versioni date da Previati, Segantini e Pellizza, e la progressiva ricerca evolutiva della tecnica svolta da Merello.

Il critico d'arte racconta di aver incontrato per la prima volta un quadro di Rubaldo Merello in casa di amici genovesi. Il nome – quasi da melodramma verdiano – gli è sconosciuto, ma la cosa che immediatamente attira la sua attenzione è l'evidente affinità con Segantini e Previati. Lo colpisce inoltre il modo autonomo con cui l'artista richiama i principi neoimpressionisti, usando quasi senza controllo i colori complementari, intrecciandoli sulla tela come "pagliuzze vive e quasi

incandescenti” che conservano la peculiare caratteristica di non fondersi affatto, ma di rimanere come degli “aghi rigidi e selettivi”. Questa caratteristica rimanda a Van Gogh, pittore che Merello, con ogni probabilità non ha mai visto, né – ritiene il Brandi – può essere ricorso alle tricromie essendo morto nel 1922, ed inoltre della foga pirotecnica e vorticoso di Van Gogh non v’è nulla nella produzione dell’artista di San Fruttuoso. Il critico allora istituisce i termini di confronto dell’esperienza, individuandoli principalmente in alcuni paesaggi di Munch per via “del colore davvero immaginario e dissidente” e in Bonnard, soprattutto per alcuni toni giallo-limone delle nuvole, oppure per la miriade di rosa e azzurro in cui si rifrangono a riva i suoi marosi. In certi quadri di Merello accadono cose meravigliose, sembra quasi che il pittore, come un aereo che riesca a sfondare la barriera del suono, superi il muro del colore ed allora accade che “le pietre sanguinino, il cielo si sconvolga per le aurore boreali più remote, gli alberi si dissolvano in stelle filanti. Il colore circola come per vene capillari per tutta la tela”. A questo punto il critico individua anche il limite della pittura di Merello, che risiede nella formazione di stampo vedutistico che talvolta indulge nel pittoresco, e che fa sì che la sua follia cromatica si innesti su una realtà dalla consistenza “pedestre, quotidiana” con accostamenti di colore troppo ruvidi, senza grazia, addirittura “d’una volgarità aperta e sconcertante”. Ma quando l’artista riesce ad evitare questo tranello, riesce a rompere definitivamente con la gamma cromatica naturalistica ed allora “un giallo non chiama più il suo azzurro, ma si incontra in un rosa corallo, e le ombre ed i riflessi del mare incitano dei colori strani a posarsi...”, quando questo evento accade e non si riproduce solo in un angolo della tela, ma occupa tutto il dipinto da cima a fondo “con un ritmo indiavolato, un’alternanza scanzonata, virulenta: e queste tele, allora, mettetele pure accanto al miglior Munch e a dei Bonnard, reggeranno, incredibile ma reggeranno”.

Brandi conclude affermando che Merello occupa un posto di rilievo nella pittura del primo ventennio del ‘900, anche perché, in questo periodo, la situazione artistica italiana, pur tenendo conto del Futurismo e della pittura Metafisica, non offre esempi migliori, “mentre certi quadri di Merello, stanno in piedi ben altrimenti degli Spadini o dei divoti imparaticci di Gino Rossi, per non dire degli arrovellati cèzannismi di un Marussig”.

CAPITOLO VI – LA FORTUNA CRITICA DI MERELLO DAGLI ANNI '60 AD OGGI.

Negli anni Sessanta si registrano nel capoluogo ligure altre quattro mostre in cui compaiono opere di Rubaldo Merello: alla Galleria Sant'Andrea nel 1965 in *Colori e luci dell'Ottocento*, alla Galleria De Pasquali nel 1966 in *Maestri liguri dell'Ottocento* e nel 1967 in *Pittura dell'Ottocento*, mentre alla Galleria Liguria comparirà in entrambe le mostre allestite nel 1968 *Elementi grafici e pittorici fra decimonono e ventesimo* e *Maestri della pittura ligure del secondo Ottocento e del primo Novecento*.

Dalla fine degli anni sessanta si assiste al generale fiorire di interesse nei confronti del movimento del divisionismo, seguito alla pubblicazione dell'opera *Archivi del Divisionismo*, che avrà come effetto l'allestimento di una serie di mostre dedicate agli artisti che utilizzarono questa tecnica, e che promuoverà la pubblicazione di studi approfonditi non solo sui grandi maestri ma anche sugli artisti minori e su realtà spesso trascurate o addirittura ignorate a livello nazionale, come quella ligure. Di assoluto rilievo, in quest'ultimo campo, le ricerche di Vitaliano Rocchiero e Gianfranco Bruno, che hanno consentito un'impostazione tematica generale del movimento in ambito ligure, e per quanto riguarda Merello l'accertamento di alcuni dati biografici e la periodizzazione della sua attività.

Nel 1970 vengono allestite a Milano, nel Palazzo della Permanente la mostra *Il Divisionismo italiano*, e a Genova al Palazzo dell'Accademia una mostra dedicata a Rubaldo Merello, le cui opere compariranno negli anni successivi in una serie di mostre collettive a Genova, Chiavari, Milano e Torino fino alla grande mostra di Trento del 1990. Nello stesso anno occorre registrare la presenza di opere di Merello a Barcellona in *La pittura de paisatge a Ligùria entre el Vuit-cents y el Nou-cents*. Una personale del maestro ligure si terrà a Milano al Palazzo della Permanente dal dicembre 1990 al gennaio 1991, mentre a Genova gli verranno ancora dedicati due allestimenti: nel 1990 al Museo dell'Accademia Ligustica *Mostra di R.M.*, e nel 1995 *R.M. a San Fruttuoso* con opere esposte nel palazzo genovese dei Doria e nel complesso di San Fruttuoso. La sua produzione compare anche in altre mostre collettive, mentre l'ultima retrospettiva a cura di Gianfranco Bruno è del 2004 al Palazzo Liceo Saracco di Acqui Terme.

VI.1 Vitaliano Rocchiero

Vitaliano Rocchiero è uno studioso della pittura ligure che ha portato un valido contributo allo studio ed alla comprensione della figura di Merello. Egli, infatti, tenta per primo la periodizzazione della sua opera ponendolo in un contesto più ampio, volto alla ricerca ed alla valorizzazione del patrimonio artistico ligure del periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento. Rocchiero chiarisce definitivamente l'iter formativo dell'artista, rilevandone le fonti

documentarie e scoprendo studi accademici che prima si ignoravano, nella convinzione generale che Merello fosse autodidatta. Inoltre viene inquadrato l'ambiente culturale generale in cui il maestro maturò, con l'indicazione dei rapporti con altri artisti liguri come gli scultori De Albertis e Baroni, da cui appaiono derivati alcuni elementi tematici, di tipo simbolista e liberty, che diverranno propri anche dell'arte di Merello.

Sul n. 5 della rivista "Liguria" del maggio 1960 compare un primo saggio di Rocchiero su Rubaldo Merello. Dopo aver enumerato le consuete tappe biografiche (qui non è ancora a conoscenza degli studi accademici dell'artista) ne sottolinea le doti plastiche che si manifestano anche nel disegno. Passa poi ad esaminarne la pittura tentando una prima periodizzazione. Il primo periodo individuato viene denominato "periodo iridio", dove Merello trae le mosse dalla lettura del testo di Previati *Principi scientifici del Divisionismo*. Il tecnicismo del divisionismo, in un certo qual modo, complica la vita del pittore, rendendogli alquanto arduo il cammino, tanto da determinare nell'artista una vera e propria crisi, data l'inadeguatezza a fermare sulla tela gli stupendi e momentanei effetti di luce. Gradatamente allora abbandona la tecnica divisionista più ortodossa per approdare al cosiddetto "periodo rosso": "messa dunque in disparte la fitta trama di fili di colore, il Merello ricerca nella definizione di ombre trasparenti e colorate, nella stesura di luci solari diffuse di rosso, di giallo, di viola, di rosa, di aranciato, nella pennellata azzecante e ricca di valori cromatici il mistero di meravigliose armonie, fissando sulle sue tele le più stupende ed improvvise rivelazioni della luce solare". Più tardi le pennellate di Merello si faranno più violente, assumendo l'aspetto di sciabolate pittoriche frantumate, diventando "simili ai residui iridescenti ed ai rottami variopinti irrazionalmente sparpagliati sul fondo del mare trasparente come il cristallo, ora sfocati e dissolti, ora rifatti ed arricchiti dal movimento eterno delle onde". Si arriva infine al "periodo blu" che spazia in tutte le sue sfumature: dal blu cupo del mare più profondo al turchino delle rive, dal ceruleo del cielo fino alle ultime parole pronunziate sul letto di morte: "vedo tutto azzurro".

Nel 1968 nella Galleria Liguria viene allestita la mostra *Maestri della pittura ligure del secondo Ottocento e del primo Novecento*. Il saggio introduttivo del catalogo, ad opera del Rocchiero, verrà pubblicato in due puntate nella rivista Liguria del medesimo anno. Qui lo studioso affronta un'accurata analisi delle scuole liguri partendo dalla metà dell'Ottocento per attraversare circa un secolo di storia dell'arte. Nel capitolo *Maestri del primo Novecento* si parla anche di Merello che "traendo effetti coloristici e luministici insperati, ha veramente dominato il suo tempo elevandosi verso le fonti della purezza artistica e dell'elevatezza poetica". Risolto il problema del colore, Merello crea opere geniali e moderne guadagnandosi i galloni di unico erede dell'arte di Giovanni Segantini. Egli imprigiona l'incandescenza della luce solare, si appropria dei riflessi delle acque marine, si impadronisce delle tinte delle ginestre e dei pini, per dare forma e vita ad un magma pittorico scottante, iridescente ed imprevedibile. Brevemente vengono poi delineati i tre periodi che lo studioso aveva già individuato nella produzione pittorica di Merello.

Nel n. 6 del giugno 1970, sempre sulla rivista “Liguria” nell’articolo *Rubaldo Merello tragediografo del bronzo e della creta* viene affrontata in maniera scientifica la produzione plastica dell’artista. Rocchiero inizia con una breve panoramica su quel gruppo di scultori che, a cavallo fra ottocento e novecento, portarono la modellazione plastica ad una ricchezza e ad un livello mai raggiunti in Liguria: Pietro Albino, Edoardo De Albertis, Eugenio Baroni, G.B. Bassano e Giuseppe Figlioli. Per quanto riguarda Merello, lo studioso inizia col fare chiarezza, poiché spesso è stato considerato dapprima scultore e più tardi pittore, mentre in realtà egli aveva esercitato contemporaneamente le due attività ed anche il disegno. Per suffragare questo fatto cita un’elaborata composizione a sanguigna datata 1897 (*La generazione del Male*), e l’acquisto documentato di un suo paesaggio da parte di Pietro Guastavino nel 1898. Introduce inoltre un’importante scoperta. Infatti, Merello finora era stato sempre presentato come un autodidatta che, dopo gli studi classici, si era dilettato dapprima con la scultura e poi con la pittura, senza il supporto di alcun maestro. Nel suo primo scritto del 1960 lo stesso Rocchiero aveva confermato questo fatto. Qui, invece, viene data testimonianza degli studi compiuti tra il 1889 ed il 1892 presso l’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, dove conseguì numerose menzioni ed una medaglia. Proseguendo sulla via delle puntualizzazioni biografiche, sulla base di accurate ricerche archivistiche, Rocchiero arriva ad appurare con esattezza che la nascita di Merello avvenne a Monte Spluga, frazione del comune di Isolato, nella provincia di Sondrio, a circa nove chilometri da Splügen in Svizzera, il 16 luglio 1872, smentendo così le voci che, in passato, lo avevano visto nascere a Genova, a Isolato Valtellina ed altre varie località. Per quanto riguarda il luogo della morte, essa avvenne a Santa Margherita Ligure e non già a Portofino, o San Fruttuoso, né tantomeno a Genova. Le maggiori realizzazioni in scultura avvengono fra il ’14 ed il ’19, grazie al mecenatismo di Carlo De Gregori, committente della famosa statua funeraria del “Dolore”. La data del 1914 è documentata da una dedica al Dott. De Gregori, apposta dall’artista ad un disegno raffigurante una modella nuda che, per lo studioso, è indice di “una precisa volontà di ricerca veristico-anatomica, per successive traduzioni plastiche”. Il 20 novembre 1919, invece, Merello scrive al De Gregori : “Egregio signor De Gregori, ora che il monumento è completo, sento il dovere di ringraziare lei e la gentile sua signora di avermi lanciato nella grande via della scultura, a cui mi sento specialmente, per mia naturale disposizione, portato...” Giustamente il Rocchiero rileva che del Merello “lanciato nella grande via della scultura” poco o nulla è stato detto fino a quel momento, a parte lo scritto di Mario Bonzi sul bronzo *Allegoria della Medusa* nel volume *Galleria Genovese Immaginario* edito da Sabatelli nel 1968.

A questo punto occorre aprire una breve parentesi su questo saggio dove il Bonzi aveva affermato che Merello era stato scultore a Nervi, prima di diventare il più grande pittore del Novecento genovese “il poeta dell’azzurro di San Fruttuoso, fulgido come una gemma”. Nel 1914 l’artista aveva voluto ritornare alla scultura con il monumento di Camogli *Il Dolore*, mentre nel 1916 aveva ripreso quell’arcano soggetto trasformandolo e sublimandolo nel bronzo *Allegoria della Medusa*. Lo studioso, aveva individuato subito le influenze del simbolismo ermetico del tempo, in

particolare di Sem Benelli, ed aveva collocato ad un livello tanto alto questa opera che “ha il color verdazzurro delle scogliere tanto amate e dipinte dal solitario, ascetico Rubaldo, ed è liricamente triste come le rocce leonardesche di Portofino, senza tregua battute dal mare”, da considerarla degna di Rodin, il più bel bronzo eseguito in Liguria prima di Arturo Marini.

Ritornando invece all’analisi di Vitaliano Rocchiero nel saggio *R.M. tragediografo del bronzo e della creta* possiamo notare come lo studioso approfondisca le influenze che furono alla base della sua formazione come scultore. Determinanti furono gli studi classici ed artistici compiuti, ma ancora più determinante fu l’ambiente culturale ligure del tempo. Grande importanza rivestirono le frequentazioni con il drammaturgo Sem Benelli, con lo scrittore Enrico Sacchetti, con il critico Paolo De Gaufridy, col poeta Mario Martini ed indirettamente con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Inoltre non si può tralasciare il ruolo svolto dalla Società promotrice di Belle Arti, che aveva richiamato a Genova le opere di molti artisti, fra cui i maggiori divisionisti italiani compreso Pellizza. Nella scultura Merello “cerca ispirazione dalle scaturigini del mistero umano; egli ricerca il senso sotterraneo ed arcaico dell’al di là; egli risale ai miti ambigui dei greci e a quelli schietti dei latini. La sua modellazione è, insomma, figlia, inquieta e drammatica, giammai naturalistica o borghese, spesso sconcertante ed anche provocatoria, del mito azoico: allegorico ed eroico, nel trionfo del bene; macabro e ghignante, nel trionfo del male”. Le espressioni plastiche di Merello, infatti, insistono sul tema della lotta fra il bene ed il male. Esse risentono dell’influenza esercitata dal teatro di Sem Benelli, che traeva spunto proprio da questa lotta ed in particolare dal sopravvento delle forze del bene, della bontà universale. Il Rocchiero rileva che la produzione plastica di Merello è assai limitata. Già Sacchetti aveva parlato dell’impugnatura di una spada per il Maresciallo d’Italia, certo Caviglia, di una lampada, di un tagliacarte e di un monumento funerario (la statua del *Dolore*); De Gaufridy invece aveva citato una serie di maschere tragiche in creta, alcune stele funerarie, alcune opere gettate in gesso, la statua del Dolore, le matrici per la fusione in bronzo di una immagine della Madonna con Bambino ideata per il cimitero monumentale di Staglieno, ed infine il bronzo e la creta dell’Allegoria della Medusa. Oltre a queste opere, nominate dagli studiosi sopracitati, il Rocchiero espone i risultati della propria opera di catalogazione relativa ad un gruppo di opere inedite, ottenuta grazie ad intense ricerche estese anche alle due riviere liguri, nonché ad Alessandria e Torino. Si tratta de *Il fuoco di Spina di Pietro*, *L’Anguicrinita delle Imprese* (un gesso contenuto nella raccolta Molinari di Alessandria), *l’Ermafrodito Latino* (gesso presente in una raccolta privata a Genova) e *La Gorgona Alata* (gesso di una raccolta privata milanese). Anche nei disegni – prosegue lo studioso – Merello sviluppò con abilità di tratto e grande fantasia, la creazione di figure fantastiche quali numi, semi-dei, eroi, mostri e stranissime forme muliebri. Numerosi inoltre i personaggi tratti dalla mitologia: Perseo, Atlante, Achille, Psiche, Dejanira, il Centauro, la Medusa ecc.

