



I pittori post-impressionisti

UTL Caravaggio

Arte - I segni del tempo e della storia

Lezione n. 2: Dal pointillisme francese al divisionismo in Italia

1800

1850

1900

1860 - 1880
impressionismo

1880 - 1900
post-impressionismo

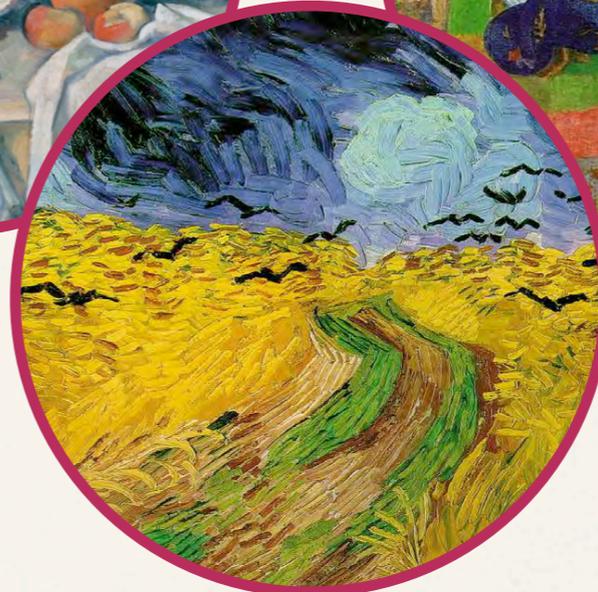
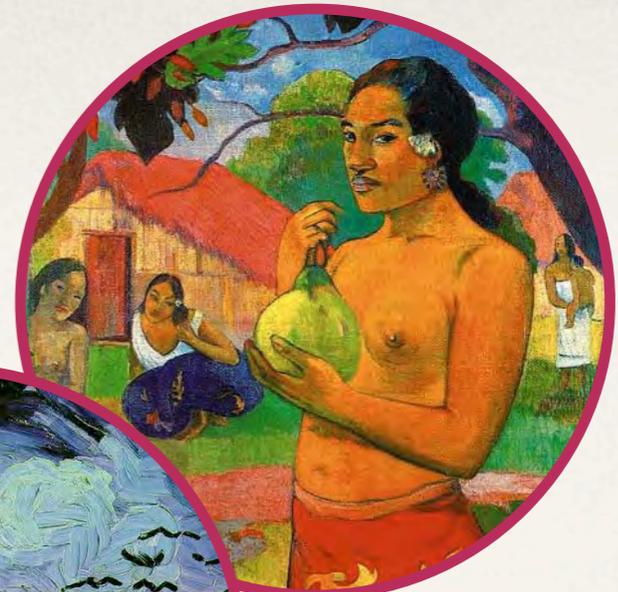
L'Impressionismo comincia a perdere la propria spinta innovativa;
Nascono quindi alcune tendenze, fondamentalmente due:

- La prima porta alle estreme conseguenze l'Impressionismo, dandogli SCIENTIFICITÀ
- La seconda si oppone all'Impressionismo, che viene interpretato come “puro occhio”, senza sentimento e senza pensiero.

Queste tendenze vengono interpretate da artisti che ormai lavorano da soli, senza creare gruppi come era stato tra accademici o anche tra impressionisti.

Chiamano questo periodo Post-impressionismo perché in positivo (appoggiandolo) o in negativo (contestandolo) questi artisti comunque si rapportano all'arte impressionista, che ha costituito una svolta fondamentale nell'arte.

SEURAT e SIGNAC
scientificità



CEZANNE, VAN GOGH e GAUGUIN
critica al "puro occhio"

1880

1900

post-impressionismo

I post-impressionisti

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

Le **forme** sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)
geometriche (Cezanne, Seurat)

I post-impressionisti

lavorano molto diversamente tra loro.

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

Le forme sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)
geometriche (Cezanne, Seurat)

I post-impressionisti

lavorano molto diversamente tra loro.

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

steso in modo piatto (Gauguin)

Le forme sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)

geometriche (Cezanne, Seurat)

I post-impressionisti

lavorano molto diversamente tra loro.

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

steso in modo piatto (Gauguin)

steso a tratti irregolari (Van Gogh)

Le forme sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)

geometriche (Cezanne, Seurat)

I post-impressionisti

lavorano molto diversamente tra loro.

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

steso in modo piatto (Gauguin)

steso a tratti irregolari (Van Gogh)

accostato a macchie per ottenere effetti tridimensionali (Cézanne)

Le forme sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)

geometriche (Cezanne, Seurat)

I post-impressionisti

lavorano molto diversamente tra loro.

Tutti i pittori utilizzano in prevalenza il colore puro, intenso, luminoso, ma

steso in modo piatto (Gauguin)

steso a tratti irregolari (Van Gogh)

accostato a macchie per ottenere effetti tridimensionali (Cézanne)

accostato a punti per ottenere effetti cromatici (Seurat)

Le forme sono

semplificate (Van Gogh, Gauguin, Seurat)

geometriche (Cezanne, Seurat)

I puntinisti



Seurat



Signac



Van Gogh

Precursore
degli
espressionisti

Precursore
dei
simbolisti



Gauguin



Cezanne

Precursore
dei cubisti

George Seurat



La ricerca dell'impressionismo si era basata su un principio tecnico che era già alla base della pittura di Manet: quello di usare solo colori puri, evitandone la sovrapposizione. In tal modo i quadri acquistavano una maggiore luminosità. Questo procedimento fu portato alle estreme conseguenze da George Seurat che fu il fondatore di uno stile definito «pointillisme». La sua pittura, infatti, si componeva di tanti minuscoli punti di colori primari, accostati sulla tela a formare una specie di mosaico. Questo stile, che più correttamente va definito «divisionismo», si basava su un principio ottico fondamentale: il «melange optique», ossia la mescolanza ottica. L'occhio umano, ad una certa distanza, non riesce più a distinguere due puntini accostati tra loro ma vede una sola macchia. Se i due puntini sono blu e giallo l'occhio vede invece una macchia verde. Se i puntini blu e giallo sono puri l'occhio vede un verde molto brillante, più brillante di quanto possa fare un pittore mescolando dei pigmenti per ottenere sulla sua tavolozza un verde da utilizzare sulla tela. La pittura divisionista produsse una influenza notevolissima su tutti i pittori della generazione successiva, molti dei quali saranno protagonisti delle avanguardie storiche del Novecento.



I neo-impressionisti erano meno interessati a evocare la spontaneità e il movimento .

Erano più interessati agli aspetti preparatori e tecnici di progettazione e di colori forme .

“Claude Monet mentre dipinge sul limitare di un bosco”
John Singer Sargent



“L'aria della sera”
Henri- Edmond Cross

Seurat e altri colleghi pittori avevano fatti studi dettagliati delle teorie di scienziati come Eugene Chevreul . Chevreul nel 1839 dichiarava che l'aspetto di qualsiasi colore può essere radicalmente modificato cambiandone i colori affiancati ad esso.

Egli notò che i colori sembravano essere più intensi e vivaci se messi accanto ai loro complementari e chiamò questa teoria la "legge di contrasto simultaneo".

Da queste idee si sviluppò il puntinismo.