Successivamente Rocchiero torna ad analizzare la pittura di Merello e lo fa col brillante saggio *Rubaldo Merello folle ed incendiario colorista di Montefino* pubblicato sul n. 11 del novembre 1970 della rivista “Liguria”. Qui lo studioso

approfondisce maggiormente l'iter formativo del maestro, affermando, con la certezza desunta dalle personali ricerche documentarie, che fu avviato alla pittura, in Accademia, da maestri alquanto modesti quali Giuliano Zandomenighi, Francesco Grosso, Giuseppe Ratto e Clemente Perosio. Nel corso annuale 1889-90 consegue una menzione onorevole di 1° classe nel disegno geometrico a mano libera, e di 3° classe nel disegno geometrico e decorativo. Nel corso annuale 1890-91 consegue un'ulteriore menzione di 2° classe, mentre al terzo anno 1891-92 ottiene una medaglia d'argento. Circa vent'anni dopo l'Accademia lo accoglierà fra i pittori accademici di merito. Durante gli anni dell'apprendistato scolastico gli sono compagni Edoardo de Albertis, Dario Bardinero, Beniscelli, Maragliano e Motta.

La sua prima produzione pittorica, secondo Rocchiero, ha esiti piuttosto modesti, pur avendo già acquisito la tecnica divisionista. Già Angelo Balbi, in occasione della personale di Merello al Circolo Tunnel nel 1909 aveva parlato di "artificio formale", artificio rilevato anche da Cesare Brandi nel 1956, il quale pur essendo un estimatore del Merello migliore, aveva parlato anche di "volgarità aperta e sconcertante" in alcuni "dipinti orgiastici e senza grazia". Ciononostante, a giudizio del Rocchiero, occorre dare atto al maestro ligure, anche in questa prima produzione pittorica, del suo desiderio di ricerca tecnica e poetica, della sua volontà di dialogo con l'ambiente, con la natura e della sua capacità di fissare sulla tela, lo spazio, il cosmo, insomma l'assoluto. Viene poi approfondita ulteriormente la periodizzazione già abbozzata un decennio prima, con la suddivisione in tre periodi, iridio, rosso e blu, ai quali corrispondono altrettanti indirizzi tecnico-pittorici.

Il periodo iridio è legato ad un "divisionismo para-convenzionale" rilevabile dal tradizionale impiego dei colori in piccoli tocchi, filamenti, perline, non mescolati, né impastati, senza velature, al fine di ottenere una maggiore intensità luminosa. In questo filone vengono anche accolti elementi tecnici di derivazione nomelliniana come gli "occhi" o "linguette" di colore puro, utilizzati per la raffigurazione del moto ondoso del mare. Come già rilevato in passato anche da Giovanni Riva, Rubaldo Merello abbandona ben presto le costrizioni di una tecnica troppo rigida per incamminarsi lungo la via del "divisionismo pro-sintetismo" cui corrisponde il periodo rosso. Il Rocchiero lamenta il fatto che nella mostra del '70 sarebbero assenti opere di questo periodo, tranne l'opera di transizione *Rocce e mare* che ne rivela parzialmente alcune tracce. Il discorso, in questa fase, tende, per rapidità ed incisività "a sintetizzare ogni elemento compositivo: rocce, rami, scogli, tronchi ecc. ed anche a geometrizzare i sottili tronchi dei pini e gli acuti profili del monte". All'ultimo periodo, quello blu è associato il "divisionismo neo-impressionista", dove emerge una pennellata serrata e minuta, con gocce, perle e virgole di colore che, pur mantenuto diviso, segue il contorno delle cose, fissando velocemente le impressioni improvvise e mutevoli della piccola insenatura di San Fruttuoso. In questo saggio viene poi analizzato lo spinoso problema delle contraffazioni, che confermerebbero però indirettamente un certo successo riscosso dall'artista dopo gli anni '10. In particolare esistevano in circolazione, copie di un discreto divisionista locale, più noto come restauratore, facilmente distinguibili per l'esacerbazione dei toni dei colori

e delle forme, e per la piatezza calligrafica delle acque, malgrado le pennellate “ghiribizzose”.

Nel catalogo della mostra *Maestri divisionisti in Liguria* del 1971, lo studioso compie un rapido excursus del movimento, soffermandosi brevemente su ciascuna delle figure principali. Di Rubaldo Merello basta dire che è “il fenomeno maggiore dell’ambiente divisionistico della Liguria, fra l’Ottocento ed il Novecento”. Egli è “colui che meglio di tutti e al passaggio del secolo, riesce ad esprimere, attraverso la tecnica del suo divisionismo, assorbito e forse, anche superato, in termini spontanei, innocenti, lirici, l’osservazione del vero, spinta fino al tormento, spinta fino allo spasimo. I suoi azzurri, i suoi rossi, i suoi viola, i suoi verdi, i suoi colori tutti, hanno il sapore del miele, e talvolta del fiele, tanto sono schietti, prepotenti, autonomi ed anche infondibili, eppure risultano sempre emozionanti, sempre adescanti, sempre elettrizzanti”.

Dopo un decennio Vitaliano Rocchiero tornerà ancora ad occuparsi di Merello in *Scuole, gruppi, pittori dell’Ottocento ligure*, pubblicato nel 1981, dove compie un’approfondita analisi storico-artistico e culturale del secolo XIX in Liguria. Nella scheda dedicata al nostro artista ne aggiorna la biografia, dando per certi alcuni viaggi a Milano, di cui avevano già parlato altri studiosi, senza fornire però il necessario supporto documentario. In particolare Merello si sarebbe recato a Milano il 6 novembre del 1893, per studiare modellazione dal vero, mentre vi sarebbe ritornato il 18 Febbraio del 1894 per partecipare al concorso per il pensionato di scultura, indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione, ed infine il 10 aprile 1894 per esporre alle Esposizioni Riunite il suo primo lavoro di modellazione, il bozzetto per un monumento funerario intitolato *Finis*. Fra gli ultimi scritti di Rocchiero, possiamo citare ancora la prefazione al catalogo della mostra *Pittori liguri della Riviera di levante fra primo ‘800 e primo ‘900* allestita nel maggio 1985 a Chiavari. Qui Merello è il “mago della luce, del colore e dell’almagesto marino”. L’omaggio che questa mostra chiavarese rende ad uno fra i più originali protagonisti del divisionismo italiano è più che doveroso “per la sua intramontabile e lirica orchestrazione di garanze, di gialli e di verdi, e, soprattutto, per il suo inestinguibile ed alto canto di azzurrismo ligure. Da qui l’impossibilità di seguirlo ed imitarlo. Quindi la sua condanna e la sua gloria di magnifico isolato”.

VI.2 – La mostra del 1970 a cura di Gianfranco Bruno e voci critiche correlate.

Nell’anno 1970 si registrano due eventi molto importanti: la mostra *Il Divisionismo Italiano* allestita dalla Permanente di Milano, ed una retrospettiva di Rubaldo Merello, al Palazzo dell’Accademia di Genova, curata da Gianfranco Bruno.

In relazione alla mostra milanese è da rilevarsi un articolo di Dino Buzzati, intitolato *La ventata divisionista*, pubblicato sul “Corriere della Sera” del 18 marzo 1970. Questa mostra ha consentito, secondo Buzzati, di rievocare un’epoca artistica leggendaria, immersa nelle illusioni e nei languori in una sorta di nostrana “Belle Epoque”, tuttavia già pervasa da crescenti minacce di riscossa sociale. Il divisionismo

nasce al tempo in cui cominciavano le fotografie a colori, e la loro riproduzione a tricromia per mezzo dei clicheés. Le conquiste della scienza ottica trovavano tra gli artisti numerosi appassionati ed anche qualche “maniacò”. Impossibile, infatti, resistere alla tentazione di riprodurre sulla tela con i pennelli, ciò che la tecnica tipografica realizzava sulla carta sovrapponendo i retini. Durante l’analisi delle opere esposte, lo scrittore individua diversi “capolavori” fra cui annovera *Ulivi a San Fruttuoso* di Rubaldo Merello, che “paiono figli della Secessione Viennese”.



Figura 8 – R. Merello, *Ulivi a S.Fruttuoso*, databile 1915-18

Gianfranco Bruno è attualmente uno dei massimi conoscitori del divisionismo ligure e del suo esponente più grande, Rubaldo Merello, del quale, a partire dagli anni Settanta, ha iniziato la rivalutazione, curandone le retrospettive al palazzo dell’Accademia di Genova nel 1970 e nel 1990, a San Fruttuoso di Camogli ed a Genova a Palazzo Doria nel 1995 ed infine l’ultima recente esposizione al Palazzo Liceo Saracco di Acqui Terme nell’estate del 2004, evento quest’ultimo realizzato nell’ambito del Protocollo d’intesa fra il Comune di Acqui Terme e quello di Genova in occasione delle manifestazioni di “Genova capitale europea della cultura”.

Lo studioso ha pubblicato i risultati dei suoi studi in opere riguardanti la pittura ligure come l'esaustivo volume *La pittura ligure dal 1850 al Divisionismo*, in scritti ed articoli comparsi su riviste e giornali, è intervenuto con brillanti saggi in cataloghi come quello relativo alla *Mostra sul Divisionismo* allestita a Trento nel '90, ha curato inoltre i cataloghi delle mostre di Merello, le cui approfondite prefazioni sono un sussidio indispensabile per capire la figura e l'opera dell'artista.

Lo scritto che introduce la mostra del '70 si apre con il cruccio di non aver potuto visionare un nutrito gruppo di opere, comprendenti sia pitture che disegni, in mano dell'allora proprietario, il conte Renzo Bruzzo di Rapallo, che, degno successore di una committenza ligure gretta ed egoistica, non ne consente la visione neanche a chi tenta l'opera di riconoscimento dell'artista. Gianfranco Bruno inquadra subito i limiti che hanno impedito che questo artista emergesse. La figura di Merello è sempre rimasta confinata nel localizzato ambito regionale, la sua stessa vita, condotta in solitudine, non ha permesso la conoscenza e la divulgazione della sua opera. Il mito dell'arte come ideale assoluto in cui l'artista sublima ogni esperienza era abbastanza diffuso e ricercato anche da altri artisti come Segantini, ma in Merello si arriva alle estreme conseguenze, con l'isolamento più totale che alla fine si riduce anche ad un impoverimento, nell'assenza di confronti culturali e umani. Anche le sue stesse letture appaiono affannose e disordinate, ben lontane da un lavoro portato avanti nel quadro di precisi riferimenti culturali. Ciò si riflette nella sua produzione soprattutto quando, come nei disegni, si volge verso tematiche concettuali. Gianfranco Bruno analizza la storiografia critica che lo ha preceduto, rilevando oltre all'attività entusiastica ma aneddotica del De Gaufridy, i più sostanziosi contributi di Sacchetti e maggiormente di Calzini. Rende merito a Vitaliano Rocchiero, di aver per primo tentato la periodizzazione dell'attività dell'artista, nell'ambito di una più ampia opera di valorizzazione della pittura ligure del secondo Ottocento e del primo Novecento, soffermandosi poi sull'elzeviro di Cesare Brandi del 1956, di cui apprezza la capacità di sintesi dei caratteri essenziali dell'artista, il riconoscimento del suo valore e della portata di ambito europeo, pur nella comprensione degli evidenti limiti.

La mostra del divisionismo italiano che aveva preceduto nel '70 a Milano, la retrospettiva di Merello, aveva presentato alcune opere dell'artista, fornendo lo stimolo per un maggiore approfondimento, attraverso una prima ricerca delle opere disperse in raccolte private. L'operazione ha permesso a Bruno una parziale ricostruzione dell'attività dell'artista, nonostante le enormi difficoltà dovute alla quasi totale mancanza di datazione dei dipinti. Il critico analizza i primi due problemi determinanti che si presentano nello studio di Merello: la sua formazione in rapporto con la cultura dell'epoca ed i contatti col divisionismo e le elaborazioni successive. Per quanto riguarda la formazione dell'artista utile è stata l'opera di Vitaliano Rocchiero che ha permesso di scoprire gli studi accademici ed i rapporti con compagni di studi che diventeranno i portavoce del liberty ligure come gli scultori Baroni e De Albertis. Ma le sue rare sculture, a giudizio dello studioso, pur possedendo pari raffinata eleganza delle opere degli scultori sopracitati, possiedono in più una "densità di significato umano sconosciuta a quegli autori", evidente in

particolare nella statua del *Dolore* dove gli eleganti e lineari moduli liberty appaiono come assorbiti e trasfigurati e nella quale emergono peraltro ricordi del Rinascimento italiano. Gianfranco Bruno nota come caratteristica peculiare dell'arte di Merello, la straordinaria commistione di elementi vari, legati agli studi classici compiuti, alle letture forse disordinate ed alle influenze dell'ambiente ligure saturo di tematiche liberty. Ma a questo punto viene toccato un punto cruciale ossia in quale maniera si esplicano queste diverse tensioni, quali esiti raggiunga l'artista, quali limiti gli abbiano impedito una corretta maturazione. "Merello fa una scultura che risponde alla volontà di proporre alti valori umani, senza ricorrere ad elementi di natura letteraria". Egli crede nella sostanza vera del mito, ritornando alle origini del mito e ritrovandolo in quel groviglio di forze naturali dalle quali si sente interiormente legato, raggiungendo dimensioni inedite per l'arte italiana di quegli anni. Certamente, avverte Bruno, non si tratta che di fugaci intuizioni, singolari immagini in cui i limiti di una determinata cultura, di un certo ambiente appaiono sì forzati, ma non del tutto superati. Purtroppo ha nuociuto a Merello la stessa ingenuità con cui ha creduto nel mito di un'arte capace di sopperire alle più misere condizioni reali, e che gli ha impedito di indagare in profondità quelle stesse intuizioni che potevano condurlo a trovare una dimensione d'immagine europea. L'artista non ha evidentemente compreso la complessità del momento storico vissuto; la sua credenza in un'arte capace di trattare i valori storici cui aspira l'umanità non gli ha consentito di incanalare entro giusti termini la sua esigenza di solitudine; la coscienza della sua "esclusione" come artista quale condizione generale dell'uomo moderno, se maggiormente studiata avrebbe potuto accomunarlo alle più valide espressioni di altri artisti moderni, mentre la ricostituzione del mito come "momento aurorale di un'intuizione rigenerata del mondo" lo poteva immettere nel giro delle più vaste esperienze europee.

Per quanto riguarda il rapporto con lo stile liberty, osservando i suoi disegni, ci si può rendere conto di quanto profonda ne sia stata l'assimilazione. In Merello il senso decorativo si accompagna all'esperienza della natura: "La sensibilità per il disporsi della linea in modulazione di largo respiro, si frange nel fluido di una luce naturale che impegna la granulata trasparenza del tratto. Cose ed ambiente non s'accordano sulla base di esterni moduli compositivi: vivono invece nella corrente ininterrotta di una vitalità che le accomuna".

L'esperienza del divisionismo deve essere interpretata alla luce dello studio sull'ambiente ligure di quell'epoca. Bruno contesta in questa sede, poiché non sufficientemente documentata, l'ipotesi di uno o più viaggi a Milano effettuati da Merello. I rapporti col divisionismo sarebbero invece legati agli effetti suscitati dagli allestimenti della Società Promotrice, in seguito ai quali l'artista ebbe modo di riflettere su Pellizza e Segantini, oltre che ovviamente su Nomellini. Ma, mentre l'influenza di quest'ultimo pittore sarebbe dovuta alla sua effettiva presenza fisica a Genova fin dal 1891, e quindi sembra lecito ipotizzare degli incontri con Merello, più profonda e stimolante sarebbe stata l'azione esercitata dalla visione delle opere degli altri due maestri a causa del loro maggior rigore esecutivo e dell'impostazione

stilistica severa ed essenziale. Invece l'apporto dovuto a Previati sarebbe stato meno decisivo e legato esclusivamente ai motivi di tipo simbolico e religioso.

Gianfranco Bruno inizia già nel '70 ad affrontare la spinosa questione della periodizzazione dell'attività pittorica di Merello. Gli sembra possibile individuare una prima fase che segue le opere di formazione, e che sarebbe costituita da un gruppo di opere dipinte fra il 1904 ed il 1906 da cui si desume l'assimilazione del divisionismo, di Nomellini e Pellizza in particolare. I critici contemporanei a Merello insistono su quanto sia stata fondamentale la lettura dell'opera di Previati, *Principi scientifici del Divisionismo*, ma secondo il parere di Gianfranco Bruno, tale testo, pubblicato nel 1906, ha rappresentato piuttosto una conferma ed un sostegno di quanto il pittore andava sperimentando. Infatti a partire dal 1907 l'artista inizia ad elaborare un percorso personale, nella frequentazione del paesaggio della costa ligure tra San Fruttuoso e Ruta, attraverso la progressiva liberazione dai moduli stilistici propri della tecnica dei maestri. Il riconoscimento di tale fase è consentito dalla datazione del dipinto *San Fruttuoso di Camogli* esposto alla Promotrice del 1907.