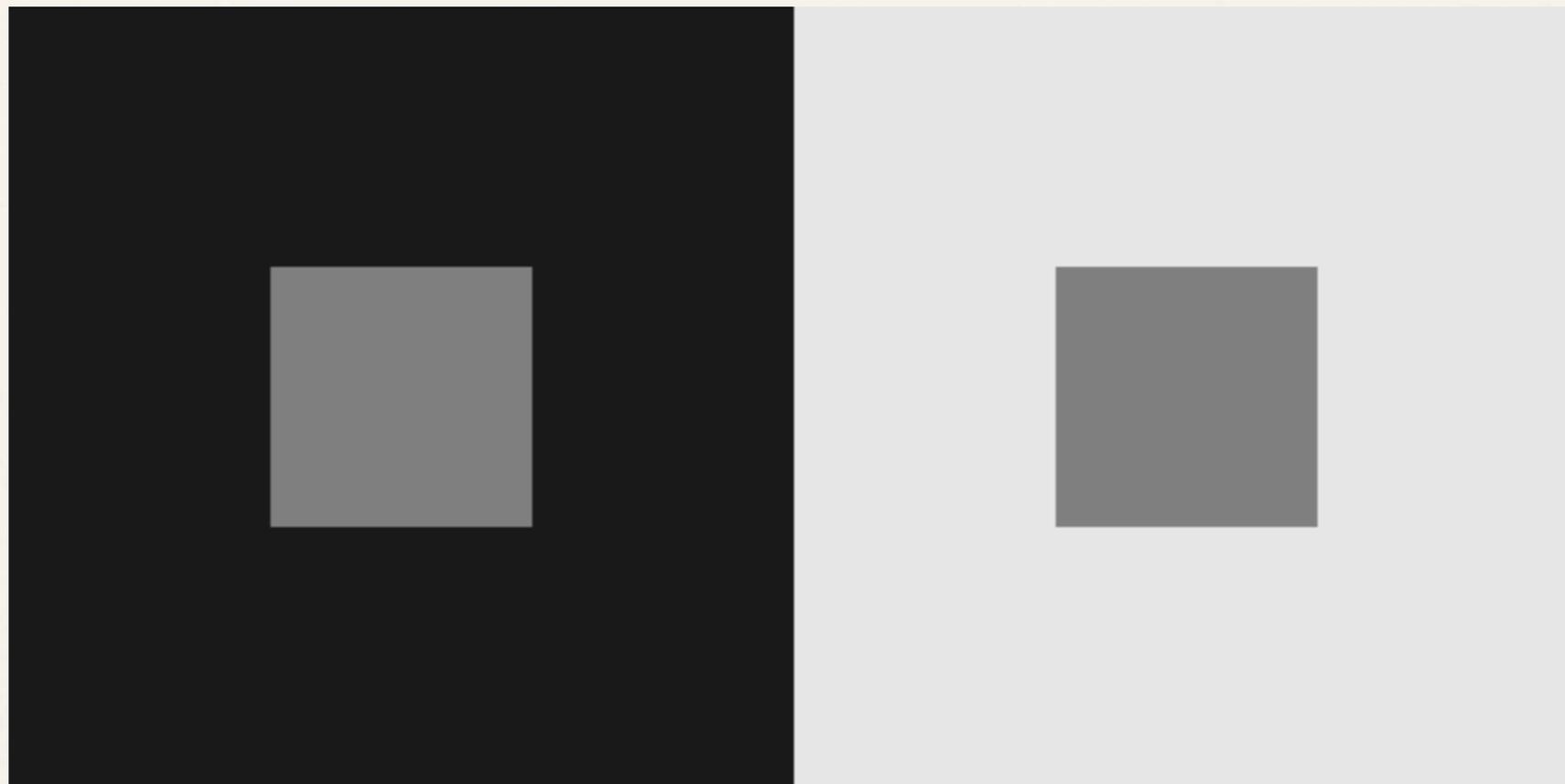
I punti di colore, collocati uno accanto all'altro sulla tela, si mescolano nell'occhio dell'osservatore .



“L’arte deve trovare un piano
d’intesa con la scienza, centro
vitale della cultura dell’epoca.”