L'artista volge la propria ricerca verso il rapporto fra luce e colore superando gli schemi compostivi del momento precedente per "giungere ad una libertà cromatica che in alcuni casi supera il dato naturalistico costituendosi in un significato analogo a quello della pittura fauve". I moduli lineari si dissolvono nel tessuto cromatico che tende verso sonorità antinaturalistiche ed astratte. Purtroppo il critico non è in possesso di altri elementi sicuri di datazione per stabilire un'accettabile cronologia delle opere all'interno dei singoli gruppi di dipinti, e per individuare l'iter della maturità che dal 1907 porta al 1922. L'unica cosa certa è che a partire dal 1907 i rapporti culturali con l'ambiente si vanno rarefacendo e "all'artista non resta che dipanare le fila di alcune scelte che rimarranno ormai fondamentali per tutta la sua attività". Il suo lavoro, in questo periodo, consiste nel quotidiano studio del paesaggio affrontato nell'ambito del dualismo fra una impostazione vedutistica ancora di tipo ottocentesco ed una più completa partecipazione al motivo che si risolve spesso in una felice intuizione dello spazio e nell'articolazione cromatica e compositiva del dipinto. Nonostante l'assenza di datazione, sembra necessario per Gianfranco Bruno riferire agli ultimi anni un gruppo di opere caratterizzate dalla preminenza della tonalità azzurra, mentre ad un periodo intermedio fra il momento dell'autonomia in senso puntinista ed il periodo della "pittura azzurra" potrebbe essere ascritto il dipinto *Albero e nuvole*, datato 1914, nel quale emergono la gravitazione del colore e l'allargamento spaziale che preludono alla produzione degli anni '20. Un gruppo di quadri databili intorno al 1915, quando il pittore si è trasferito a Portofino, dimostrerebbero il definitivo superamento del divisionismo, qui "non si preoccupa più di analizzare la luce per trarne tutte le possibili deduzioni di ordine puntinista. Gli basta individuare un tono di colore sul quale mettere a fuoco l'immagine", adottando una tecnica che dell'originario divisionismo conserva l'abitudine ad inserire piccole particelle di colore puro entro più ampie stesure cromatiche. La scelta voluta di una determinata tonalità rosa o azzurra, che caratterizza le opere dopo il 1915, è dettata dalla volontà di rompere con la stretta attinenza al dato naturalistico per affermare la piena autonomia della visione.

Contemporanea alla pittura è l'esperienza del disegno, senza che l'artista riesca a stabilire un nesso fra le due attività. Il disegno ha il compito di esporre le istanze di natura simbolica e concettuale che non sono quasi mai direttamente affrontate in pittura. I pochi esempi in cui tenta un innesto delle tematiche mitologiche sono i quadri *I lacci perlati di Eros* e *L'Aurora rosea*.



Figura 9 – R. Merello, *Aurora rosea*, databile 1914

Al contrario dei dipinti, i disegni sono quasi sempre datati, ma ciò non è di grande aiuto nella periodizzazione della pittura essendo i due ambiti completamente indipendenti ed assolutamente non collegati. Nel 1905 viene pubblicato il volume di Sem Benelli *Le nozze dei Centauri*, un poema per cui Merello prepara undici illustrazioni, il frontespizio ed il fregio finale. La vicinanza di Sem Benelli contribuì a mantenere vitali in Merello interessi di natura culturale, mitologica e simbolista. I temi del drammaturgo, che vertevano principalmente nella perenne lotta fra bene e male, fornirono il necessario stimolo per la produzione, da parte di Merello, di

immagini simboliche vicine ad un gusto simbolista che può essere definito di tipo dannunziano.

Nel catalogo della mostra del 1970, troviamo un interessante saggio di Zeno Birolli, che affronta in particolare l'aspetto della grafica. Secondo questo autore, nei primi anni del '900 nell'ambiente ligure, Merello affronta un problema doppio di gusto e di autonomia di linguaggio. Nel fare ciò egli eredita la divisione, il dualismo arte-decorazione, imperante in tutto il territorio nazionale. In questo ambito i divisionisti si erano trovati in una posizione di "protesta-astensione" e di "autodifesa" rispetto a quella società, consci di quella divisione del lavoro che individuava da una parte l'arte assoluta legata al simbolo, alla visione, e dall'altro il mestiere, l'artigianato, la manualità, l'oggetto. In questa situazione si verifica una tendenza dell'orientamento dei prodotti artigianali verso le alte sfere, rinunciando a qualificare gli oggetti come prodotti massificati, per il gradimento ed il consumo élitario della ricca borghesia. Il confronto con i contemporanei risultati europei va visto nella relazione con i presupposti sociali: "in questi stessi anni il problema arte-decorazione si affaccia con diversi fini e causalità in taluni paesi europei, avvertendo inoltre che non possiamo credere di risolverlo in base alle nostre attuali ragioni di riaffermazione di uno specifico campo dell'artista o dell'operatore culturale".

Bisogna tenere presente – avverte Birolli – il clima culturale presente all'epoca in Liguria, che si dimostrava aperto a fermenti intellettuali di origine letteraria e simbolista e testimoniato dal cenacolo di artisti riunito attorno a Sem Benelli che alimentava un locale clima decadentista. Un altro elemento di cui tener conto è la periodica ricorrenza di alcune rassegne d'arte, alle quali partecipavano i protagonisti del divisionismo. L'attività di Merello, in questo contesto, acquista il significato di documento culturale. Il pittore annota sui suoi taccuini, soggetti di tematica diversa che realizzano sul piano espressivo questa doppia aspirazione "quindi da una parte la mancanza di una dialettica nuova, che superasse i generi, in una dimensione più generale del fare artistico; dall'altro il rifiuto di una confusa simbiosi tra motivi ideografici e simbolici, spesso retoricamente gonfi e visione positiva, per vari aspetti ancora ottocentesca della natura".

Dopo aver dato per scontato che il lato più maturo della produzione di Merello riguardo la sua pittura di richiamo divisionista è quella più tarda, quella in cui si attua il superamento di tale tecnica, Birolli rivolge l'attenzione ai disegni dell'artista, nella cui produzione individua tre gruppi: il primo gruppo riguarda i cosiddetti "disegni per artigianato" di carattere squisitamente decorativo, che si riferiscono ad oggetti da lui ideati e dei quali esiste qualche rara fotografia; il secondo gruppo comprende i "disegni mitologico-simbolici" ispirati a fiabe cristiano-pagane e contenenti mostri, draghi, meduse San Giorgi ecc che si rapportano alle sculture cimiteriali; infine troviamo i "disegni di natura" ossia soggetti di paesaggio e figure. A metà strada fra il secondo ed il terzo gruppo ci sarebbero alcuni fogli che esprimono al meglio la sua sensibilità poetica ed in cui le tematiche classicistiche si animano di intonazioni naturalistiche (come ad es. *Figura nel paesaggio*, *Figura e veliero*, *Bagnanti* ecc). Con questi disegni Merello testimonia il diffondersi del gusto liberty nella grafica,



Figura 10 – R. Merello, *Figura e veliero*

che è parallelo all'espressione di scultori e poeti dell'epoca e trova riscontro anche nella produzione artigianale decorativo-architettonica che a Genova, in particolare, evolveva verso riflessioni di gusto neorinascimentale. Tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento si diffonde una corrente che, specialmente in campo architettonico, si ispira ad una stilistica eclettica, riassuntiva dei modi neogotici e classicheggianti. Genova era interessata, in questo periodo, da grandi progetti di trasformazione urbanistica ed edilizia, ed alcune monumentali imprese, come la costruzione della basilica di Santa Maria Assunta del Dufour, avevano reso di largo dominio il ricorso all'ispirazione classicista.

Merello risente quindi – a giudizio di Birolli – di un preciso gusto decorativo diffuso nell'ambiente artistico e culturale. Risente anche dell'influenza dovuta alla presenza in ambiente ligure di Previati e di Pellizza. Per quanto riguarda le idee di più ampio respiro europeo, pur senza escluderne la conoscenza attraverso le riviste presenti nella biblioteca di Sem Benelli, tale influenza sarebbe del tutto assente: “gli schizzi di Merello rientravano in questo orizzonte di novità, le cui lontane premesse

erano nell'Art Nouveau europea, mentre in Italia il liberty dava i suoi risultati maggiori, oltre al lavoro di alcuni architetti, là dove fosse sorretto da un'autentica tradizione di artigianato. Tali stimoli, che, (...) giungevano mediati ed in ritardo al pittore, sono riflessi nello scambio e indipendenza col divisionismo”.

Merello si era dedicato anche allo studio di figure ed episodi allegorici in cui il riferimento è piuttosto a disegni ed oggetti antichi che a manufatti contemporanei: “la sua mentalità, rievocatrice di miti, si inserisce in un clima simbolista, all'interno del quale ogni dato di cultura subisce una trasfigurazione da dato obiettivo in visione metamorfica”. A questo punto il critico si chiede da cosa sia motivato l'interesse per una simile produzione minore e che valore essa rappresenti. La risposta è “anzitutto una riaffermata necessità di conoscere complessivamente un artista nei vari aspetti di un lavoro e di una ricerca che, come documento di un gusto ancora vivo in Genova nei primi vent'anni del '900, lo relaziona e lo inserisce ben addentro ad un ambiente; questo d'altra parte ci mostra il grado di separazione che esiste tra mestiere artigianale ed ispirazione artistica, radicata in Italia e sancita dalla cultura idealistica, scissione che i futuristi tentarono di superare con senso vitalistico di reinterpretazione complessiva del reale estetico e sociale”. In Merello, tuttavia non mancavano finalità estetiche ed ideologiche tali da far pervenire i suoi studi e le sue ricerche ad un nuovo orientamento. I disegni più importanti sono perciò quelli più intrinsecamente connessi alla sua esperienza di pittore, dove compare la figura umana (quasi sempre esclusa invece nei dipinti) lasciando spazio a sentimenti naturalistici di bellezza. In questo ambito il rapporto con i divisionisti si pone nei termini di simbiosi arte-vita “rapporto da non mistificare come molti cronisti del passato, e invece da interpretare in termini sociali e di esistenza di un nesso cultura-società”. Rubaldo Merello seguì l'impulso di un imperativo morale che implicava il rifiuto della socialità al fine della ricerca di una più elevata umanità. La posizione dell'artista, che non ebbe mai abbastanza fortuna mercantile, fu inserita nel “giro della cultura locale” salvo poi abbandonare tutto “per rifugiarsi in un discorso interiore ed assoluto sul Monte di Portofino”.

La mostra celebrativa di Rubaldo Merello del 1970 al Palazzo dell'Accademia fornirà lo stimolo per la pubblicazione di un certo numero di articoli giornalistici.

Attilio Podestà firma un articolo su “Il Secolo XIX” del 20 settembre, in cui tenta di tracciare le linee dell'evoluzione dell'opera pittorica del maestro, di cui i quadri esposti rendono concreta testimonianza, dagli inizi realistici, contaminati da rapporti col pittore Ernesto Rayper, del quadro *Alberi a Punta Chiappa*, riferito al 1900, agli anni di più marcata adesione al divisionismo e al liberty di Nomellini, come attestato dai cartoni *L'onda* e *Il sottobosco*. Secondo il critico, a partire dagli anni attorno al 1906, le opere confermano più profonde meditazioni sugli epigoni del Divisionismo Italiano, primo fra tutti Pellizza, inoltre, in Merello, il divisionismo assume “una versione tutta sua, con un'eco continua di esperienze venute da lontano e appena deliberate, il liberty e le varie correnti secessioniste”. Il critico colloca il periodo di piena maturità artistica negli anni dal 1907 al 1922, dove la pittura assume gradatamente elementi di scabra intensità che possono essere rapportati alla poesia dei liguri Sbarbaro e Montale. L'artista abbandona man mano i modi del più stretto divisionismo per una maniera “più larga, più decisa e libera, a suo modo

espressionista” che supera ogni e qualunque dimensione divisionista: ”esaltate sinfonie in azzurro, in verde, in rosa, trasposizioni fantastiche di una natura trasognata, sotto il sole o rabbrividente sotto il gelo; esasperati appunti cromatici conclusi con costruttiva fermezza”.

Leopoldo Cimaschi sul “Bollettino Ligustico” scrive nel momento in cui si è appena avuto notizia della proroga della mostra, che, alla scadenza prevista originariamente, era stata visitata da circa undicimila persone, cifra più o meno analoga a quella dei visitatori della retrospettiva del '26 a Palazzo Bianco per iniziativa del De Gaufridy, quando la popolazione cittadina era di gran lunga meno numerosa di quella attuale. Quindi, sotto questo punto vista, il bilancio non è certamente positivo, nondimeno dal punto di vista storico-artistico e culturale la mostra è stata molto importante perché ha permesso “il riesame di una solitaria figura d’artista, che ancor oggi lascia perplessi per l’eccessiva sproporzione esistente fra i limitatissimi contatti con i movimenti culturali del suo tempo e la validità della sua opera, che riecheggia alcuni motivi fra i più interessanti della pittura europea di quegli anni”. Particolare plauso è da attribuirsi al curatore della mostra e del catalogo, Gianfranco Bruno che è riuscito a percepire e valorizzare il fatto artistico in sé stesso, evitando ogni facile compiacimento apologetico, ponendo anche nel giusto rilievo gli indiscutibili limiti dell’artista, che non ha saputo portare a compimento quelle intuizioni che potevano condurlo a trovare una dimensione a livello europeo. La mostra consente la visione di un cospicuo numero di opere distribuite secondo un primo serio tentativo di ricostruzione cronologica del discorso pittorico dell’artista. Compito alquanto arduo, poiché il problema fondamentale è la mancanza di datazione nei dipinti. Merello rimane, lungo tutto l’arco della sua produzione, sostanzialmente fedele ad una “sua linea di ricerca interiore”, linea impostata sull’amore per le possibilità espressive del rapporto luce-colore e per la funzione anti-naturalista, quasi astratta del colore stesso, propria della formazione liberty. Secondo Cimaschi alcuni paesaggi di Merello possono essere tranquillamente accostati alla pittura fauve del primo novecento, benché nel nostro pittore rimanga pur sempre vivo un sottofondo realistico-naturalistico proprio del bagaglio culturale tradizionale della pittura dell’epoca. A questo punto lo studioso individua nel discorso pittorico dell’artista tre periodi. Il primo è caratterizzato da un accentuato divisionismo mentre il secondo è un periodo di transizione, in cui il realismo del pittore risulta uno dei punti deboli, e si manifesta anche nello scadimento verso un certo gusto del pittoresco. L’ultima fase è contraddistinta da una pennellata più rapida e sciolta, dalla forma svirgolata e convulsa, che fa immediatamente pensare a Van Gogh, ma tale accostamento è insostenibile dal punto di vista sostanziale, poiché nulla della violenza di Van Gogh risulta nella visione tutto sommato serena e distesa di Merello che nell’amore per la natura sembra trovare sollievo alla propria angoscia esistenziale: “Van Gogh combatte la natura; Merello la ama e le chiede aiuto”. Quest’ultimo periodo è forse quello di maggiore validità artistica, ciononostante “Merello regge anche in quello che possiamo definire il suo periodo meno brillante, anche cioè in quelle forse troppo compiaciute vedute delle rocce, dei pini, del mare di San Fruttuoso, così come in quelle variazioni simboliste (...) che a nostro parere (...)

nulla o quasi aggiungono ai valori di fondo del pittore. La validità di un artista, infatti, non può restare esclusivamente affidata a qualche opera di eccezionale ispirazione, ma ai valori medi della sua produzione; e diremmo che proprio sotto questo aspetto Merello merita appieno il rinnovato interesse che sta sorgendo attorno alla sua opera, sempre tesa ad un approfondimento della ricerca artistica, lontana da quelle facili piacevolezza che tanto gli avrebbero spianato il cammino verso una maggiore fortuna economica (...).”