Sutter, studio sui fenomeni della visione, 1880

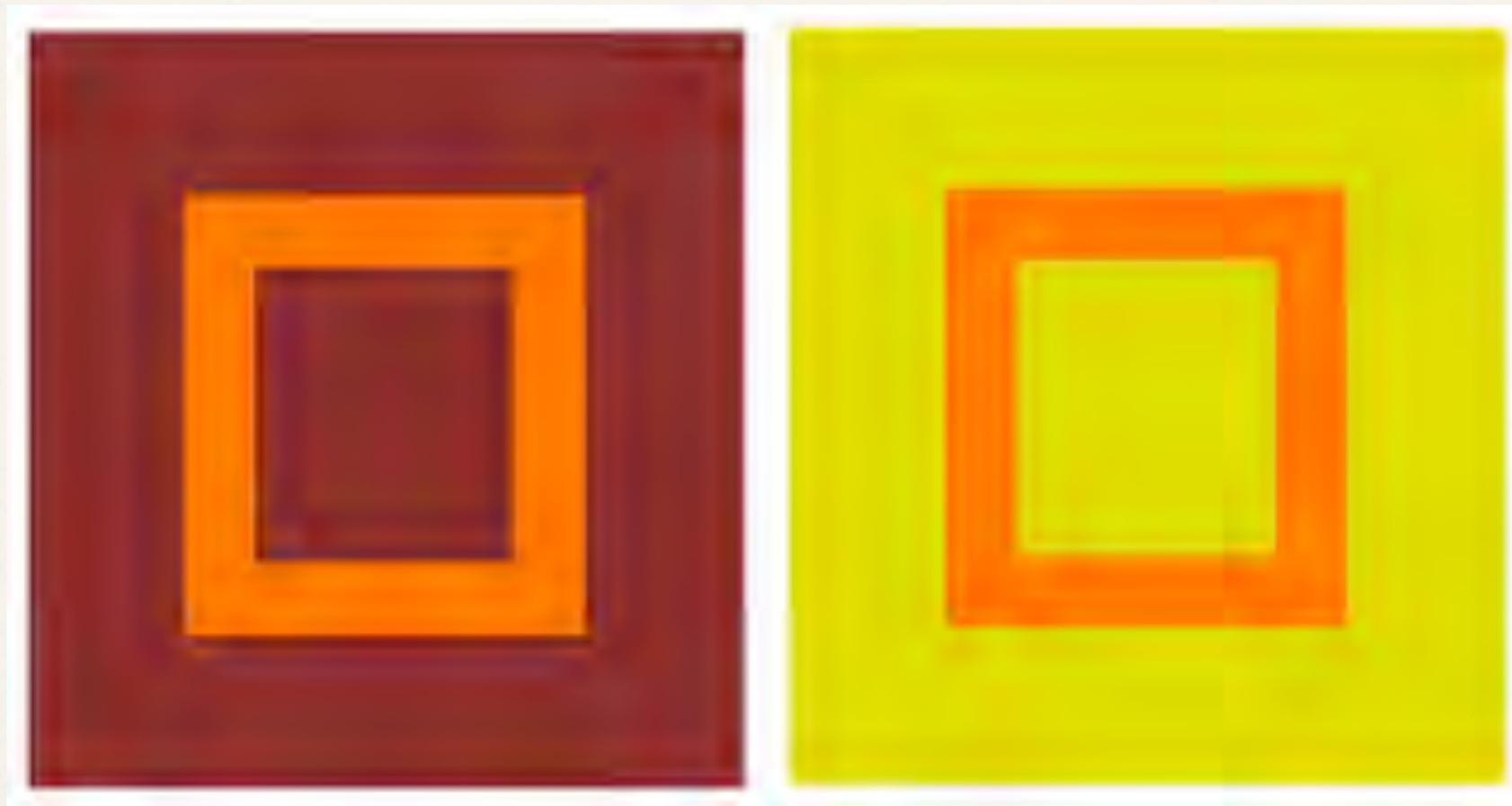
Legge del contrasto simultaneo



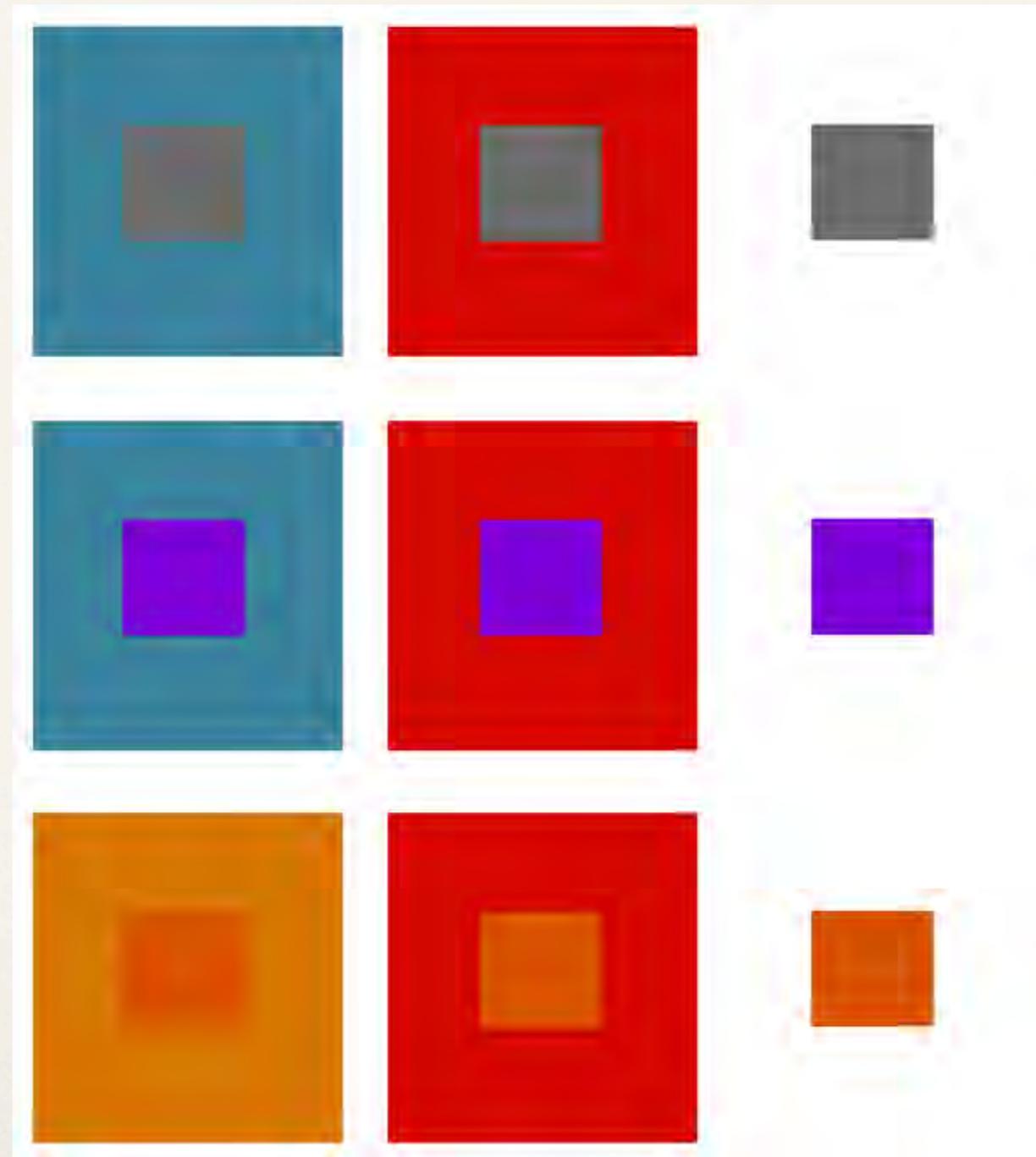
Legge del contrasto simultaneo

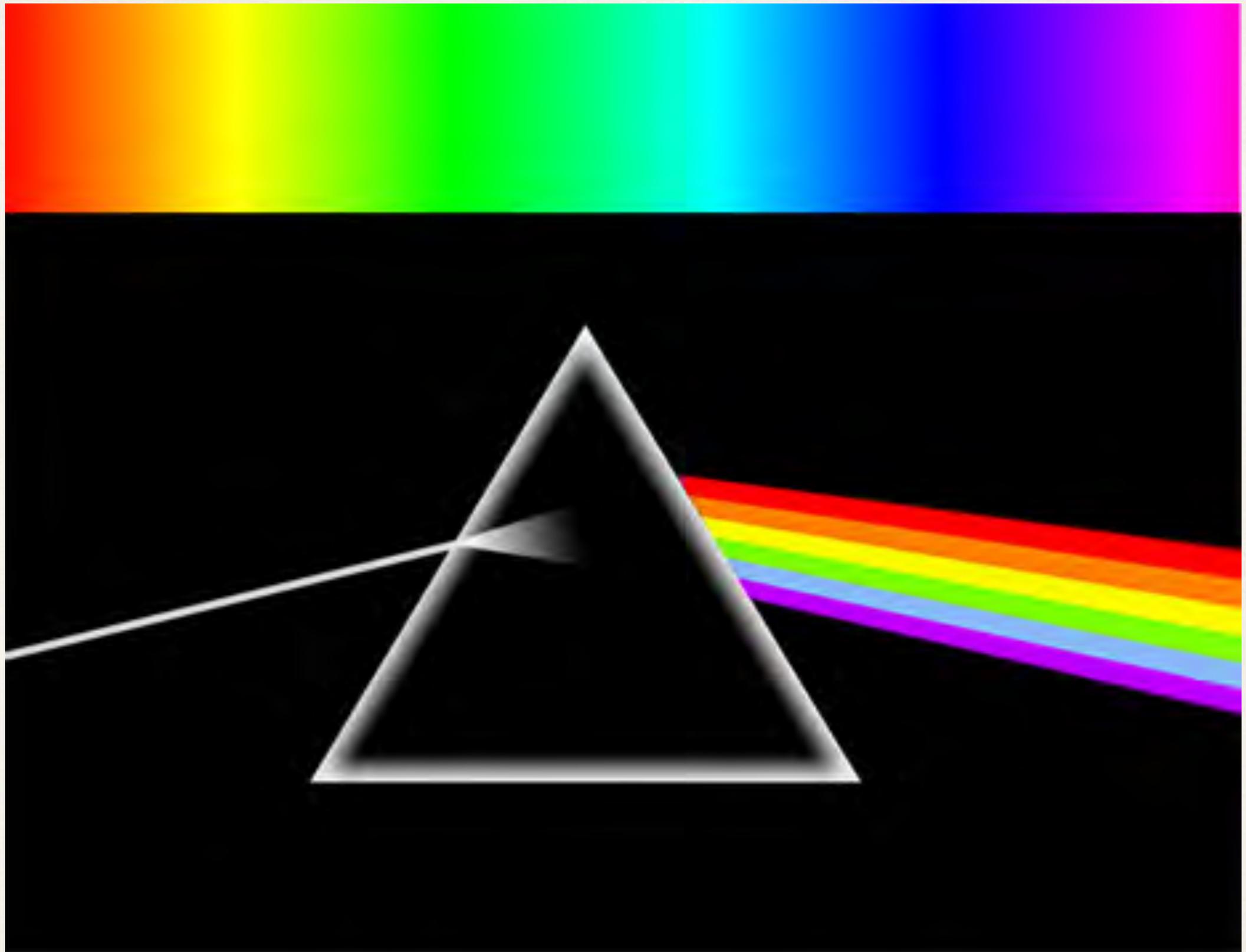


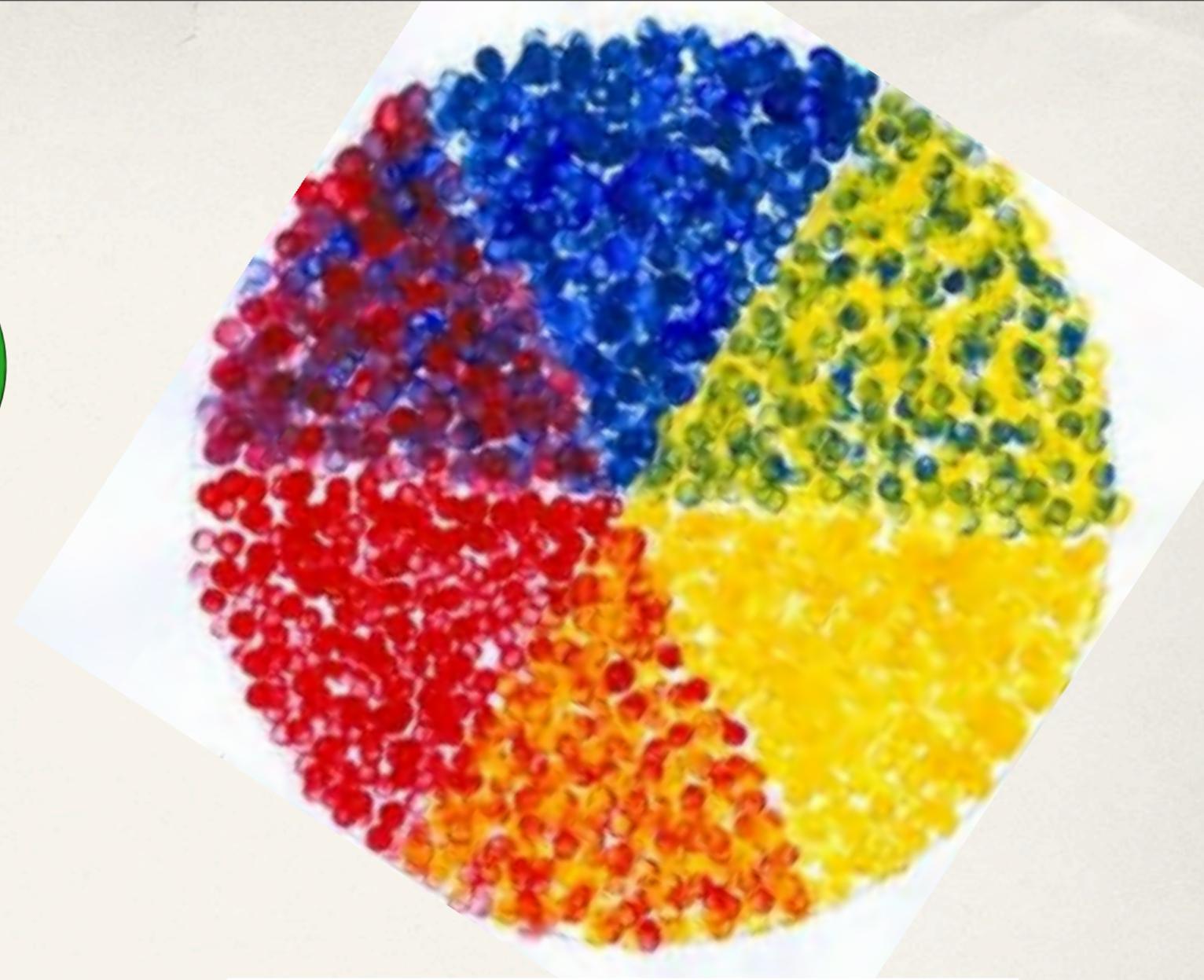
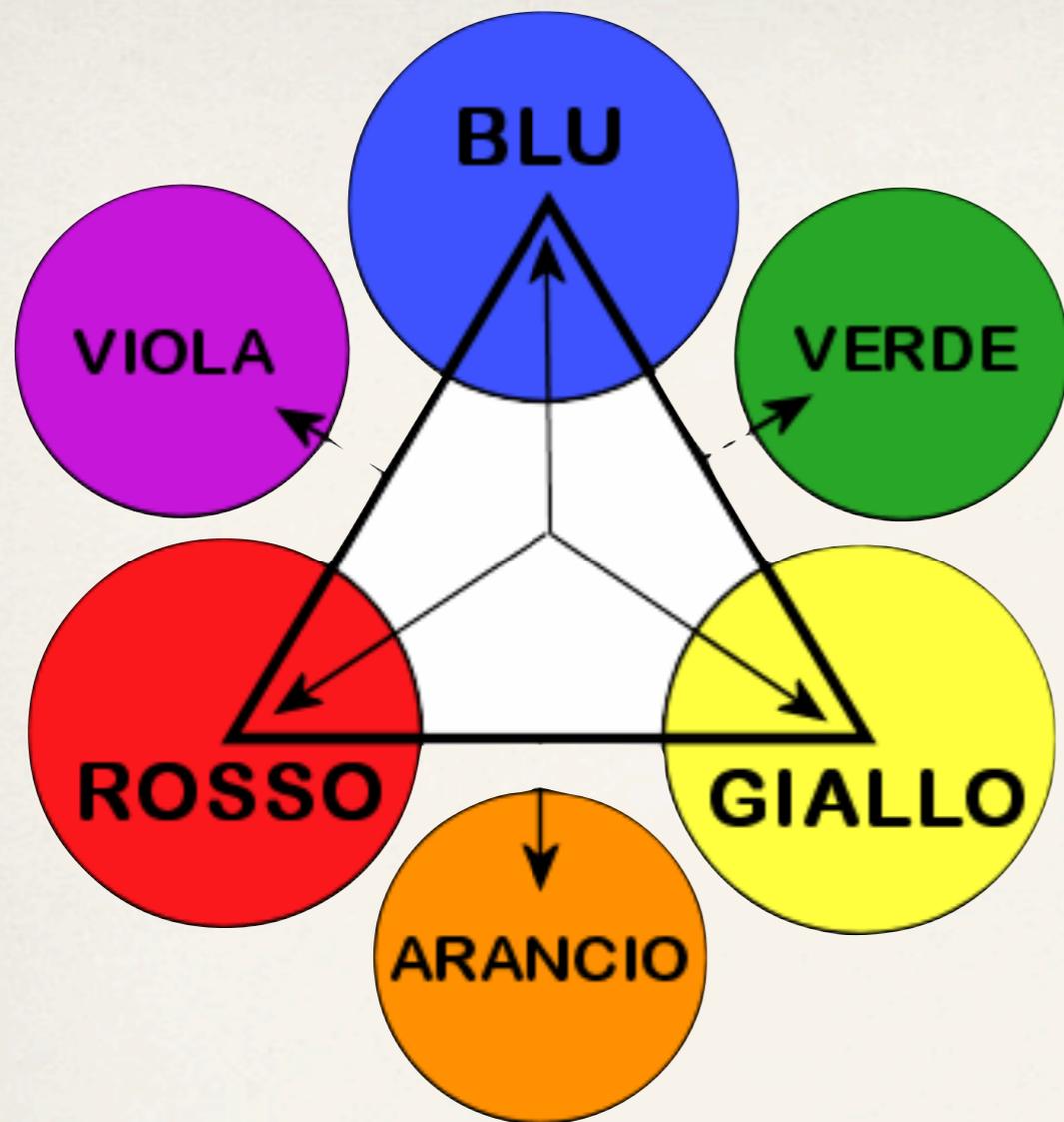
Legge del contrasto simultaneo



Legge del contrasto simultaneo







melange optique

« Questi colori, isolati sulla tela, si ricompongono sulla retina: si ottiene dunque non una mescolanza di colori-materia (pigmenti), ma una mescolanza di colori-luce. Occorre ricordare che, per gli stessi colori, la mescolanza dei pigmenti e la mescolanza della luce non forniscono necessariamente gli stessi risultati. Si sa che la luminosità della mescolanza ottica è sempre superiore a quella della mescolanza della materia (...)»



Seurat: problema del tono
puntinismo = vibrazione luminosa

Georges Seurat (1859-1891), è il pittore che porta alle estreme conseguenze la tecnica pittorica degli impressionisti. Il problema di dar maggior luce e brillantezza ai colori posti sulla tela era già stato impostato da Manet e dagli impressionisti. La loro risposta a questo problema era stato il ricorso a colori puri, non mescolati, così da evitare al massimo le sintesi sottrattive che smorzavano i colori rendendoli privi di luminosità. Georges Seurat intese dare una nuova risposta a questo problema. Egli voleva giungere ai risultati di massima brillantezza utilizzando il «melange optique», ossia la mescolanza ottica.

Il principio non era sconosciuto agli impressionisti che anzi lo utilizzavano spesso nella loro tecnica pittorica. Ma la grande novità fu il principio di «melange optique», che per primo formulò proprio Seurat. In sostanza l'occhio ha una capacità di risoluzione che lo porta a distinguere due puntini tra loro accostati se questi non sono troppo piccoli. Se i puntini diventano eccessivamente piccoli, o se aumenta la distanza dell'osservatore dai due puntini, l'occhio dell'osservatore non ha più la capacità di separare i due puntini ma vede un'unica macchia di colore. Se questi due punti sono di colore diverso, l'occhio vede un terzo colore dato dalla somma dei due. In tal modo, secondo il principio di Seurat, un occhio, guardando dei puntini blu e gialli, vede un verde più brillante di qualsiasi verde che possa ottenere il pittore con la mescolanza dei pigmenti.

La grande novità tecnica della pittura di Seurat furono i puntini. Egli realizzava i suoi quadri accostando piccoli puntini di colori primari. Ne derivava una specie di mosaico che trasmetteva un'indubbia suggestione. Dalla sua tecnica derivò il nome dato a questo stile, definito «puntinismo» o «pontillisme», alla francese. Altro nome che ebbe questo stile fu di neo-impressionismo, a sottolinearne la sua ideale continuazione con l'impressionismo.



Seurat



Monet



Seurat

Le differenze con l'impressionismo sono due: i **tratti** sono molto più **piccoli e uniformi** e c'è il **disegno**. Seurat prepara i suoi dipinti con moltissimi schizzi e studi preparatori.