Sulla “Gazzetta del Lunedì” del 21 settembre del 1970 Anna Maria Secondino descrive l’artista come una personalità singolare, dotata di acuta sensibilità e viva intelligenza, che avvertiva disperatamente gli interrogativi esistenziali universali. L’arte gli appariva come l’unico mezzo per estrinsecare il proprio essere, identificandosi nell’assoluto. Le sue opere sono condotte con vigoria cromatica, con le irruente e frenetiche scansioni di una tavolozza che “spesso richiama la voce di Van Gogh”. Si parla quindi di “pittura concitata” dove “l’intuizione coloristica s’incontra con audaci inventive, in una tecnica rivoluzionaria rispetto ai tempi e nelle quale i canoni del divisionismo sono come sovvertiti, con esiti quanto mai singolari”. Solo nell’opera più tarda le forti contrapposizioni coloristiche si attenuano per lasciare il campo alle più estese sfumature di azzurro. Rubaldo Merello viene quindi inquadrato nell’ambito della vita culturale ligure dell’epoca e vengono rilevate le influenze degli artisti e letterati conosciuti dal pittore (De Gaufridy, Nomellini, Cominetti, De Albertis ecc). La sua attività pittorica è lo specchio fedele della sua convinzione nei valori di elevazione morale dell’arte. Non si potrebbe spiegare altrimenti quella “gioia panica” che si sprigiona dalle sue tele, considerando invece la sua misera esistenza. Le ragioni dell’importanza del suo lavoro risiedono nel significato morale nonché nel valore di innovazione insiti nella sua produzione ed anche nella continua e affannosa ricerca di un originale linguaggio. Talvolta queste qualità hanno costituito anche il limite della sua arte. Alcuni dipinti esposti in mostra sono di livello inferiore, o perché l’artista ha ceduto ad un’impostazione convenzionale o perché ha avuto il sopravvento in essi la ricerca dell’effetto tecnico, il risultato è comunque un pittoricismo fine a sé stesso. Il valore della sua figura di artista risiede comunque “nella luce di una coscienza tesa verso alte vette spirituali; verità questa che dà giusta dimensione e significato al grido di un animo che si ribellò all’ingiustizia, all’incomprensione ed alle grettezze degli uomini, rifugiandosi nella natura in un colloquio che lo compensava dandogli la gioia della pura creazione artistica”.

Un altro contributo è l’articolo di Nalda Mura *Scopersero solo dopo la sua morte che Merello era un grande artista*, uscito su “Il Corriere del Pomeriggio” del 28 settembre 1970. Secondo l’autrice, a quasi cinquant’anni dalla sua morte, la mostra dell’Accademia consente di collocare l’artista fra i maggiori protagonisti del divisionismo italiano quali Segantini, Previati e Pellizza. L’esposizione rappresenta inoltre un generoso tentativo per sopperire ad anni di oblio, presentando un gruppo di opere che consente di seguire l’iter artistico di questo tormentato artista. L’ordinamento della mostra permette anche di cogliere i momenti salienti dell’attività di Merello, il quale dopo un avvio come scultore, trova nella pittura un mezzo

espressivo più aderente ed adeguato alla sua esistenza quotidiana. D'altra parte l'attività artistica di Merello si svolge attraverso due filoni, i disegni e la scultura da un lato e la pittura dall'altro. Sono due mondi che si contrastano e si compensano perché strettamente legati l'uno all'altro. Nei disegni e nelle sculture emerge tutto il mondo liberty colmo di fantasia ed invenzione: "la linea liberty ondeggiante, floreale, svagata, permetteva all'artista evasioni non solo grafiche, ma anche spirituali; gli permetteva distrazioni interiori necessarie al suo temperamento". La tecnica del divisionismo, invece, gli permetteva in pittura di muoversi liberamente col pennello alla continua ricerca di effetti coloristici. "Evasivo, fantasioso, sognante, mitologico quando si muoveva nel liberty; legato alla realtà del mondo, attento alle cose vere e vive, sapiente interprete di questa realtà sulla tela quando operava nel divisionismo". Pur dedicandosi maggiormente alla pittura forse Merello ha amato di più la scultura perché gli permetteva una maggiore libertà spirituale. La statua del *Dolore* è un esempio di espressione purissima dove l'abbandono mirabile delle braccia e la posizione del capo basterebbero da soli, secondo l'autrice dell'articolo, a stabilire il capolavoro. Da questa statua, infatti, spira un senso profondo di accorato dolore, un dolore muto e silenzioso, fuori dal tempo e dal mondo. Qui lo scultore si è liberato da ogni inutile orpello liberty per raggiungere la più alta vetta della purezza espressiva.

Germano Beringheli nella sua recensione alla mostra del '70 su "Il Lavoro" del 19 settembre, riconosce che la pittura di Merello ha sofferto di un certo oblio mentre era l'artista era ancora in vita, ma anche di una sia pur modesta, successiva esaltazione che si è dimostrata negativa perché sviluppata non sulla scorta di serie proposizioni critiche e tecniche, ma sulla base di considerazioni superficiali ed evasive che si esprimevano attraverso iperboli letterarie. La mostra fornisce, invece, lo spunto per un riesame critico della produzione di Merello, alla luce di una visione più ampia dei diversi fenomeni delle fasi divisioniste, espressioniste e simboliste. Secondo Beringheli, nelle opere in visione, secondo l'ordinamento voluto da Gianfranco Bruno, si avverte il senso di uno sviluppo "a scacchiera" con incontri tangenziali con la produzione coeva d'oltralpe. Mentre il curatore della mostra cita Maurice Denis, Beringheli rammenta Munch laddove il puntinismo scientifico cede il passo al filamento che scorre puro e materico e si allarga corposo quasi "a farsi forza di una esigenza comunicativa che è tutta esasperazione espressionistica, ideologica".

Indubbiamente Merello ha risentito del gusto dell'epoca, dai simbolismi letterari ai canoni dell'assunzione del paesaggio formulato attraverso la "architettura" della pittura. L'artista possiede una propria personale idea del linguaggio pittorico che è volta al superamento della semplice visione di una natura coinvolta dalla luce o della pittura che attraverso la luce si fa natura. Si discosta pertanto dalle proposizioni più generiche del divisionismo, attraverso l'assunzione del dato culturale fornito dalle stesse, e ciò è maggiormente evidente dove la cultura classica si piega verso elementi decorativi, dove la combinazione di simbolo e mito trova piena espressione negli svolgimenti di colore che non obbediscono al vero. Per Merello il paesaggio non fu né soggetto né oggetto, oppure fu l'uno e l'altro contemporaneamente: "oggetto e soggetto per una pittura come luogo di affermazione di sé, come luogo di tensione esistente; non accezioni puramente formali di luce e di colore, di spazio ideale o reale

ma anche formulazioni di messaggio”. L’arte di Merello nasce autonomamente per una intrinseca necessità di comunicazione, che lo porta all’alterazione ed al superamento di tutte le nozioni culturali assimilate, compresi i canoni divisionisti e le precedenti esperienze liberty; anzi di quest’ultime (e qui Beringheli concorda con Gianfranco Bruno) non resta che l’elemento antinaturalistico di un colore teso verso sonorità astratte. Le sue ricerche approdano quindi a risultati concitati, “anarchici” nei confronti della tecnica, ma comunque aperti e propositivi, come se alle intuizioni volesse sempre aggiungere un qualcosa di programmatico. In un altro ambito culturale, trent’anni dopo forse Merello sarebbe divenuto un De Stael – afferma Beringheli – nella situazione in cui si è trovato a vivere “tra le braci a cui è ridotta la sua vita angosciosa, tra colleghi che sono legati dalla logica della consapevole mediocrità, il suo presente non può che essere altro che reazione, tutto un’intenzione di tipo conoscitivo-esistenziale: la natura si trasforma in materia pittorica, sedimenta prospettive per ribaltare la visività reale in una visività virtuale; un albero allarga le braccia, la metamorfosi è esserci nella luce, nel colore, nello spazio come una creatura”.

Nella medesima pagina de “Il Lavoro” che ospita l’intervento di Beringheli compare anche l’articolo di Lia Perissinotti dal titolo *Perseguitato in vita e morte* nel quale la studiosa afferma che l’unico elemento liberatore da una tormentata esistenza, era per Rubaldo Merello la fantasia che si concretizzava in figure da favola, dragoni, meduse sirene ecc. Immagini che diventavano reali e che costituivano tutto un mondo interiore, onirico, ancora di salvezza per evadere dalla miseria, dal dolore, dalla meschinità degli uomini. L’autrice cita alcune parole tratte dal taccuino dell’artista: “Barche in mezzo alle onde popolate di mostri marini – Rocche popolate di draghi – boschi popolati di gnomi”. Questa fantasia così ricca e fervida gli ha permesso di vivere per anni isolato a San Fruttuoso, riuscendo a trarre continui e vitali spunti in un piccolo ambiente, pur splendido, dove qualcun altro non avrebbe tratto che pittoresche immagini da cartolina, esaurendo in breve i temi ed i motivi possibili.

La Perissinotti accosta alle parole di Merello un verso di T.S. Eliot, poeta inglese suo contemporaneo, per dimostrare come l’artista pur nel completo isolamento, fisico e culturale, interpretasse pienamente i fermenti nuovi del suo tempo:

Ho sentito cantare le sirene, l’una all’altra
Le ho viste cavalcare le onde verso il largo
Pettinando la bianca chioma degli alti flutti
Quando il vento gonfia l’acqua bianca e nera
...sirene coronate d’alghe rosse e brune...

Parole in cui incredibilmente ritroviamo la medesima sensibilità, la stessa fantasia di Merello che fu conosciuto solo in una ristrettissima cerchia amicale, e la cui scontrosa solitudine fu abilmente sfruttata da squallidi personaggi. Infatti, secondo l’autrice, la mostra dell’Accademia sarà una vera sorpresa per coloro che non conoscono ancora l’artista, ma non lo sarà per chi da sempre ha avuto interesse a non vederlo salire. Infatti a cinquant’anni dalla morte occorre ancora registrare

l'attività di sciacallaggio degli speculatori che, pronti ad approfittare della sua indigenza per strappargli le opere per pochi soldi quando era in vita, prima dell'inaugurazione della mostra, prevedendo un'impennata delle "quotazioni" dell'artista, si sono rivolti, senza scrupolo alcuno, all'anziana vedova malata e povera, per carpire le ultime cose.

In ordine alla mostra del '70 si registra ancora l'intervento di Claudio Tempo sul n. 1, anno XX della pubblicazione "Le Compere di San Giorgio". Questo articolo si rivela interessante per alcuni brevi spunti sulla figura dell'artista, sconosciuto anche allo stesso autore, tanto che il suo nome non compare nelle opere di storia dell'arte consultate in proposito: ad esempio non compare né in *La linea dell'arte italiana* di Guido Balla, e neppure in *Storia dell'arte italiana 1785-1943* di Corrado Maltese che pure è nato a Genova ed insegna nel locale Ateneo. Claudio Tempo trae spunto da un articolo pubblicato in quei giorni su un settimanale di prestigio di cui rileva una definizione di Merello come "una voce esile ma non indegna della cultura europea dell'epoca". Tempo si chiede perché mai Merello non sarebbe indegno della cultura europea, e subito dopo osserva che "essere degni" è un concetto offensivo. Più propriamente si dovrebbe affermare che l'artista ha partecipato "a quel momento della cultura europea". Inoltre viene contestata l'espressione "voce esile". L'occasione per capire se effettivamente è esistita questa esilità, nella sede della mostra alla Ligustica - secondo l'autore - non c'è stata. Infatti non ci sono stati, pur annunciati, i dibattiti e le conferenze che avrebbero potuto approfondire l'argomento. Claudio Tempo ha sentito parlare della "solitudine" di Merello, ma anche questo termine si rivela inesatto, insufficiente; si dovrebbe piuttosto parlare di "solitudini" al plurale, cioè di "dimensioni esistenziali che si ripropongono in momenti successivi, sino a dare vita ad una scia esistenziale che tutti li recupera lasciando a ciascuno la sua individualità". L'autore dell'articolo afferma: "sì, Rubaldo Merello lo vedo come un lupo" che scruta e assorbe la luce, l'esuberanza di elementi naturali, senza che nessuno lo scorga. Nella sua visione del mondo e della natura, l'uomo non compare, l'umanità di Merello si percepisce infatti nel modo di vedere le cose: "è nell'infrangersi dei colori sugli alberi, nei boschi, nelle pareti rocciose, negli squarci di pittoreschi villaggi, nello schermo mare-cielo che possiamo trovare la presenza dell'uomo Merello. L'unica possibile per lui: nella ricerca di sé in solitudini".

Il volume *Pittura e scultura d'oggi in Liguria* edito a Genova da Ed. Artisti Riuniti nel 1970 a cura di Francesco Galotti propone, come indica il titolo, un excursus panoramico attraverso i maestri contemporanei attivi in Liguria. Questa regione nel suo territorio stretto e aspro trova un richiamo diretto ed un operoso dialogo nell'arte. Colui che meglio ha interpretato il senso di questo dialogo artistico è Rubaldo Merello che nel rapporto con l'ambiente naturale del monte di Portofino può esprimere al meglio il suo carattere meditativo. Anch'egli, come altri artisti liguri della sua epoca, fu contagiato dal divisionismo, ma tale tecnica nelle sue mani, si esplica in condizioni particolarmente libere, come è dato rilevare dal fatto evolutivo della distribuzione del segno cromatico che si fa via via meno distribuito e più consistente e nella propagazione dei toni gialli, rossi e azzurri tendenti al violetto.

VI.3 – Letture critiche recenti.

Nei suoi scritti successivi Gianfranco Bruno va approfondendo quanto già detto nel catalogo della mostra del '70. In particolare nel volume *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo* pubblicato nel 1981 inquadra la figura dell'artista nell'ambito della pittura ligure. Dell'esperienza di Merello viene esaltato il carattere di eccezionalità per la fermezza con cui ha inseguito la sua particolare visione. L'artista, vittima dell'ostracismo dell'ambiente provinciale, "ha vissuto la sua limitazione nel volontario isolamento di una ricerca che trova origine nel suo limite". Merello riesce nel duplice risultato di evitare da un lato le tentazioni del divisionismo più rigido e scientifico e dall'altro ad evadere la propensione spiritualistica che andava affermandosi in quel periodo. Egli preferì invece approfondire la propria arte attraverso la progressiva riduzione dell'angolo della visuale in quella natura che solo a lui sapeva dare intense emozioni. La cosa più sorprendente e significativa, secondo Bruno, è che nella sua dimensione di appartata ricerca e nell'identificazione tra arte e vita, Merello veniva a trovarsi inconsapevolmente vicino alle esperienze artistiche dell'avanguardia italiana. Tra il 1915 ed il 1920 si andava esaurendo la ventata futurista e si andava svolgendo la conversione dell'immagine verso dimensioni più interiori. Il critico rileva come anche Boccioni stesse ripiegando verso "termini espressivi che, pur mantenendo fede alla premessa di un'identità arte-vita, puntassero su valori più interni al farsi stesso dell'immagine", trovando una precisa indicazione in Cézanne, e nell'analisi del post impressionismo. Così accadeva che Merello, pur isolato fisicamente e culturalmente, si veniva a trovare inconsapevolmente vicino ad artisti che avevano certamente superato i confini del provincialismo.

Nel maggio 1989 viene pubblicato sul n. 196 della rivista "L'arte" l'articolo intitolato *Natura ispiratrice – Dipingeva la solitudine in rosa* di Maria Luisa Magagnoli. L'autrice non aggiunge nulla di nuovo all'analisi della figura dell'artista, di cui ripercorre nuovamente i pochi dati biografici. Dal ritiro volontario dal mondo nasce la "leggenda" di uomo completamente dedito alla sua arte, una specie di asceta che, noncurante della miseria, lavora instancabilmente alla realizzazione della propria missione. L'autrice si rende conto che si tratta di un'immagine semplicistica che non rende merito allo spessore dell'artista, ma che perdura da tempo. Pur inserito nell'ambiente artistico locale, ed esponendo regolarmente alle Promotrici genovesi a partire dal 1903, in vita Merello non ottiene importanti affermazioni. Le sue prime opere di rilievo, datate al 1904, sono di chiara matrice divisionista. Le opere tra il 1905 ed il 1906, che qualitativamente sono le più alte, rivelano il rapporto con Pellizza. Dalla metà degli anni '10 la sua tavolozza si accende di viola, di rosso, di giallo luminosissimo. I suoi oggetti sono sempre e di continuo reinventati nelle varie ore del giorno e nello svolgersi delle stagioni. Tra il '14 ed il '19 crea la sua opera più importante in scultura: la statua del *Dolore*. Anche il disegno ha una parte rilevante nella sua vita, dove insiste su temi mitologici consoni al clima simbolista dell'epoca.

Nel 1990 Gianfranco Bruno cura un'altra mostra di Rubaldo Merello allestita a Genova nel Palazzo dell'Accademia ed a Milano nel Palazzo della Permanente, ed ha

modo di approfondire il discorso sulla datazione dei dipinti. La datazione delle opere esposte alla Promotrice del 1906 (*Capanna*, *Fienile*, *Bosco Invernale*), che dimostrano l'influenza di Segantini nelle soluzioni delle pennellate a filamento, secondo Bruno, andrebbe spostata agli inizi del secolo.