Monet



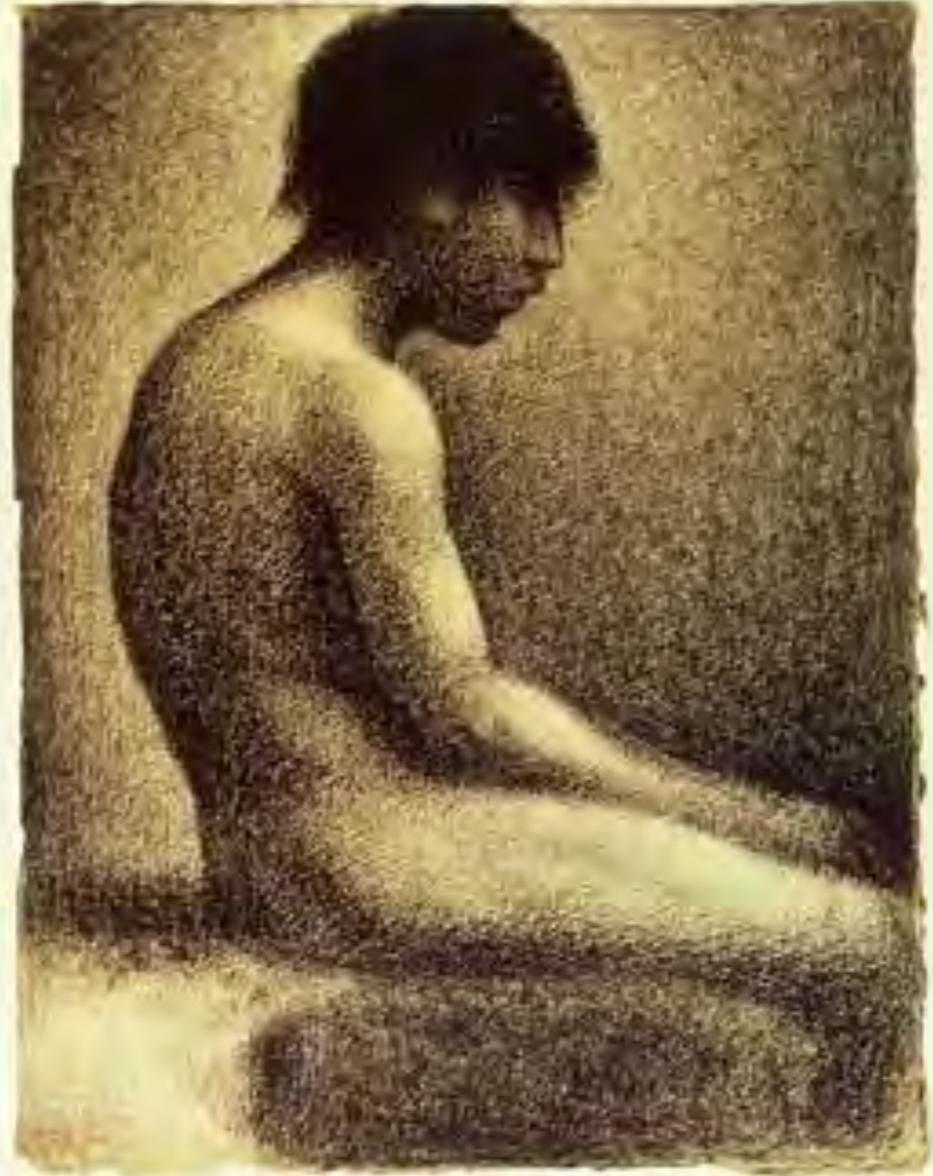
“La vita a Parigi è piena di soggetti poetici e meravigliosi; il meraviglioso ci avvolge e ci bagna come l'atmosfera che ci circonda”

Baudelaire



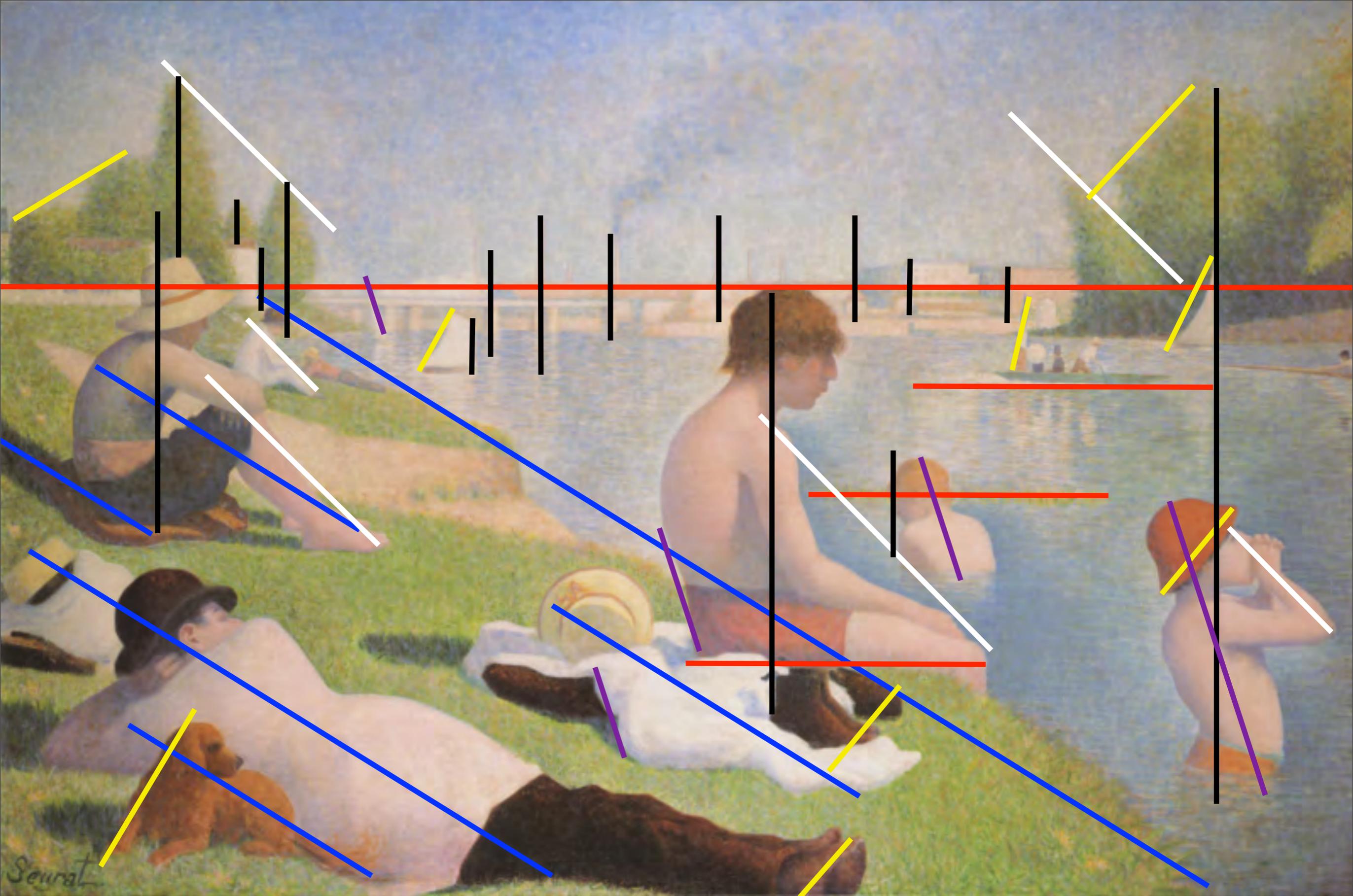
Bagnanti di Asnières, Georges Seurat, 1884







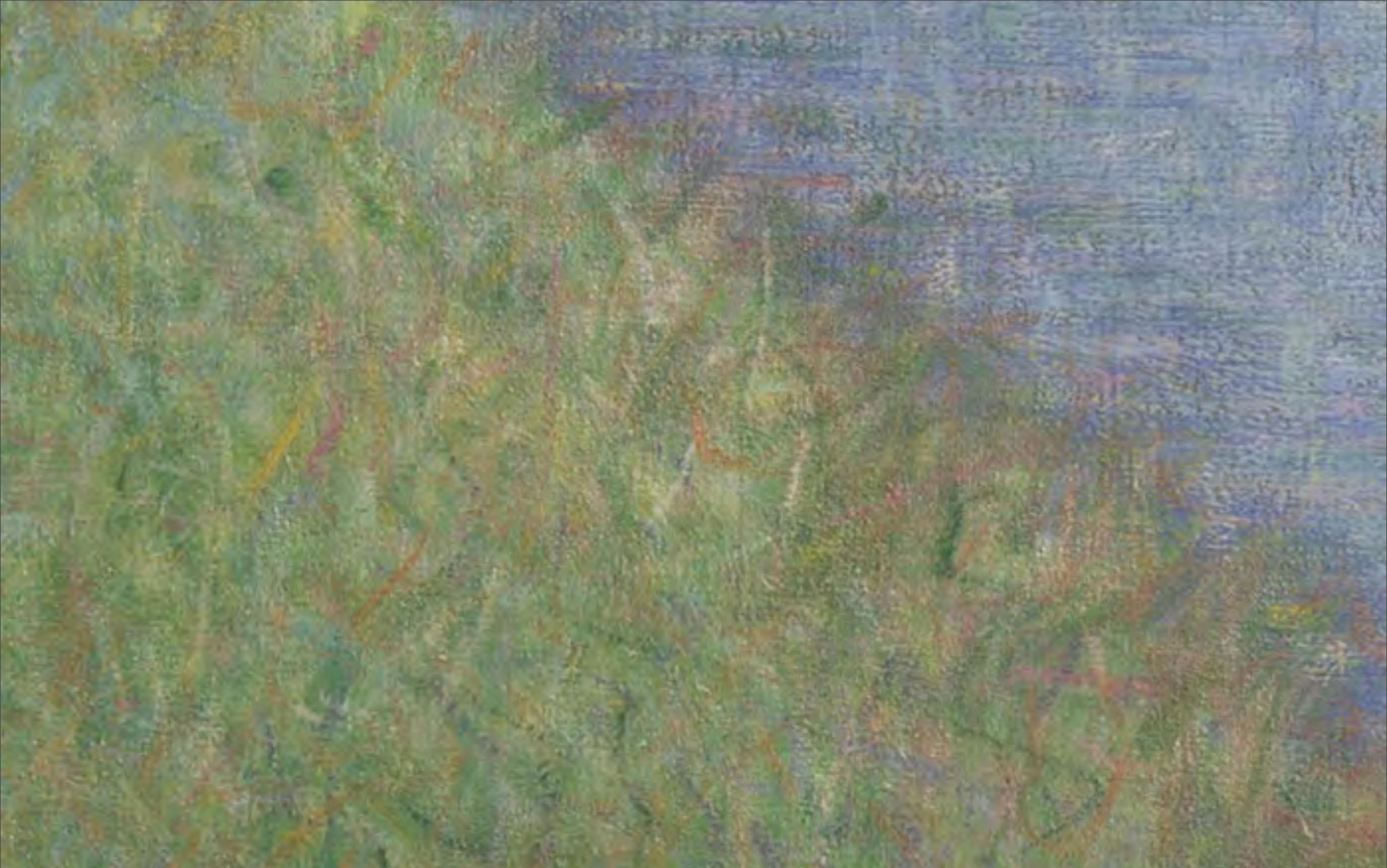
4 dei 14 studi preliminari per le Bagnanti di Asnières



Bagnanti di Asnières, Georges Seurat, 1884



Bozzetto per le Bagnanti di Asnières, Georges Seurat, 1884



Particolare pittorico de Bagnanti di Asnières, Georges Seurat, 1884

L'opera raffigura dei bambini e uomini della classe operaia che si godono una giornata di riposo ad Asnières-sur-Seine, sobborgo periferico nell'Île-de-France. Sullo sfondo le fabbriche di Clichy sostituiscono il tradizionale paesaggio di montagne e colline; esse sono inattive, con le ciminiere spente, essendo domenica, mentre il fumo che si vede proviene dallo sbuffo di un treno che sta attraversando il ponte sul fiume.

Una coppia benestante si sta facendo portare in barca verso l'isola della Grande Jatte. Nessun personaggio interagisce. Al centro un ragazzo si è tolto la camicia e il cappello, sparsi dietro di lui, e immerge le gambe nell'acqua da seduto. Davanti a lui un ragazzino si è immerso e soffia nelle mani quasi a scaldarsi; il suo cappello rosso venne rielaborato per includere puntini blu e arancioni contrastanti; poco più in là un altro bagnante sta immerso stringendosi nelle spalle per il freddo dell'acqua. Assistono un uomo sdraiato in primo piano, vestito e con vicino un cagnolino, un altro personaggio con un cappello a larghe tese e altri bagnanti più lontani.

Non vi è segno di conversazione o diletto tra i personaggi e ciò potrebbe simboleggiare l'alienazione delle classi operaie oppure, più probabilmente, una declinazione in chiave moderna del tema classico delle bagnanti. La composizione infatti appare costruita con cura (Seurat lasciò almeno dieci disegni e quattordici bozzetti preparatori), con motivi geometrici ricorrenti quali la curvatura delle schiene, o i triangoli degli alberi sulle sponde e delle vele delle imbarcazioni. Si tratta di un'astrazione che ricorda l'arte di Piero della Francesca. Rispetto agli impressionisti inoltre Seurat, come Cézanne, recuperò i valori di solidità nella volumetria delle figure.

La scena è ricca d'intensità luminosa, grazie alla particolare tecnica antesignana del pointillisme, che venne messo a punto anni dopo.



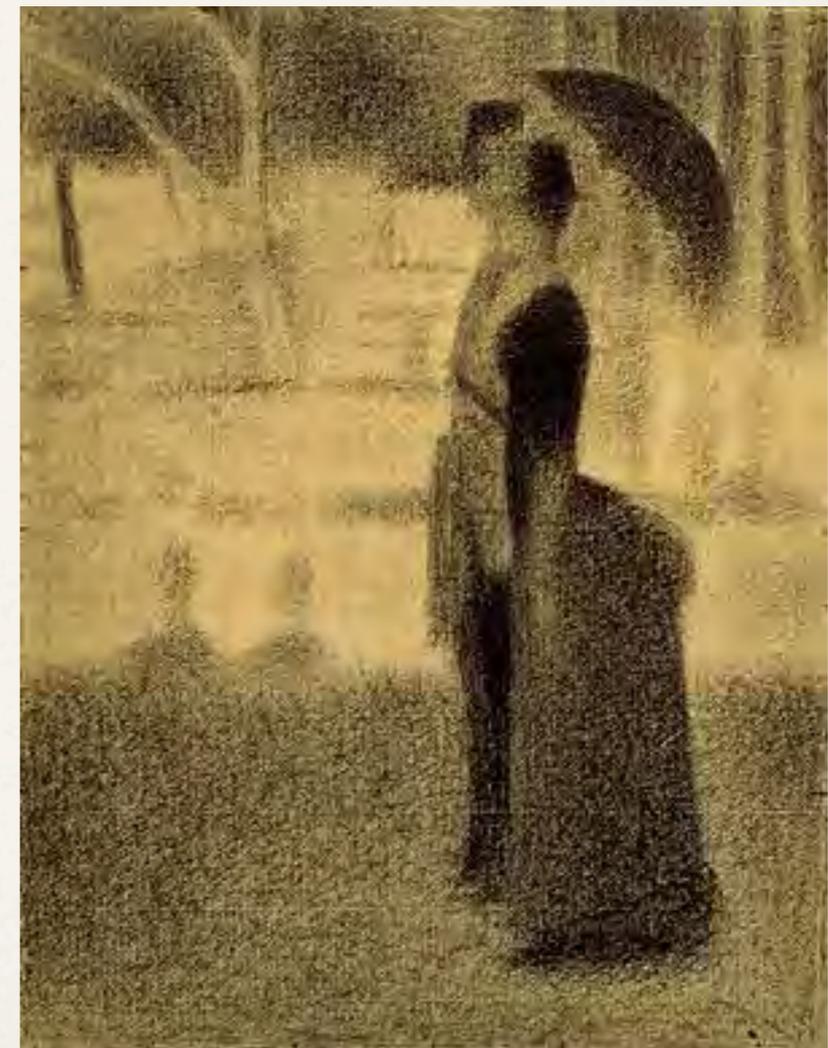
Una domenica d'estate a La Grande Jatte - 1884-86 - **SPAZIO TEORICO**



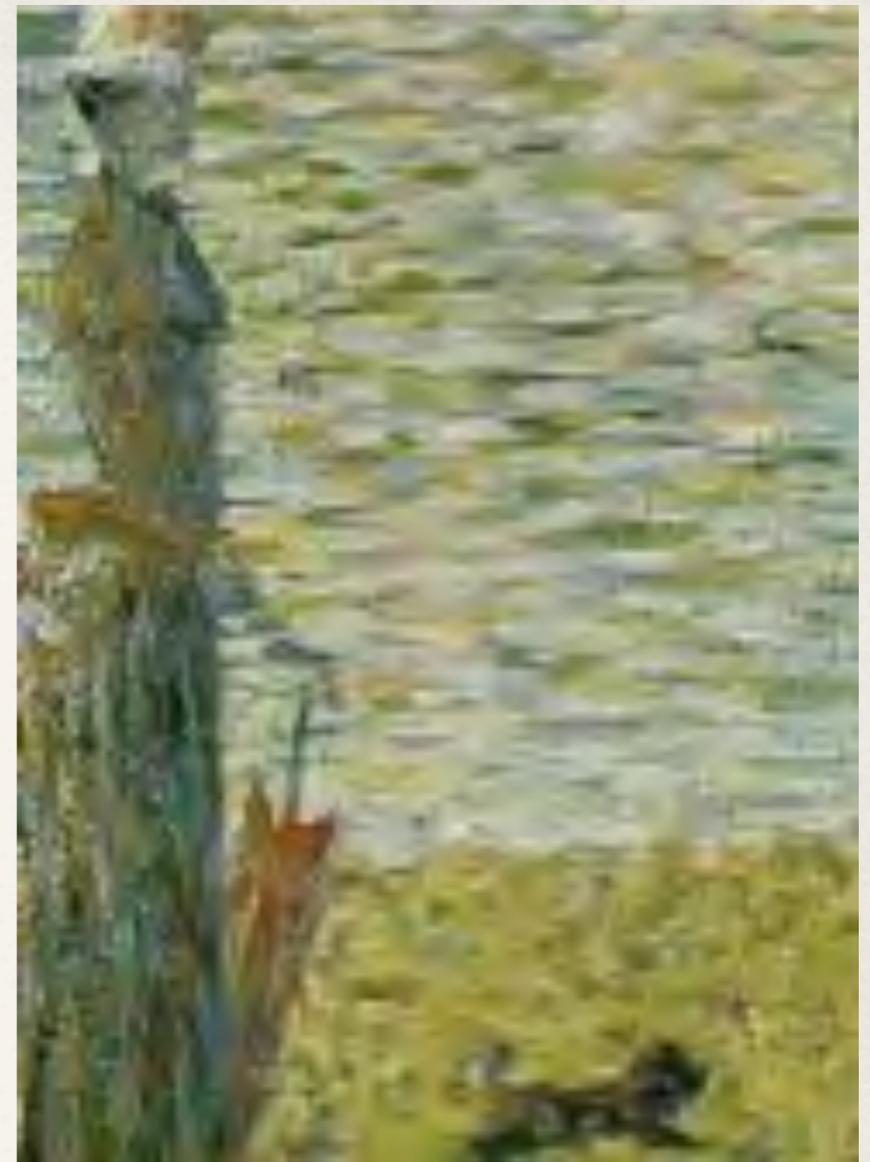
Auguste Renoir , Bal au Moulin de la Galette, 1876 - SPAZIO EMPIRICO