Figura 11 – R. Merello, *Fienile*, databile 1900-06

Ciò darebbe anche conferma del fatto che Merello abbia da subito esercitato la pittura contemporaneamente all'esperienza della scultura, dopo la fine degli studi accademici avvenuta nel 1892. A supporto della tesi che i primi quadri divisionisti di Merello siano nati sul finire del secolo, lo studioso cita un elemento di tipo culturale: infatti in questi dipinti echeggerebbe la memoria di Bocklin filtrata attraverso

l'interpretazione di Nomellini. Da quest'ultimo Merello avrebbe anche tratto quello "straordinario connubio tra visione naturalistica e visione simbolica, con un uso assolutamente non scientifico, ma istintuale, della tecnica divisionista". Ancora a distanza di molti anni dalla sua formazione sulla base dei modelli del pittore livornese, si possono trovare nei dipinti di Merello elementi tipici del Nomellini del *Mare di Genova*, come il motivo delle onde risolte con pennellate ellittiche.

Negli scritti precedenti Gianfranco Bruno aveva escluso la possibilità che Merello avesse potuto intraprendere viaggi a Milano, ma qui, pur confermando che non esiste documentazione che lo provi, ritiene probabile un viaggio nel capoluogo lombardo attorno al 1894, per l'esposizione del gesso *Finis*. A Milano avrebbe potuto conoscere dal vero l'opera di Segantini, il cui influsso è chiaramente evidente nelle prime opere. Due delle opere esposte al Salon dei Divisionisti italiani a Parigi nel 1907, e cioè *La scogliera* (della donazione Grubicy alla Galleria d'arte moderna di Roma e *Paesaggio-Studio* che conserva ancora sul retro la targa della mostra di Parigi) permettono di vedere come a quella data non solo l'artista ha pienamente assimilato la grammatica divisionista ma ha già iniziato un proprio personale percorso evolutivo.

Gianfranco Bruno affronta anche il problema della falsificazione delle opere di Merello, cominciata già quando il maestro era ancora in vita, e che prosegue anche nei tempi più recenti. Il critico ha potuto consultare un documento ufficiale del 1956, ossia una perizia in funzione testamentaria redatta da Pietro Greppi ed Orlando Grosso, dove un numero elevato di dipinti che figuravano di mano dell'artista, venivano invece indicate come falsi dai due esperti. Da questo documento è possibile datare all'incirca l'inizio delle contraffazioni. La quantità di questi falsi è piuttosto cospicua ed il lavoro di Gianfranco Bruno, che imposta una precisa catalogazione delle opere del pittore, tenuto conto che da fonti sicure conosce il numero approssimativo dei dipinti prodotti, costituisce quindi un punto fermo per il riconoscimento dell'autenticità del lavoro dell'artista. Lo stile delle falsificazioni varia nel tempo, da un primo gruppo di opere eseguite con discreta perizia fino alle grossolane falsificazioni degli anni '50. Spesso anche nella pubblicistica locale sono state attribuite al maestro opere non di sua mano. Persino un'opera seria ed autorevole come *Archivi del Divisionismo* ha pubblicato opere non autentiche, probabilmente perché è mancata l'attenta verifica del materiale fotografico.

Per quanto riguarda i contenuti della sua opera, Merello è un pittore solo apparentemente naturalista, mentre invece sarà una costante della sua opera l'intenzione di trasporre il motivo in un'aura simbolica. Come già aveva intuito Cesare Brandi, il punto di forza della pittura di Merello consiste proprio in quella trasfigurazione fantastica del tema naturale, che gli consentì di superare l'iniziale naturalismo. Nella sua formazione l'acquisizione del divisionismo ebbe eguale peso della cultura simbolista. Infatti, non a caso, l'artista svolge su due piani paralleli la grafica e la scultura, in cui emergono le istanze simboliste, e la pittura legata esclusivamente ai motivi paesaggistici. Queste due tendenze sono però divise solo in apparenza, avverte Bruno, poiché l'istanza alla base della pittura è comunque di natura simbolica, e la stessa accettazione del divisionismo è dovuta al fatto che in

questa tecnica l'artista intravede la possibilità di un linguaggio che gli avrebbe consentito lo "stravolgimento fantastico del vero". I quadri a soggetto dichiaratamente simbolista sono pochissimi e, secondo il giudizio del critico, di scarso livello poetico e pittorico.

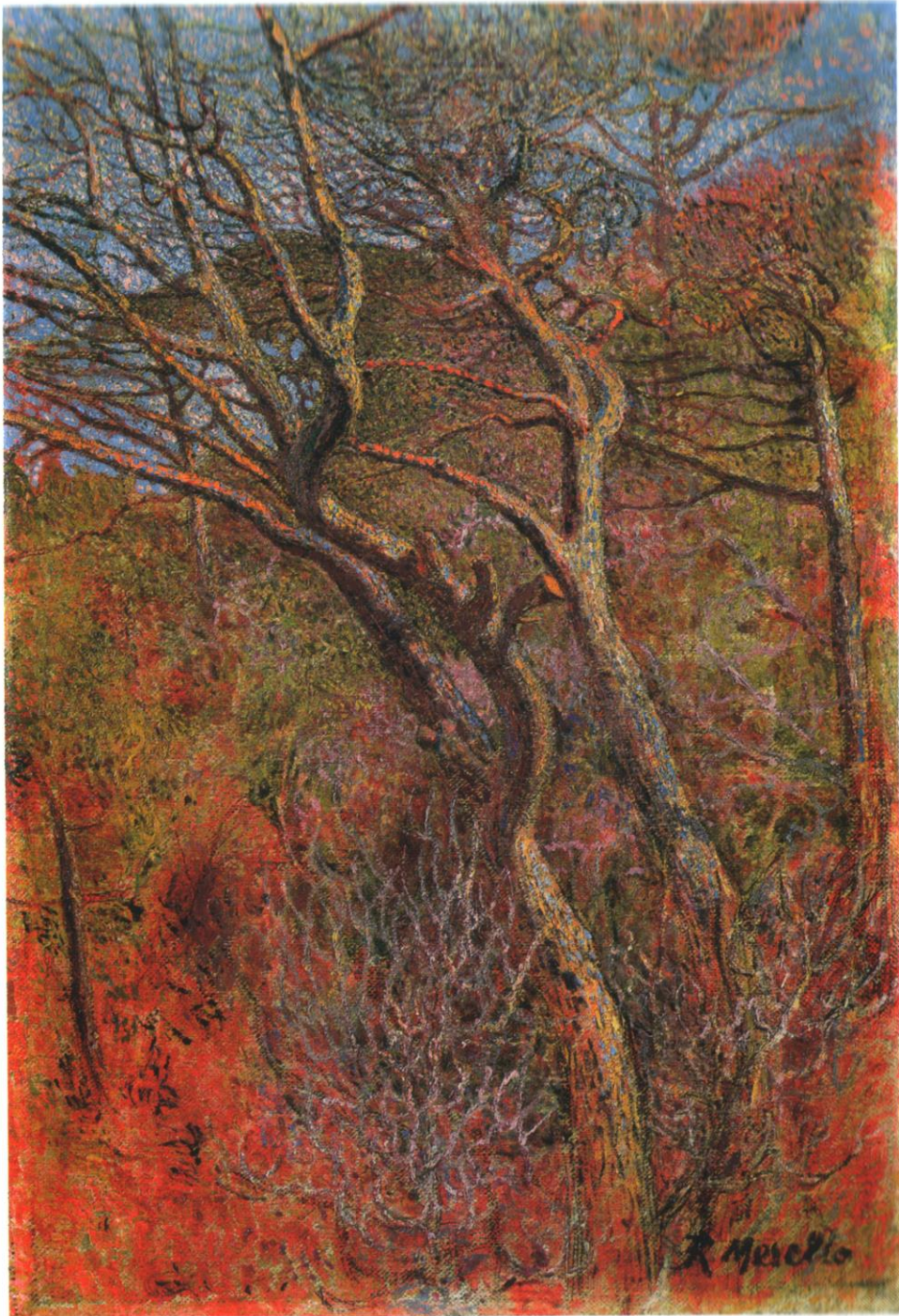


Figura 12 – R. Merello, *Paesaggio studio*, databile 1907

In pittura, le istanze simboliche meglio sviluppate sono quelle interne all'immagine, dove il pittore riesce nella trasfigurazione fantastica del motivo naturale. Nel disegno, invece, Merello compie un'operazione diversa, assegnando ad esso il compito di rivelare il proprio pensiero, illustrandone i principi etici ed ideologici che lo sorreggevano. Nel disegno viene rappresentato il mito come

sublimazione concettuale dei conflitti dell'esistenza, in pittura viene espressa invece l'esperienza diretta della natura. Il senso "mitico" della natura scaturisce dalla sua rigenerazione all'interno della visione che a sua volta nasce dall'emozione provocata dal motivo, escludendo qualsiasi intrusione degli elementi filosofici di cui abbondano invece i disegni. Merello ha prodotto una gran quantità di disegni, che spesso sono dedicati e datati (il più antico risale al 1896). I soggetti sono prevalentemente allegorici e mitologici, ma è presente anche un altro soggetto, raramente tentato in pittura, quello della figura umana ambientata nel paesaggio, dove l'intento non è meramente descrittivo di un'azione compiuta dal personaggio, bensì l'artista vuole emblematicamente dichiarare la posizione ed il significato dell'umanità nella natura. Pochi i disegni di paesaggio, mentre esiste tutta una produzione legata alla progettazione di opere di scultura, come i disegni riferiti all'esecuzione della statua del *Dolore*. Anche i pastelli e gli acquerelli sono rari e generalmente hanno per soggetto il paesaggio.

La visionarietà di Merello è unica nel panorama artistico italiano dell'epoca. Molto acutamente il Brandi aveva citato in proposito Munch e Bonnard. Attraverso un linguaggio semplice, quasi "primordiale", l'artista dà voce alle proprie ed imprescindibili esigenze etiche. La grande attitudine alla contemplazione ed alla poesia gli permettono di esprimere l'esperienza del mondo visibile attraverso relazioni astratte di "pura sostanza pittorica: un colore, il disporsi del segno, la luce nel tessuto della materia pittorica". In questo contesto si spiega anche quella sua tipica riduzione del tono su di una particolare tonalità rossa o azzurra che spesso sono state erroneamente interpretate come caratteristiche tipiche di una certa fase dell'attività del pittore, ma che a giudizio del critico andrebbero intese come "il progressivo tendere, in una sempre maggiore rarefazione del legame tra l'immagine ed il motivo, ad una forma di espressione totalmente interiorizzata del suo rapporto con il mondo".

In seguito alla mostra di Merello allestita a Genova nel 1990 Roberto Tassi firma un articolo su "la Repubblica" del 10 novembre, che verrà poi ripubblicato nel volume *Figure nel paesaggio. Scritti di critica d'arte 1977-1996* nel 1999. Tassi parte dalla mostra del divisionismo tenutasi alla Permanente di Milano nel 1970, dove cinque quadri "brillavano di colore proprio". Infatti mentre gli altri quadri esposti rappresentavano la perfetta dimostrazione degli enunciati del divisionismo, secondo cui accostando piccoli frammenti di colore puro, seguendo le leggi dei complementari, si ottiene un notevole aumento della luminosità, in quei piccoli quadretti, poco coerenti con le leggi della tecnica, "luce e colore splendevano tanto come se non un artificio tecnico li avesse prodotti, ma il sole stesso che avvampa alberi e rocce della Liguria". L'autore dal nome da melodramma verdiano, come già aveva rilevato il Brandi, è pressoché sconosciuto, ma la sua opera lo colloca in un luogo particolare della pittura moderna, luogo abitato dagli "allucinati del colore" che antepongono la passione cromatica ad ogni altra cosa. In questo luogo popolato di artisti come Van Gogh, Matisse, Bonnard e Nolde, che attraverso il colore riescono a raccontare sentimenti, drammi, idee e verità, può essere giustamente inserito Rubaldo Merello.

Fondamentale è la formazione in ambito divisionista, formazione che in ambiente genovese significava principalmente Plinio Nomellini con il suo divisionismo anomalo e poco ortodosso seguito anche da Merello. Altrettanto fondamentale è il rapporto con la natura, con il paesaggio ligure, col quale si era completamente identificato vivendo quasi “incistato” in esso. L’artista dipinge infatti solo paesaggi liguri, anzi solo rocce, mare ed alberi. “C’è uno stretto legame tra la sua follia del colore e la natura della Liguria. Quando stando alti sulla costa si vede attraverso i rami dei pini accendersi di lame azzurre, di lingue d’argento, di riflessi gialli, la distesa delle acque, e si sente l’odore caldo, acuto, salmastro e mescolato del mare, della resina, del rosmarino e del fico; quando il mezzogiorno brucia di rosa, di rosso, di viola, le terre e le rocce; quando s’inazzurra l’aria nella sera; quando sciami di pagliuzze dorate strisciano il cielo; quando chiazze rotonde o ellittiche maculano l’onda mossa che si distende, e la impreziosiscono come gli occhi nella coda del pavone; quando sul mare ligure avvengono questi quotidiani miracoli, Merello in agguato nella sua torre di san Fruttuoso li dipinge; distende la trama fitta, esaltata, molteplice dei suoi puri colori; crea con quel rapporto e con quell’esaltazione la poesia della profondità azzurra, dei tronchi viola, verdi e gialli, dei cactus celesti, delle rocce rosse, la poesia dell’arsura della preziosità, della violenza luminosa”.

Altri elementi importanti nell’analisi dell’artista sono il rapporto col Simbolismo che conviveva accanto al Divisionismo sia in Nomellini che in Previati e Segantini, e l’atmosfera art nouveau alla quale nessun artista operante agli inizi del secolo poteva sfuggire. Ma in questo coacervo di stimoli, Merello compie un’operazione geniale, dettata non dalla razionalità ma dalla necessità imperiosa del suo fare artistico, dividendo radicalmente la pittura dalla scultura e dal disegno. La prima si occupa esclusivamente del paesaggio mentre negli altri due può far accomodare tutto l’ “armamentario figurale simbolista”. Tale operazione comunque non è netta, non è “chirurgica” quindi accade che il paesaggio contenga una traccia, un “invisibile fantasma” che lo stranisce, lo porta ad essere irreali nell’apparente naturalità, “ma questa fantasticità del naturale non diminuisce la forza della pittura, anzi ne aumenta il fascino, e la poesia ne forma l’aspetto singolare, e partecipa alla grandezza di Merello (...) Restando la scultura ed il disegno ad un livello molto pregevole, ma comune a molti altri. Mentre la pittura è solo stupendamente sua”.

Nel 1995 in occasione della Mostra “Rubaldo Merello a San Fruttuoso” Gianfranco Bruno ha modo di analizzare in profondità lo straordinario rapporto che legò l’artista all’ambiente naturale del suo primitivo eremo, dove s’era trasferito a far data dal 1906 fino al 1914. L’identificazione col paesaggio di San Fruttuoso diviene in questo periodo totale, benché questo stesso paesaggio sia stata fonte di ispirazione ancor prima del trasferimento e lo rimarrà a lungo anche dopo il ’14, quando l’artista migra a Portofino. Infatti il primo dipinto di paese in cui compare lo scenario dell’entroterra di San Fruttuoso si data al 1898. Questo paesaggio dimostra l’influenza di Giovanni Segantini, un altro grande solitario della pittura italiana. Precedente a questo dipinto è la piccola tela *Alberi a Punta Chiappa* ascrivibile al 1895-96, che risente ancora del tonalismo della scuola grigia genovese. Comunque questi dipinti sono la testimonianza che già sul finire dell’ottocento l’artista aveva

identificato il monte di Portofino quale luogo “mitico” della sua pittura. Quando, dopo il suo trasferimento a San Fruttuoso, l’osservazione costante dell’ambiente naturale di quell’anfratto di costa diventerà prassi quotidiana, l’identificazione diventerà assoluta e gli consentirà di vivere un’esperienza paragonabile a quella di altri grandi artisti europei del calibro di Bonnard, van Gogh e Munch. San Fruttuoso sarà per Merello l’equivalente di Le Cannet di Bonnard, della Provenza di Van Gogh e dei fiordi norvegesi di Munch. San Fruttuoso infatti non è un semplice luogo di ispirazione è invece il luogo dove si concretizza quasi magicamente quell’ideale di assolutezza che permea la vita e le scelte di vita di Merello. Il paesaggio viene quindi reso non attraverso una mera interpretazione naturalistica dei suoi aspetti visivi che, pur apparendo perfettamente riconoscibili, risultano come trasfigurati “immersi in una luce che non è più riflesso d’alba o tramonto, ma stato illuminante e poetico della coscienza”. Dopo il ’14, quando l’artista per le tristi vicende personali, si trasferisce a Portofino, quel paesaggio si è ormai impresso indelebilmente nella memoria, e dalla memoria torna ad illuminare anche altri soggetti del golfo. Il linguaggio di Merello, nel ricordo, si fa più astratto, la natura si imbeve di una tonalità azzurra: “San Fruttuoso è ancora al centro dell’ispirazione, ma si avverte come fisicamente remoto, immerso in un’ombra splendente che lo annuncia entrato definitivamente nel luogo astratto e misterioso della nostalgica immaginazione dell’artista”.