Piero della Francesca, La flagellazione di Cristo datazione incerta:1444 - 1470



Studi preparatori per Una domenica d'estate a La Grande Jatte - 1884-86

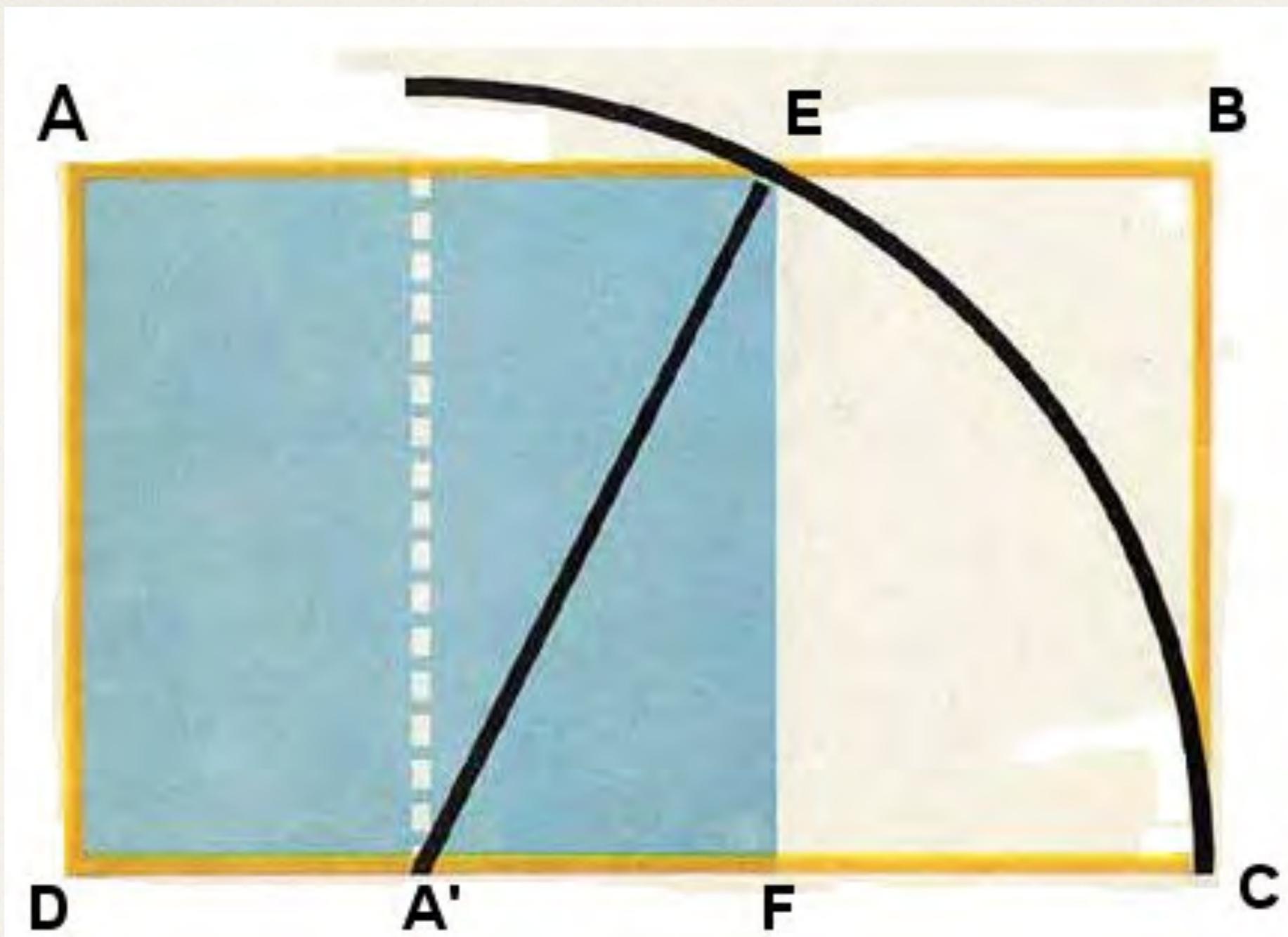