Ormai su Rubaldo Merello, Gianfranco Bruno ha detto proprio tutto e la recente mostra di Acqui Terme conclusasi il 12 Settembre del 2004, è un’occasione per riportare alla memoria del pubblico questo artista ancora misconosciuto, attraverso l’esposizione di sessantadue tele, fra le quali alcune inedite. Infatti nel catalogo Bruno si limita ad esporre una sorta di sintesi dei suoi studi precedenti sull’artista ligure. Il catalogo, però, è molto interessante perché, oltre a contenere un’antologia critica comprendente scritti di Sacchetti, Brandi e Tassi, ospita anche un’importante contributo di Vittorio Sgarbi, secondo il quale la ragione più profonda ed intima della ricerca di Merello risiede nell’interpretazione luminosa del colore, al di là di ogni pur ragionevole classificazione nell’ambito del divisionismo o del simbolismo, o degli eventuali riferimenti ai vari Nomellini, Segantini, o Pellizza piuttosto che Bocklin. Il critico interpreta la sua pittura come una “testimonianza di nostalgia dell’impressionismo” ed in questa chiave di lettura l’accostamento più pertinente è quello con Monet, cui è accomunato dalla stessa osservazione della varietà delle luci nelle diverse ore del giorno. Un altro carattere fondamentale del maestro è la visionarietà della quale già il Brandi aveva rilevato la comunanza con Munch e Bonnard. “Si ha la sensazione che l’esperienza di Merello abbia il carattere di una ascesi mistica, di un abbandono dei sensi nella pura emozione del colore, perfino nella applicazione di più rigorosi procedimenti divisionistici”.

Alcuni quadri, presenti nella mostra, come ad esempio il capolavoro *Gialli a San Fruttuoso* sembrano smentire l’interpretazione prevalente da Sacchetti in poi che ravvisava nell’opera dell’artista un senso di “astrazione tragica verso l’assoluto”. Secondo Sgarbi qui viene intercettata “l’esperienza profonda di Gauguin e di Van Gogh per una pura eccitazione sensoriale da cui è assente ogni interpretazione simbolica”.

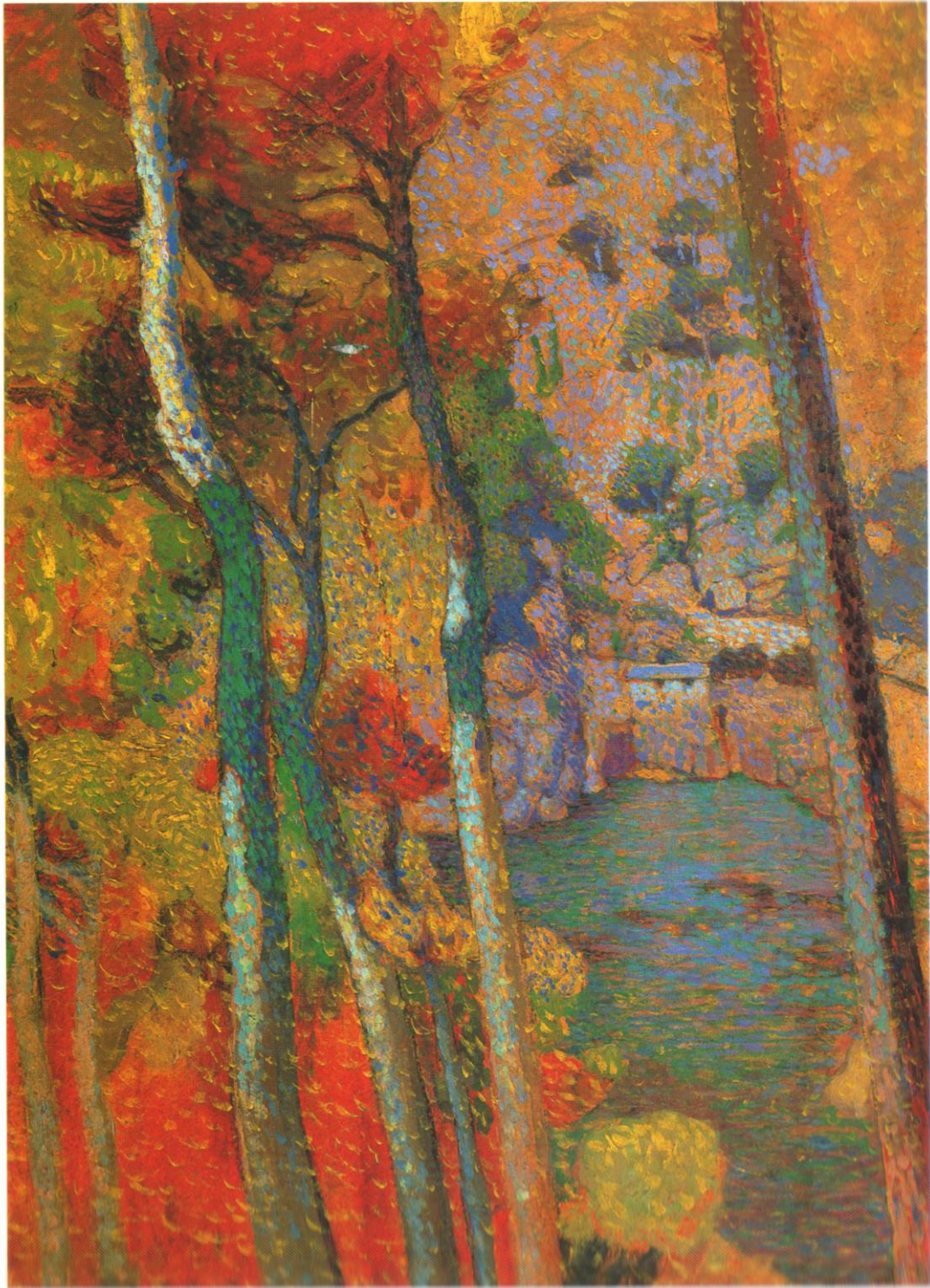


Figura 13 – R. Merello, *Gialli a S. Fruttuoso*, databile 1904-06

In opere successive l'artista supera gli schemi compositivi più tradizionali per arrivare ad una sempre maggiore libertà cromatica i cui sorprendenti e spettacolari esiti lo avvicinano al fauve. Nell'età della maturità artistica Merello "oscilla fra l'assoluta liberazione del colore ed esiti di altissimo decorativismo" ma gradatamente il carattere ossessivo e tragico della sua personalità prende il sopravvento per togliere

alla pittura ogni gradevolezza, nella continua ricerca di una verità più profonda nella natura perseguita con uno slancio che, pur nella grande diversità sul piano formale, può essere accostato a Cézanne: “è questo lo sbocco ‘noumenico’ del suo istintivo impressionismo. E’ la cupa intensità siderale di cui parla il Sacchetti nella serie di tramonti ed albe a San Fruttuoso, che sono le Moint Sainte-Victoire di Merello”.

Per segnalare la mostra di Acqui Terme sono apparsi in questi mesi alcuni articoli su quotidiani locali e nazionali, fra i quali segnaliamo lo scritto di Flaminio Gualdoni su “Il Corriere della Sera” del 19 luglio 2004, in cui brevemente viene indicato nel carattere “ostico”, che porta l’artista al volontario isolamento, l’ostacolo principale ad una carriera di primo piano, che forse avrebbe potuto avere se solo avesse guardato alla Francia. Infatti, se non avesse sciupato l’occasione del 1907 in cui i suoi quadri erano stati esposti al Salon dei Divisionisti Italiani, recandosi personalmente oltralpe, Merello avrebbe avuto modo di meditare sull’evoluzione dell’impressionismo attraverso Signac, Vuillard e Bonnard, trovando termini di confronto adatti e consoni alle ricerche che aveva iniziato a svolgere per conto proprio, inoltre nella capitale francese avrebbe potuto conseguire il successo negato in patria: “fosse a Parigi, il suo percorso sarebbe più sicuro e sofisticato, gli darebbe la fama. Invece muore appartato e sconosciuto, da monaco tormentato dalla pittura”.

CONCLUSIONE

Dalla disanima delle letture critiche, dai contemporanei a Rubaldo Merello fino ai nostri giorni, si può constatare come alcuni temi di indagine siano ricorrenti, essendo dei punti cardine dell'analisi della sua opera. E' il caso del rapporto dell'artista con l'ambiente così frequentemente dipinto sotto ogni possibile visuale, ossia il paesaggio di San Fruttuoso e delle sue ricerche sulla luce e sul colore. Inoltre, pur essendo più noto come pittore, egli è stato anche un valido disegnatore nonché un eccellente scultore, ed anche questi due lati della sua produzione hanno meritato studi appositi.

Nel corso del tempo, naturalmente, le posizioni critiche sono mutate, soprattutto dopo la rivalutazione del movimento divisionista avvenuta negli anni '70, gli studi specifici si sono approfonditi, le indagini documentarie hanno permesso l'individuazione di alcuni dati prima ignorati, ma alcuni scrittori contemporanei a Merello avevano già individuato i caratteri fondamentali della sua poetica.

Nei capitoli precedenti è stato analizzato nel dettaglio cosa è stato scritto in merito a questo artista, adesso prenderemo brevemente in esame alcuni degli spunti che maggiormente hanno stimolato il dibattito.

Innanzitutto può essere osservato come sia nato e si sia accreditato lo stereotipo dell'artista-asceta che, in totale solitudine, incurante del mancato successo e della povertà, si vota totalmente alla sua arte. E' questo un mito che affonda le sue radici nella cultura ottocentesca, in particolare nell'ambiente simbolista, e che ha improntato anche la vita di altri artisti, fra cui il maestro Segantini. L'assoluta dedizione all'arte costituisce la misura morale della ricerca dell'artista, pertanto l'arte si identifica con la ricerca dell'assoluto, ricerca che può essere più facilmente condotta nell'allontanamento dalla società, in una vita solitaria e frugale.

La critica coeva all'artista risente fortemente di questa impostazione culturale, infatti la strenua difesa di Rubaldo Merello, da parte dell'amico Paolo De Gaufridy, è totalmente improntata sulla "santificazione" del personaggio, di cui alimenta la leggenda arricchendola di aneddoti. Mentre alcuni scrittori si rendono conto, tuttavia, delle difficoltà materiali e spirituali che questa scelta di vita comporta, altri tratteggiano invece un'immagine leggiadra e quasi fiabesca. Enrico Sacchetti, ad esempio, quantifica la miseria dell'artista, quando afferma che la famiglia di Merello viveva con la somma che qualcun altro spendeva solo per il fumare. Pietro Perelli, al contrario, racconta di un minuscolo e bucolico mondo ideale, racchiuso dai confini dell'alpestre e solitaria baia di San Fruttuoso, dove il pittore crea in un'atmosfera quasi onirica, circondato dagli affetti familiari e dal rispetto degli umili pescatori. Ma questo cliché, durato a lungo nel tempo, viene smentito già all'epoca di Merello, benché dall'unica voce di Calzini, il quale riesce ad evitare quella lettura fuorviante che impedisce di inquadrare l'esperienza dell'artista nei giusti termini artistici ed umani. Il suo lavoro appartato è visto, invece, nell'ambito della sua tormentata e schiva personalità, mentre la dedizione all'arte non è conseguenza di una mistica

esaltazione che ripaga da ogni rinuncia, ma impegno consapevole in nome del quale vengono accettate anche le difficoltà.

Per quanto riguarda la biografia dell'artista, il suo carattere scontroso ed il ritiro lontano dalla città, hanno consentito che si alimentassero equivoci, innanzitutto riguardo alla sua formazione; infatti, prima degli studi e delle ricerche documentarie di Rocchiero (quindi fino agli anni '70), che hanno reso testimonianza degli studi presso l'Accademia Ligustica, Rubaldo Merello era stato creduto un autodidatta. Analogamente si era ritenuto, a torto, che l'artista avesse cominciato la sua attività come scultore, nello studio di Nervi, per dedicarsi poi alla pittura dopo il ritiro a San Fruttuoso, e ritornare alla scultura nell'ultima fase della sua vita. La confusione su questo punto può essere stata generata innanzitutto dalla mancata datazione dei dipinti e poi dal fatto che la produzione plastica di Merello è stata limitata e gran parte di essa è andata distrutta.

Sacchetti, nel 1922, afferma che Merello si mise a fare della scultura poco prima di morire. De Gaufridy, nel testo *Del governo dell'arte*, scrive che Merello abbandonò martello e scalpelli intorno al 1904, ormai più che trentenne, poiché s'era all'improvviso risvegliato in lui l'estro pittorico. Questa ispirazione avrebbe tratto maggior rafforzamento dalla lettura del trattato di Gaetano Previati. Nel 1953 Giovanni Riva ritiene che l'artista avesse abbandonato la scultura a favore della pittura, per una naturale evoluzione del suo linguaggio espressivo, per cui dalla creazione di masse isolate nello spazio avvertì l'esigenza di manifestare le reazioni emotive e soggettive provocate dalle sollecitazioni offerte dalla natura e dal mondo, attraverso i colori e le prospettive. Anche nell'opera *Archivi del Divisionismo* Rubaldo Merello viene presentato come un artista che dopo gli studi classici si diede da solo una preparazione artistica, dapprima dedicandosi alla scultura e, dopo il 1903 a Ruta, alla pittura. Rocchiero, invece, attraverso l'analisi del materiale archivistico da lui portato alla luce, stabilisce che l'artista si è dedicato alla pittura molto tempo prima di quanto fino ad allora creduto, mentre l'interesse per la scultura, mai sopito, si accentua particolarmente negli anni fra il 1914 ed il 1919, gli anni della maturità pittorica.

Fin dalla critica contemporanea a Merello è stato comunque chiaro che i tre ambiti della sua produzione artistica sono ben distinti. Sacchetti per primo, distingue i motivi etici e morali che ispirano la produzione grafica e plastica di Merello, ossia la tragica necessità della lotta contro il male, che dall'odio verso il male porta all'amore verso tutte le creature, mentre in pittura l'artista non ha bisogno di contenuti morali, qui egli può dipingere per il solo gusto di farlo, per la gioia connessa alla rappresentazione di una natura bella e vivida. Calzini individua i temi fondamentali dell'arte di Merello nella natura e nel mito. La natura, così superbamente raffigurata nei dipinti, non appaga completamente lo spirito dell'artista che, quindi, si rivolge verso temi simbolici e letterari, alimentati dalla formazione classica e dalle letture su argomenti religiosi ed esoterici in voga in quel periodo, rappresentandoli attraverso le sculture ed i disegni.

La critica più recente ha inquadrato la produzione artistica di Merello analizzando il rapporto con la tecnica divisionista, in particolare con i maestri che più

possono averne influenzato la pittura e con l'atmosfera liberty ed il clima culturale simbolista, ai quali nessun artista del primo decennio del secolo poteva sfuggire, soprattutto a Genova.

Infatti Zeno Birolli, affrontando in particolare la produzione grafica, vi trova la testimonianza del diffondersi del gusto liberty. Anche Nalda Mura osserva che l'attività artistica di Merello si è svolta attraverso due filoni: da un lato i disegni e la scultura caratterizzate dal gusto liberty, dall'altro la pittura caratterizzata dal divisionismo. Sono questi due mondi che si contrastano si compensano allo stesso tempo. Roberto Tassi parla di "operazione di genio" compiuta dall'artista, quando ha separato la pittura dalla scultura e dal disegno, facendo entrare nella prima solo il paesaggio e nelle altre due tutto l'armamentario simbolista contaminato dalle influenze liberty. Questa scelta non è razionalmente voluta, ma si rivela comunque inevitabile e necessaria. E' come se egli si voglia purificare dalle idee, dai simboli e dai miti che popolano la sua mente, dando loro libero sfogo attraverso la grafica e la plastica, per poter essere libero, in pittura, davanti alla natura. Essendo questa un'operazione poetica, interiore, psicologica, la frattura non si rivela netta, pertanto accade che alla fine del processo di depurazione, il paesaggio dipinto mantenga una traccia, un fantasma di ciò che l'artista ha voluto eliminare. E' quel "quid" fantastico che stranisce i suoi paesaggi, il "colore immaginario e dissidente" di cui aveva parlato il Brandi, e che nota anche Gianfranco Bruno quando afferma che Merello è un pittore solo in apparenza naturalista. Per Bruno, infatti, l'istanza di fondo della pittura di Merello è di natura simbolica ed anche l'adesione al divisionismo è legata al fatto che in questo linguaggio il pittore intravede possibilità di stravolgimento fantastico del vero. Ma, mentre l'istanza simbolica, in pittura, è interna all'immagine, nel disegno e nella scultura l'artista manifesta razionalmente la volontà di dare visibilità alle proprie idee. Il senso "mitico" della natura emerge dalla rivisitazione pittorica del motivo, nascendo dall'emozione provocata dalle sensazioni visive e non tollera quindi alcuna intrusione di elementi estranei di tipo culturale, morale, religioso e filosofico.

Nell'analisi di Merello, Calzini aveva introdotto molto precocemente un'originale chiave di lettura. Egli, infatti, aveva capito che l'artista possedeva una straordinaria capacità visionaria che gli faceva scoprire dietro ogni fenomeno naturale il "tempio di una popolazione di Iddii", ed inoltre per primo aveva istituito un rapporto tra l'arte di Merello e le contemporanee esperienze straniere individuando una certa parentela con Maurice Denis "un Denis più scintillante, più luminoso, più fermo" nel senso architettonico delle masse e dei piani della costruzione del quadro. Cesare Brandi nel 1956 riprende il tema della visionarietà di Merello che non ha eguali nel panorama pittorico italiano dell'epoca e con molta acutezza cita i nomi di Munch e Bonnard. Il paragone con Munch verrà a sua volta ripreso da Beringheli.

Un altro campo d'indagine non può essere che quello della ricerche luministiche, trattandosi di un pittore che si è meritato il titolo de "Il signore della luce". La pittura di Rubaldo Merello era stata inquadrata nel panorama della storia dell'arte da De Gaufriidy, il quale ne aveva individuato le origini nelle ricerche sulla

luce condotte da Millet, Corot, Daubigny, Rousseau e Fontanesi che a loro volta discendevano da Turner e Constable. L'unica conquista che la pittura moderna può vantare nei confronti di quella antica è appunto la luminosità che pone i suoi fondamenti sulle ricerche scientifiche. Anche gli altri scrittori contemporanei individuano nella luce una delle caratteristiche fondamentali della pittura di Merello, benché Angelo Balbi noti che, a volte, questa ricerca si risolve in un "artificio formale", laddove la tecnica risulta monotona e fastidiosa. Secondo Orlando Grosso questo pittore adopera il divisionismo come un mezzo per ricercare la luce e col quale giungere "all'elemento sinfonico e melodico del colore". Invece luci ed ombre, per Enrico Sacchetti, non sono più i termini di un vecchio rapporto scolastico: le forme organiche vivono immerse in un bagno di turchino, che è il colore dell'infinito e dove le luci acquistano le sfumature della "cupa intensità siderale". La luce è il problema centrale anche per Calzini, secondo il quale la cosa più interessante è che Merello ne tenta una resa spirituale, anziché puramente ottica.

In tempi più recenti Cimaschi vede Merello coerente con un proprio percorso interiore di ricerca basato sulle potenzialità espressive del rapporto fra luce e colore e sulla funzionalità anti-naturalistica, addirittura astratta, del colore stesso, che gli derivano dalla formazione liberty.

Secondo Tassi l'opera di Merello lo pone in quel luogo particolare della pittura moderna, popolato dagli "allucinati del colore" che mettono davanti a tutto l'amore per il colore, fra artisti come Van Gogh, Matisse, Bonnard e Nolde. L'accostamento con Van Gogh è molto frequente. Era stato proposto per primo da Podestà che cita l'artista olandese a proposito del dipinto *Disgelo in Liguria*, per la violenza istintuale ed il potere evocativo poetico. Anche Zanzi individua in Van Gogh un termine di paragone pertinente, nella potenza lirica delle forme e nello splendore quasi esagerato delle luci. Brandi, a sua volta, cita Van Gogh ma dubita che Merello abbia potuto conoscerne l'opera e riconosce che tale paragone rivela una lettura superficiale in quanto mancano nell'artista ligure sia la "foga rotatoria" che la "pirotecnica trascendenza" dell'artista olandese. Dello stesso parere Cimaschi che intravede nell'ultima fase della produzione pittorica di Merello una pennellata rapida e sciolta che farebbe pensare a Van Gogh, ma tale accostamento non è sostenibile poiché diverso è l'atteggiamento psicologico dei due artisti, infatti mentre l'uno lotta contro le forze della natura, l'altro le dimostra tutto il suo amore. Di Van Gogh parla anche Sgarbi, a commento del quadro *Gialli a San Fruttuoso*, ma secondo il critico il pensiero di Merello è più precisamente indirizzato a Monet nell'analisi della varietà delle luci nelle diverse fasi del giorno. Merello, inoltre, evolve dagli schemi compositivi tradizionali per arrivare ad una sempre maggiore libertà cromatica i cui esiti lo accomunano ai fauves. Un altro confronto possibile è quello con Cezanne, cui sarebbe vicino, nell'ultima fase della sua produzione, pur nelle evidenti diversità, nella lenta sottrazione di ogni piacevolezza per ricercare l'essenza profonda della natura. Di Monet aveva parlato nel 1934 anche De Gaufridy, che aveva paragonato le varianti delle Cattedrali di Rouen e delle Ninfee alle tante varianti del tema di San Fruttuoso, mentre l'accostamento col mondo coevo ma lontanissimo dei fauves, proposto da Sgarbi, era comparso anche nel giudizio di Rodocanachi e Cimaschi.

Un argomento inevitabile da parte di chi si occupa di Merello, è il rapporto del pittore con il paesaggio ligure da lui rappresentato ed in particolare col luogo “mitico” di San Fruttuoso, e su questo punto le opinioni sono unanimi. Orlando Grosso afferma che dai paesaggi di Merello, “espressioni potenti dell’infinito”, emana una Liguria come mai nessun altro l’ha capita ed amata. Anche secondo Flavia Steno mai la natura ha parlato così ad un artista che percepisce la terra in maniera quasi pagana, il “pittore mediterraneo per eccellenza”. Sacchetti afferma che nessuno ha saputo rappresentare così magistralmente la Liguria come Merello, che la conosceva “come si conosce il volto di nostra madre”. Nel ’51 Arrigo Angiolini ritiene che questo artista rappresenti la terra ligure come nessun altro prima aveva fatto, e che l’abbandono dello studio di Nervi per il solitario eremo di San Fruttuoso sia stato dettato dall’esigenza di un luogo appartato e nascosto dove gli aspetti naturali siano meno turbati dalla vita degli uomini. Francesco Galotti ha visto in Merello l’artista che più d’ogni altro ha saputo interpretare il dialogo con l’ambiente naturale attraverso il quale ha potuto dare voce al proprio carattere riservato e meditativo. Gianfranco Bruno ha analizzato a fondo il rapporto dell’artista con il paesaggio di San Fruttuoso, al punto da curare nel 1995 una mostra appositamente dedicata a questo tema. Già Tassi aveva espresso l’opinione che il pittore sia vissuto “incistato” col suo paesaggio, nella totale identificazione con esso; Bruno, invece, intuisce che San Fruttuoso non è una semplice fonte di ispirazione, ma è come se in quel luogo l’artista avesse ritrovato un sito primigenio già presente nel proprio inconscio da cui attingere gli aspetti di quell’ideale di assoluto così assiduamente cercato. San Fruttuoso si imprime indelebilmente nell’animo e nella memoria di Merello e se ne avverte la presenza anche dopo l’allontanamento da esso per le note vicende personali dell’artista.

Personalmente ritengo Merello un pittore veramente “emozionale”, nel senso che traduce sulla tela le emozioni suscitate dal contatto intimo con la natura e che è capace di far riprodurre nell’animo dello spettatore le stesse identiche emozioni. Alcuni dipinti possiedono una vivacità davvero indavolata, più che di colori, si tratta di bagliori, di fiamme, altri invece nascondono una quiete placida, interiore, eppure da tutti emana un qualcosa di profondo e caldo che ha un solo nome: amore, amore per questo paesaggio, per questa natura. Per chi conosce bene questo tratto di terra, è facile intuire, capire. San Fruttuoso è proprio un luogo magico, dove ancora adesso a distanza di cento anni da quando vi ha soggiornato l’artista, poco o nulla è cambiato. La città, le automobili, il traffico, il treno, i rumori... tutto è lontano! Ci si arriva solo in barca, in battello oppure a piedi, scavalcando il monte di Portofino. In entrambi i casi l’abbazia è laggiù, immota e immemore, le arcate sul piccolo lido ad aspettare le onde. Sembra ancora di vederlo spuntare, Merello, dietro un pino, sopra una rupe, con l’immancabile mantello nero, la cassetta dei colori e la tela sottobraccio. Nei suoi dipinti c’è tutto lo spirito di questo posto, la sua natura selvaggia, il fragore dei marosi, l’odore dei pini e del mirto. Non è stato capito, ma un filo sottile, impalpabile lo ha unito ad altri “visionari”, “allucinati del colore” che, in un mondo lontano, oltre il suo monte, oltre le Alpi, vivevano le sue stesse folgoranti sensazioni. Merello non li ha conosciuti e in Italia nessun altro ha vissuto questa sorta di ideale comunione.

Queste cose, infatti accadono solo ai poeti ed infatti Rubaldo Merello, in più occasioni è stato accostato a grandi poeti, come quando Flavia Steno ha menzionato Carducci o Lia Perissinotti ha riportato Eliot. Già De Gaufridy ci aveva avvertito che i presupposti scientifici della tecnica divisionista assumono valore solo quando l'artista li converte in poesia e Giulio Cesare Ghiglione ci ha ricordato che Merello è pittore e poeta al tempo stesso: i suoi quadri, infatti, sono come sonetti in cui nessuna parola è inutile così come ogni pennellata è sapiente e necessaria. Inoltre alcuni critici, come Attilio Podestà, hanno rapportato la pittura di Merello alla poesia dei liguri Eugenio Montale e Camillo Sbarbaro. A questo punto pare opportuno menzionare il catalogo della mostra *1911-1925 Genova cultura di una città*, allestita nel capoluogo ligure nel 1973, dove Merello è presente con alcune opere, due delle quali (*Ca dell'oro* e *Bosco Invernale*) sono commentate da Sbarbaro. Con questa citazione si conclude l'exkursus nella fortuna critica di Rubaldo Merello, poiché come giustamente aveva rilevato Giovanni Riva "il fine della pittura era, ed è, quello comune a tutte le arti e che può essere realizzato con qualsiasi linguaggio (...) ovverossia la poesia".

Ca dell'oro

Lo so che sul picco
se pure v'alligna,
il pino testardo,
non cresce la pigna
e sin la gramigna
e l'arido cardo
contorce ed ariccica
la foglia rossiccia.

Bosco Invernale

Il tramonto ne fa un quadro chiassoso. Pennellate crudamente giustapposte: striscioni d'arancione, di rosso cupo, d'ardesia che sono i monti lontani: interrotti da candori abbaglianti. Più tardi i colori si fondono. Il cielo si sbava di viola con presentimenti d'oro. Armonie nascono che l'occhio coglie con la premura delle gioie uniche e intrattenibili. Delicatezze ed iridescenze da bolla di sapone. A momenti si vive in un vetro soffiato.

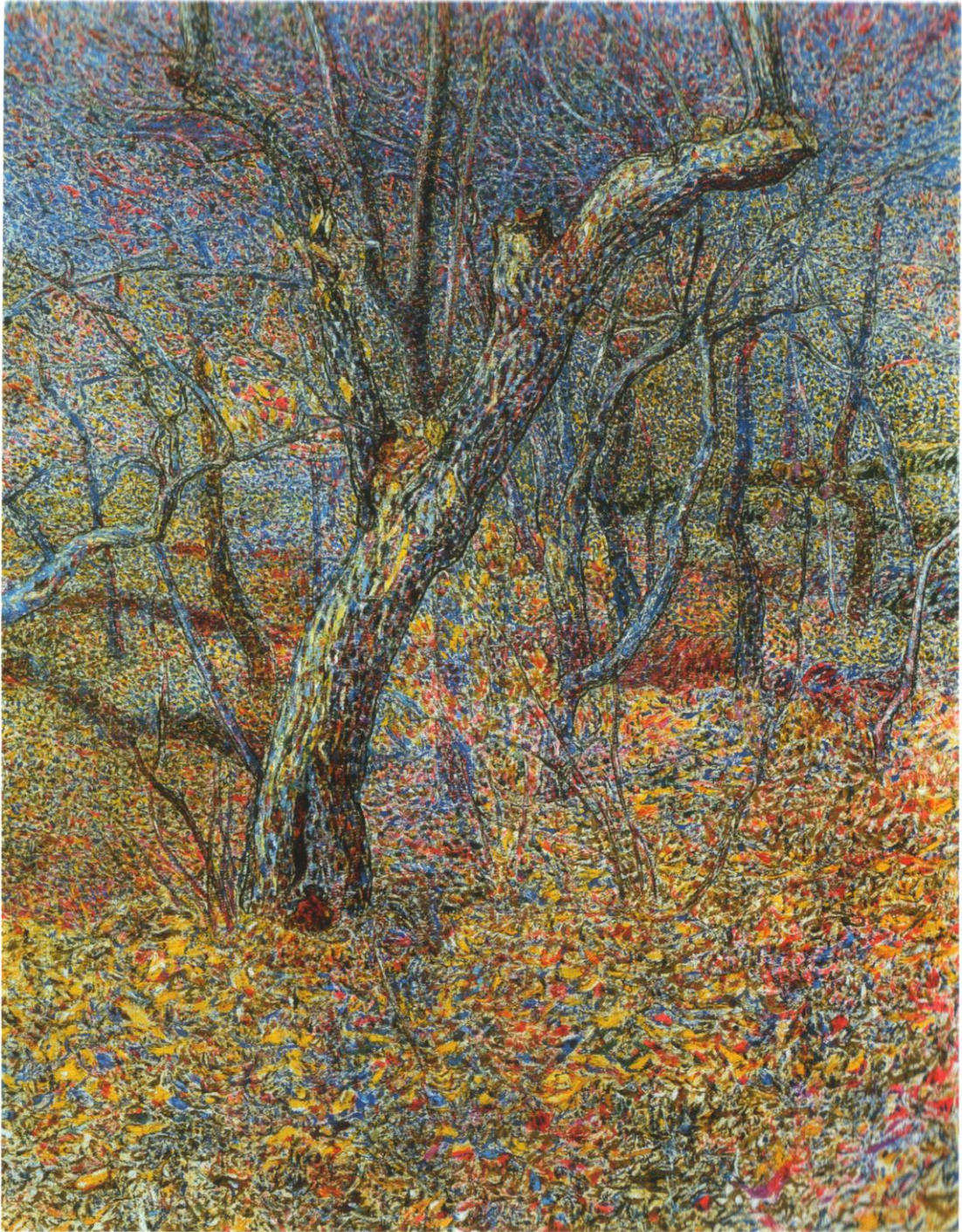


Figura 14 - R. Merello, *Bosco Invernale*, databile 1900-1906

BIBLIOGRAFIA

Divisionismo italiano

Monografie

- U. Ojetti, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, Mondadori, 1936
- E. Somarè, *La pittura italiana dell'ottocento*, Novara, Ist. Geogr. De Agostini, 1944
- A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, in *Storia Universale dell'arte*, vol. 6°, Torino, UTET, 1944
- M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, v.15, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1953
- R. De Grada, *Itinerario umano nell'arte*, Firenze, Parenti, 1957
- A.M. Damigella, *L'impressionismo fuori di Francia*, Milano, Mensili d'arte n. 17, Fabbri, 1967
- F. Bellonzi, *Il divisionismo nella pittura italiana*, Milano, Mensili d'arte, Fabbri, 1967
- T. Fiori (a cura di) con prefazione di F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, Roma, OE ediz., 1969
- G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni per la scuola, I ed, 1970
- A. Scotti, *Il Quarto Stato – Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Milano, Mazzotta, 1976
- M. Lamberti, *Il Novecento*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, parte II, Torino, Einaudi, 1982
- A. Del Guercio, *La pittura dell'Ottocento*, in *Storia dell'arte in Italia*, Torino, UTET, 1982
- G. Belli, *Figure del Divisionismo*, in *L'età del divisionismo*, Milano, Electa, 1990, pp. 27-35
- A.P. Quinsac, *Dibattito teorico intorno al divisionismo: note sulla fortuna critica del movimento*, in *L'età del divisionismo*, pp. 95-102
- M. Rosci, *Il divisionismo e la vita della città moderna*, in *L'età del divisionismo*, pp. 39-49
- J.R. Taylor, *Il divisionismo italiano*, in *L'età del divisionismo*, pp. 104-111

Riviste

- M. Poggialini Tominetti, *La mostra del Divisionismo alla permanente*, "Arte Lombarda", anno XV, II semestre, 1970, pp. 119-123
- M. Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul Divisionismo Italiano*, "Arte Lombarda", n.50, 1978, pp. 131-142

Cataloghi

- *Il divisionismo italiano* (catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano marzo-aprile 1970) Milano, Arti grafiche E. Gualdoni, 1970
- G. Belli, *Divisionismo italiano. Itinerario di una mostra*, in *Divisionismo Italiano* (catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albe, 1990) Milano, Electa, 1990, pp. 15-17
- A.P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Divisionismo Italiano*, pp. 18-26

Rubaldo Merello

Monografie

- A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento – Dizionario critico e documentario*, Milano, Artisti d'Italia ed, 1934
- P. De Gaufridy, *Del governo dell'arte*, Torino, Bocca ed., 1934
- A. Cappellini, *La pittura genovese dell'ottocento*, Genova, Tip. Terrile, Olcese, 1938
- A. Springer - C. Ricci, *Manuale di storia dell'arte. Dall'Ottocento ai giorni nostri*, Bergamo, Ist.Ital. d'Arti Grafiche ed., 1943
- O. Grosso, *Genova e la Riviera Ligure*, Roma, Libreria dello Stato, 1951
- A. M. Damigella, *L'impressionismo fuori di Francia*, Milano, Fabbri, 1967
- M. Bonzi, *Galleria genovese immaginaria*, Pavona, Sabatelli ed., 1968
- T. Fiori (a cura di) con prefazione di F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, Roma, De Luca ed., 1969
- F. Galotti, *Pittura e scultura d'oggi in Liguria*, Genova, Artisti Riuniti ed., 1970
- G. Bruno, *La pittura a Genova*, Genova, Sagep ed., 1971
- M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'ottocento*, Milano, Bramante ed., 1975
- V. Rocchiero, *Scuole, gruppi e pittori dell'Ottocento ligure*, Savona, Sabatelli ed. 1981
- G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*, Avegno (Genova), Stringa ed., 1982
- G. Bruno, *La pittura in Liguria dal neoclassicismo al divisionismo*, in *Catalogo dell'arte italiana dell'ottocento*, n.12, Milano, G. Mondadori, ed., 1983
- R. Tassi, *Color Liguria*, in *Figure nel paesaggio. Scritti di critica d'arte 1977-1996*, Parma, Guanda, 1999
- G. Costa – F. Dioli, *Liguria. Pittori tra '800 e '900*, Genova, GC Gallery 2003

Riviste ed articoli di giornale

- P. De Gaufridy, *Rubaldo Merello*, "Caffaro", Genova, 2 dicembre 1906
- A. Balbi, *Alla Promotrice*, "Il Lavoro", Genova, 30 maggio 1907
- A. Pastore, *La 54° esposizione della Promotrice di Belle Arti*, "Corriere Mercantile", Genova, 26 giugno 1907
- P. De Gaufridy, *Esposizione M. al Tunnel*, "Caffaro", Genova, 1 febbraio 1908
- P. De Gaufridy, *Cronache d'arte. Esposizione M. al Tunnel*, "Caffaro", Genova, 27 gennaio 1909
- A. Balbi, *L'esposizione M.*, "Il Lavoro", Genova, 18 marzo 1909
- A. Balbi, *L'esposizione di Belle Arti*, "Il Lavoro", Genova, 14 maggio 1910
- A. Balbi, *All'esposizione di Belle Arti*, "Il Lavoro", Genova, 5 giugno 1911
- P. De Gaufridy, *Della moderna arte italiana e di un artista ligure*, "Caffaro", Genova, 18 giugno 1911
- P. De Gaufridy, *Della moderna arte italiana e di un artista ligure*, "Caffaro", Genova, 19 giugno 1911
- A. Angiolini, *Alla Società Promotrice*, "Il Lavoro", Genova, 15 maggio 1913
- P. De Gaufridy, *Dell'arte e di un artista alla Promotrice*, "Caffaro", Genova, 24 maggio 1913
- *Il pittore M.* "Il Lavoro", Genova, 21 giugno 1914
- P. De Gaufridy, *Nuove opere nella sala M. al Carlo Felice*, "Il Caffaro", Genova, 10 luglio 1914

- O. Grosso, *L'esposizione di Belle Arti*, a Genova, "Pagine d'arte", a. II n. 14, Milano, 30 agosto 1914
- E. Cozzani, *La Liguria per l'arte*, "Gazzetta di Genova", Genova, 31 gennaio 1916
- *Una mostra di artisti genovesi nell'Associazione dei giornalisti*, "Caffaro", Genova, 1 febbraio 1922
- O. Grosso, *R.M.*, "Corriere di Genova", Genova, 2 febbraio 1922
- P. De Gaufridy, *R.M.* "Caffaro", Genova, 3 febbraio 1922
- *L'assessore di B.A. e Sem Benelli per R.M.*, "Caffaro", Genova, 4 febbraio 1922
- P. Perelli, *In morte di R.M.*, "Il Secolo XIX", Genova, 4 febbraio 1922
- P. De Gaufridy, *In memoria di R.M.*, "Caffaro", Genova, 26 marzo 1922
- P. De Gaufridy, *La mostra di piazza di Francia*, "Caffaro", Genova, 10 giugno 1922
- P. De Gaufridy, *Previati e M. nella Galleria Nazionale di Roma*, "Caffaro", Genova, 18 giugno 1922
- E. Sacchetti, *Il pittore R.M.*, "Dedalo", VII, Firenze, 1922
- R. Calzini, *R.M.*, "Il Secolo", 4 settembre 1923
- F. Steno, *Il Signore della luce*, "Il Secolo XIX", Genova, 30 maggio 1926
- *La mostra M., onorare i maestri*, "Il Lavoro", Genova, 2 giugno 1926
- *La mostra M.* "Il Lavoro", Genova, 5 giugno 1926
- *R.M.* "Il grido d'Italia", Genova, 20 giugno 1926
- O. Grosso, *La mostra postuma di R.M.*, "Emporium" LXIV, Bergamo, dicembre 1926
- P. De Gaufridy, *La galleria municipale d'arte moderna nel palazzo Serra a Nervi*, "La Grande Genova", bollettino municipale, Genova, novembre 1928
- A. Podestà, *La mostra di pittura ligure dell'Ottocento*, "Rassegna dell'Istruzione Artistica", settembre-dicembre 1938
- A. Podestà, *Genova: una mostra di pittura ligure dell'Ottocento*, "Emporium", gennaio-marzo 1945
- P. De Gaufridy, *R.M.*, "Genova", III, Genova, 1950
- G. Riva, *Cronache d'arte e di cultura*, "Genova", XI, Genova, novembre 1951
- A. Angiolini, *R. M.: il più eloquente interprete del Tigullio*, "Il Lavoro Nuovo", Genova, 8 novembre 1951
- G. C. Ghiglione, *Note d'arte*, "Il Secolo XIX", Genova, 14 novembre 1951
- E. Zanzi, *Ricordo di M.*, "Corriere del Popolo" 14 novembre 1951
- G. Riva, *R.M.*, "Genova", II, Genova, febbraio 1953
- C. Brandi, *R.M.* "Il Resto del Carlino", Bologna, 28 marzo 1956
- V. Rocchiero, *R.M.*, "Liguria", n.5, Savona, maggio 1960
- A. Podestà, *Futurismo e Secessione premesse della rinnovata pittura italiana*, "Il Secolo XIX", Genova, 25 maggio 1967
- V. Rocchiero, *Maestri del secondo Ottocento*, "Liguria", n.5. Genova, maggio 1968
- D. Buzzati, *La ventata divisionista*, "Corriere della sera", Milano, 18 marzo 1970
- V. Rocchiero, *R.M. tragediografo del bronzo e della creta*, "Liguria", n.6, Savona, giugno 1970
- G. Bruno, *R.M.*, "Il Secolo Xix", Genova, 18 settembre 1970
- G. Beringheli, *La mostra di R.M.*, "Il Lavoro", Genova, 19 settembre 1970
- L. Perissinotti, *R.M. perseguitato in vita e in morte*, "Il Lavoro", Genova, 19 settembre 1970
- A. Podestà, *Ecco anno per anno tutto R.M.*, "Il Secolo XIX", Genova, 20 settembre 1970
- A.M. Secondino, *Inaugurata la rassegna di R.M.*, "Gazzetta del lunedì", Genova, 21 settembre 1970
- N. Mura, *Scopersero solo dopo la sua morte che M. era un grande artista*, "Il Corriere del Pomeriggio", Genova, 28 settembre 1970
- V. Rocchiero, *R.M.: folle ed incendiario colorista di Montefino*, "Liguria", n.11, Savona, novembre 1970

- L. Cimaschi, *La mostra di R.M. al Palazzo dell'Accademia*, "Bollettino Ligustico", XXI, 1-4, 1970
- C. Tempo, *M. come denuncia di troppe solitudini*, "Le compere di San Giorgio", XX n. 1, Genova, 1971
- M Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul Divisionismo Italiano*, "Arte Lombarda", n. 50, 1978
- M.F. Giubilei, *Il dibattito sul simbolismo nella pubblicistica genovese di fine ottocento*, "Resine", n.4, aprile-maggio 1980
- G. Bruno, *La pittura in Liguria tra '800 e '900*, "La Casana", n.4, Genova, 1981
- F. Sborgi, *Appunti per una storia dell'art nouveau in Liguria*, "La Regione", Genova, maggio-agosto 1983
- G. Bruno, *L'arte figurativa a Genova tra otto e novecento*, "Il Ragguaglio Libraio", n. 7-8, Milano, luglio-agosto 1988
- M.L. Magagnoli, *Natura ispiratrice. Dipingeva la solitudine in rosa*, "L'arte", n.196, Milano, maggio 1989
- R. Tassi, *Color Liguria. A Genova una mostra propone l'opera di R.M.*, "La Repubblica", Milano, 10 novembre 1990
- A. Ronco, *L'eremo di R.M.*, "Il Secolo XIX", Genova, 15 settembre 1998
- F. Gualdoni, *R.M.*, "Il Corriere della sera", 19 luglio 2004
- R.M. visioni nella luce, "La Repubblica", 10 agosto 2004

Cataloghi

- *Gemalde Ausstellung Italianischen Divisionisten*, (catalogo della mostra St Moritz, 1911), 1911
- *LVII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*,(catalogo della mostra, Genova, 1911), 1911
- *LIX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*, (catalogo della mostra, Genova, 1911), Genova, 1911
- *LX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*, (catalogo della mostra, Genova, 1913), Genova, 1913
- *Esposizione Quadriennale*, (catalogo della mostra, Torino, Società Belle Arti, 1923), Torino,1923
- E. Sacchetti, *R.M.*, in *Mostra individuale di pittori C. Carrà, G. De Chirico, e postuma di R.M.*, (catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1926) Milano, G.Pesaro, 1926
- P. De Gaufridy (a cura di) *Mostra postuma di R.M.*, (catalogo della mostra, Genova, Galleria Palazzo Bianco, maggio 1926), Genova,1926
- *I Mostra chiavarese d'arte moderna*, (catalogo della mostra, Chiavari, 1926), Chiavari,1926
- *I Mostra nazionale d'arte marinara*, (catalogo della mostra, Roma, 1926-27), Genova, 1926
- O. Grosso (a cura di), *Mostra di pittori liguri dell'ottocento*, (catalogo della mostra, Genova, Palazzo Rosso, 1938), Genova, 1938
- *Mostra postuma di R.M. con E. Olivari*, (catalogo della mostra, Genova, Galleria De Pasquali, 1951), Genova, G. De Pasquali, 1951
- P.S. Rodocananchi in *Mostra celebrativa di R.M.*, (catalogo della mostra, Genova, Accademia Ligustica, febbraio-marzo 1953), Genova, 1953
- *Arte moderna in Italia 1915-1935*, (catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 1967), Firenze, 1967
- V. Rocchiero (a cura di), *Maestri della pittura ligure del secondo '800 e del primo '900*, (catalogo della mostra, Genova, Galleria Liguria, 1968) Genova, G.L., 1968

- Z. Birolli, *R.M.* in *Mostra del Divisionismo italiano*, (catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano, Arti Grafiche E. Guardoni, 1970
- G. Bruno (a cura di), *Mostra di R.M.*, (catalogo della mostra, Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 19 settembre – 8 novembre 1970) Genova, Erga, 1970
- Z. Birolli, *R.M.* in G. Bruno (a cura di) *Mostra di R.M.* (catalogo della mostra, Genova, Accademia Ligustica, 1970), Genova, Erga, 1970
- V. Rocchiero (a cura di), *Maestri divisionisti in Liguria*, (catalogo della mostra, Genova, Galleria Liguria, 1971), Genova, 1971
- G. Marcenaro (a cura di) *1911/1925 Genova cultura di una città* (catalogo della mostra, Genova, 30 maggio – 30 giugno 1973), Genova, 1973
- G. Bruno (a cura di), *Immagine e paesaggio Liguria 1850-1970*, (catalogo della mostra, Genova), Genova, 1979
- G. Bruno (a cura di), *La pittura in Liguria tra '800 e '900*, (catalogo della mostra, Genova, 1981) Genova, 1981
- V. Rocchiero (a cura di), *Mostra di pittori liguri della riviera di levante*, (catalogo della mostra, Chiavari, Centro Studi Chiavari, 1985) Genova, Ed. culturali internaz., 1985
- G. Marcenaro (a cura di), *Genova, il Novecento*, (catalogo della mostra, Genova, Centro dei Liguri 20 maggio – 10 luglio 1986), Genova, Sagep, 1986
- G. Bruno, *Il Divisionismo in Liguria*, in *Divisionismo Italiano*, (catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 1990) Milano, Electa, 1990
- M.F. Giubilei (prefazione), *La pittura di paesaggio in Liguria tra Otto e Novecento*, (catalogo della mostra, Genova, Museo di S. Agostino, 7 giugno – 14 ottobre 1990) Genova, 1990
- G. Bruno (a cura di), *Mostra di R.M.* (catalogo della mostra, Genova, Accademia Ligustica 19 ottobre 1990 – 30 novembre 1990, Milano, Palazzo della Permanente, 14 dicembre 1990 – 20 gennaio 1991) Genova, Erga, 1990
- Z. Birolli *Lasco Viola d'apres M.* in G. Bruno (a cura di) *Mostra di R.M.*, (catalogo della mostra, Genova-Milano, 1990) Genova, Erga, 1990
- *La Galleria Giannoni*, (catalogo), Comune di Novara, 1993
- G. Paganelli – T. Pelizza (a cura di), *Pittori liguri dal 1900 al 1940* (catalogo della mostra), Genova, 1994), Genova, Liguria & Arte, 1994
- G. Bruno (a cura di), *R.M. a San Fruttuoso*, (catalogo della mostra, Complesso monumentale di San Fruttuoso di Camogli 8 luglio-27 agosto 1995, Genova, Palazzo Doria, 7 ottobre-5 novembre 1995), Genova, Tormena ed., 1995
- G. Bruno (a cura di), *Il giardino incantato. La donazione Oberti*, (catalogo della mostra, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica 2000-2001), Genova, Erga, 2000
- G. Bruno (a cura di), *R.M. un maestro del divisionismo*, (catalogo della mostra, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 18 luglio – 12 settembre 2004), Milano, Mazzotta, 2004
- V. Sgarbi, *La visione interiore di M.* in G. Bruno (a cura di) *R.M. un maestro del divisionismo* (catalogo della mostra, Acqui Terme 2004), Milano, Mazzotta, 2004

ELENCO DELLE IMMAGINI

- 1) R. Merello, *San Fruttuoso dal mare*, olio su tela cm 86x82, databile 1918-21, collezione, privata, pag.3
- 2) R. Merello, *Paesaggio*, olio su tela cm 60,5x44, 1898, collezione privata, pag. 20
- 3) *Ritratto di R.M.*, fotografia b/n, Genova, Galleria d'Arte Moderna, pag. 23
- 4) R. Merello, *Arcate dell'Abbazia*, olio su cartone cm 45.5x47, databile 1914, collezione privata, pag. 30
- 5) R. Merello, *Il Dolore*, scultura in bronzo h cm 218, 1914-19, collezione privata, pag. 39
- 6) R. Merello, *Mareggiata a San Fruttuoso*, olio su cartone cm 74x63, databile 1914, collezione privata, pag. 44
- 7) R. Merello, *Disgelo in Liguria o Bosco di castagni*, olio su tela cm 110x71, Genova, Galleria d'Arte Moderna, pag. 47
- 8) R. Merello, *Ulivi a san Fruttuoso*, olio su tela cm 71x81, databile 1915-18, Genova, Galleria d'Arte Moderna, pag. 58
- 9) R. Merello, *Aurora rosea o Primavera*, olio su cartone cm 29x30, databile 1914, collezione privata, pag. 62
- 10) R. Merello, *Figura e veliero*, disegno a carbone su carta cm 25,2x26,5, 1914, collezione privata, pag. 64
- 11) R. Merello, *Fienile*, olio su cartone cm 64,2x54,2, databile 1900-06, collezione privata, pag. 72
- 12) R. Merello, *Paesaggio studio*, olio su tela cm 50x35, databile 1907, collezione privata, pag. 74
- 13) R. Merello, *Gialli a San Fruttuoso*, olio su cartone cm 47x33, databile 1904-06, collezione privata, pag. 78
- 14) R. Merello, *Bosco Invernale*, olio su cartone cm 43,4x32, databile 1900-06, collezione privata, pag. 86