La senna a Courbevoiec. 1885

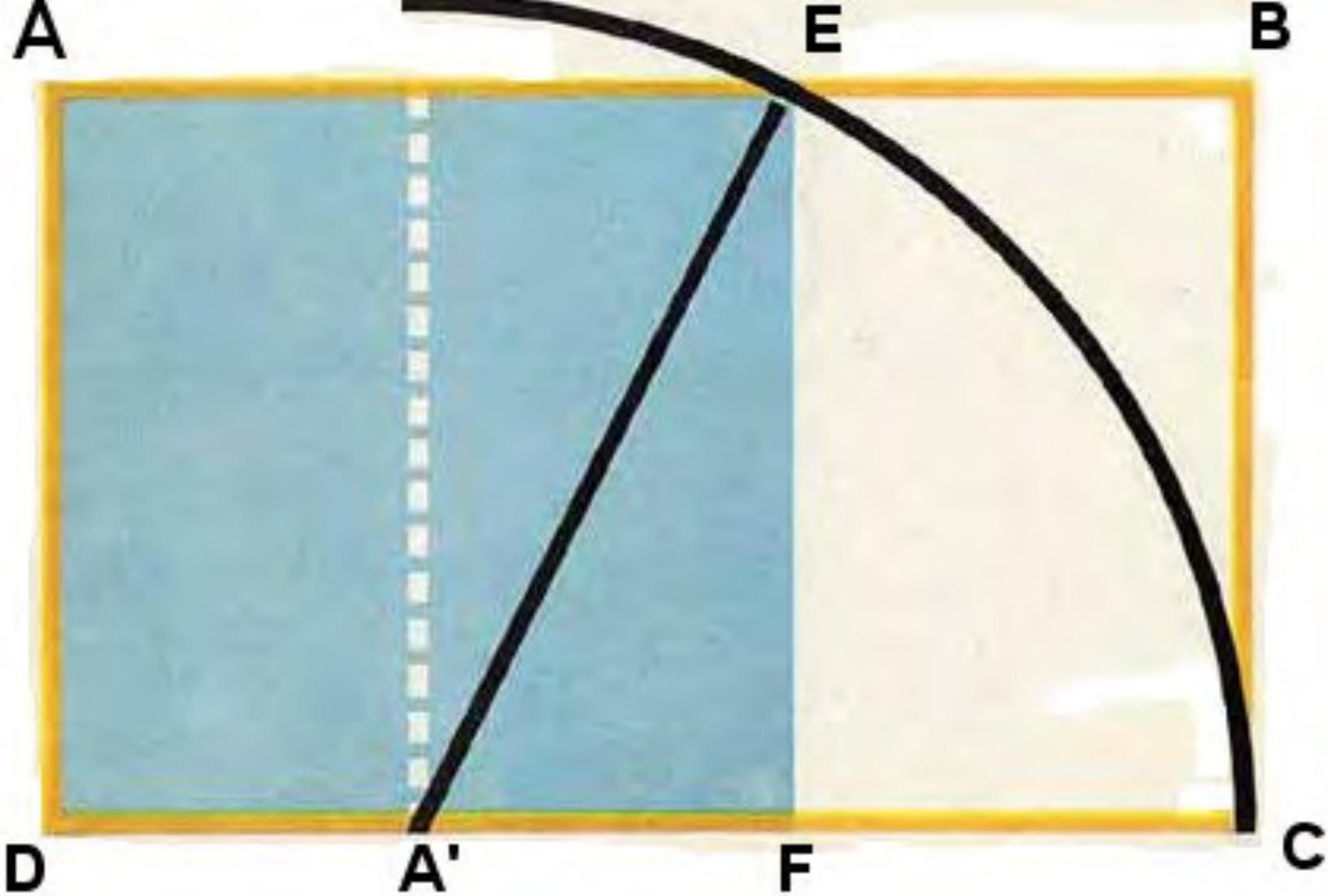




Una domenica d'estate a La Grande Jatte - 1884-86

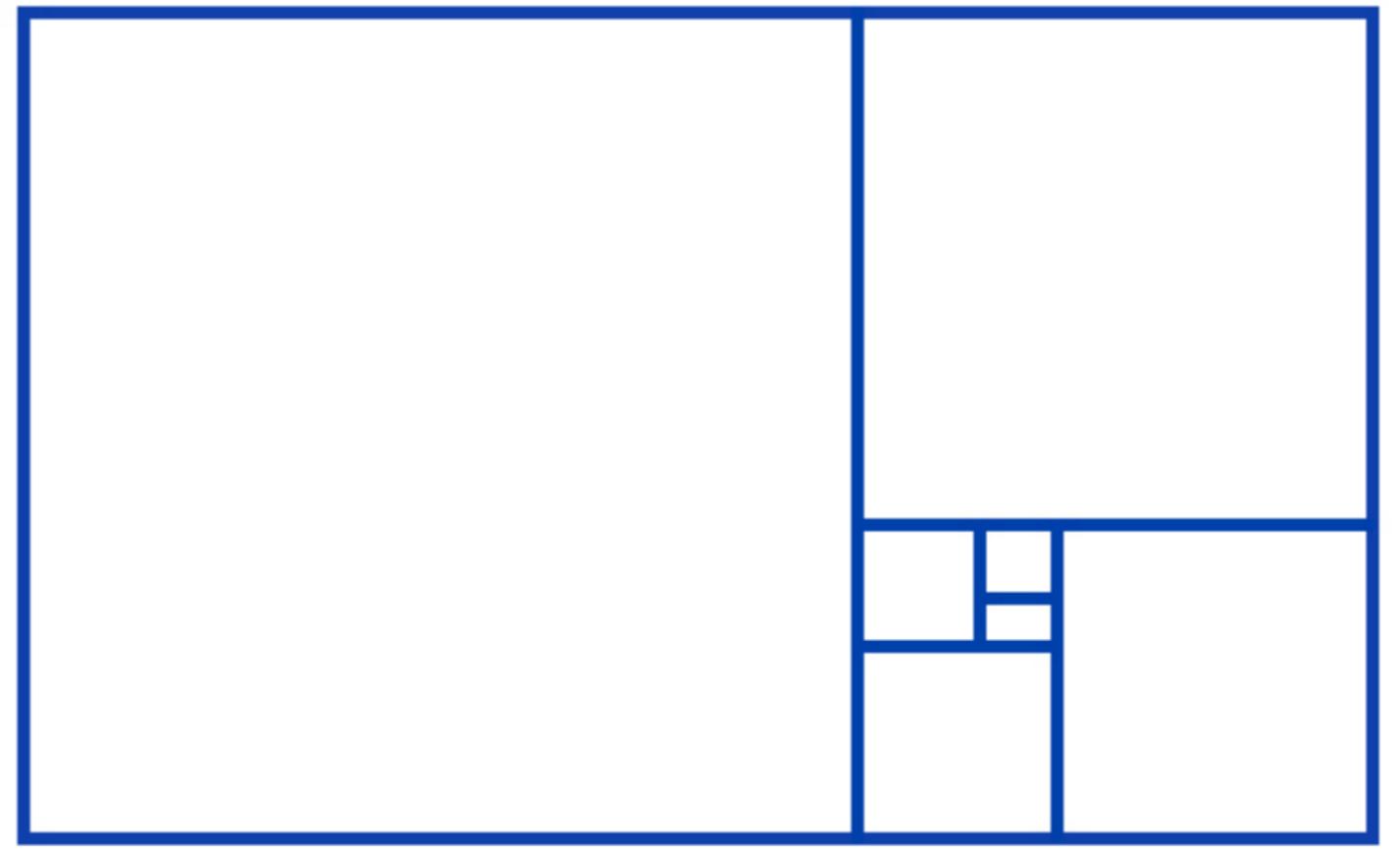


rettangolo aureo

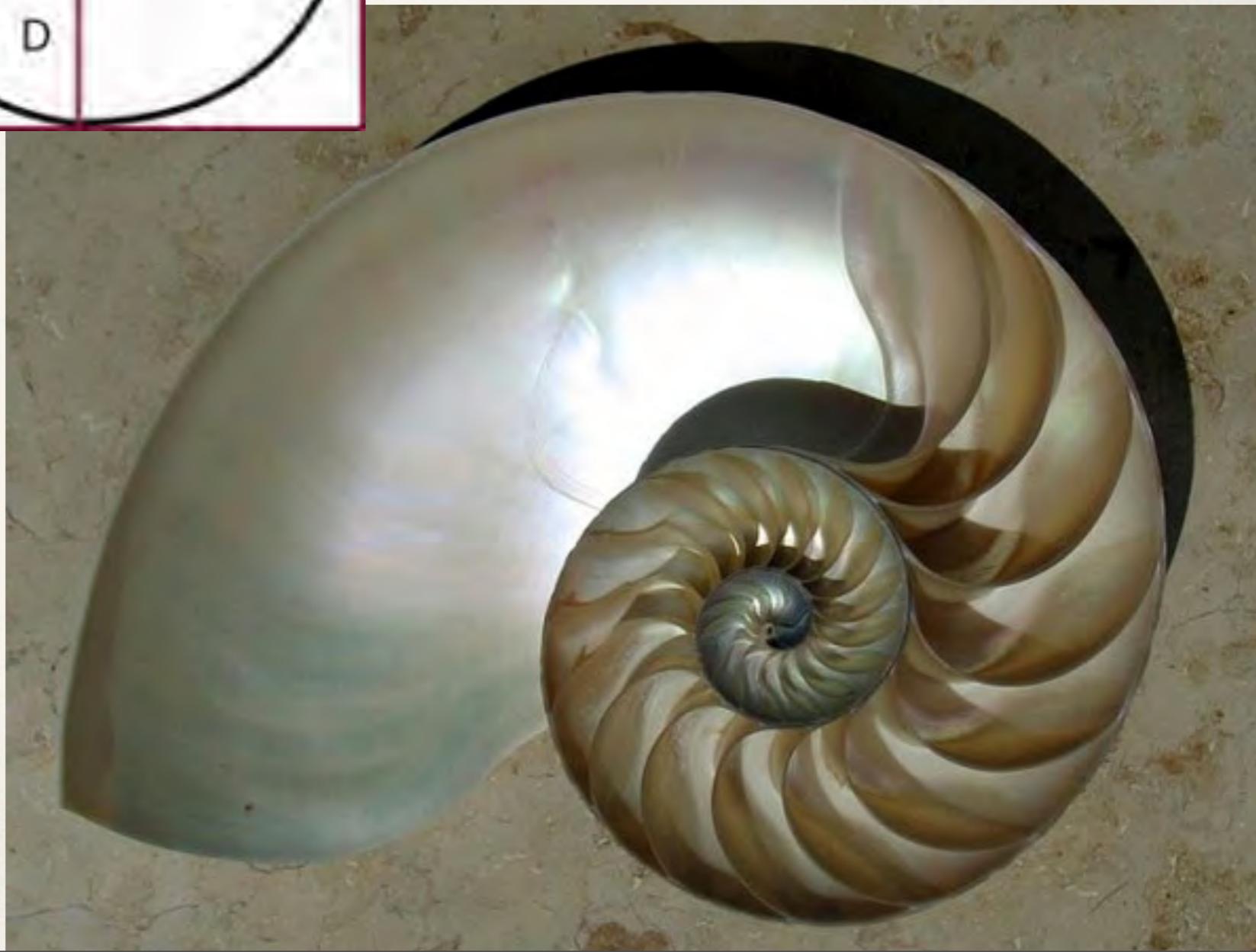
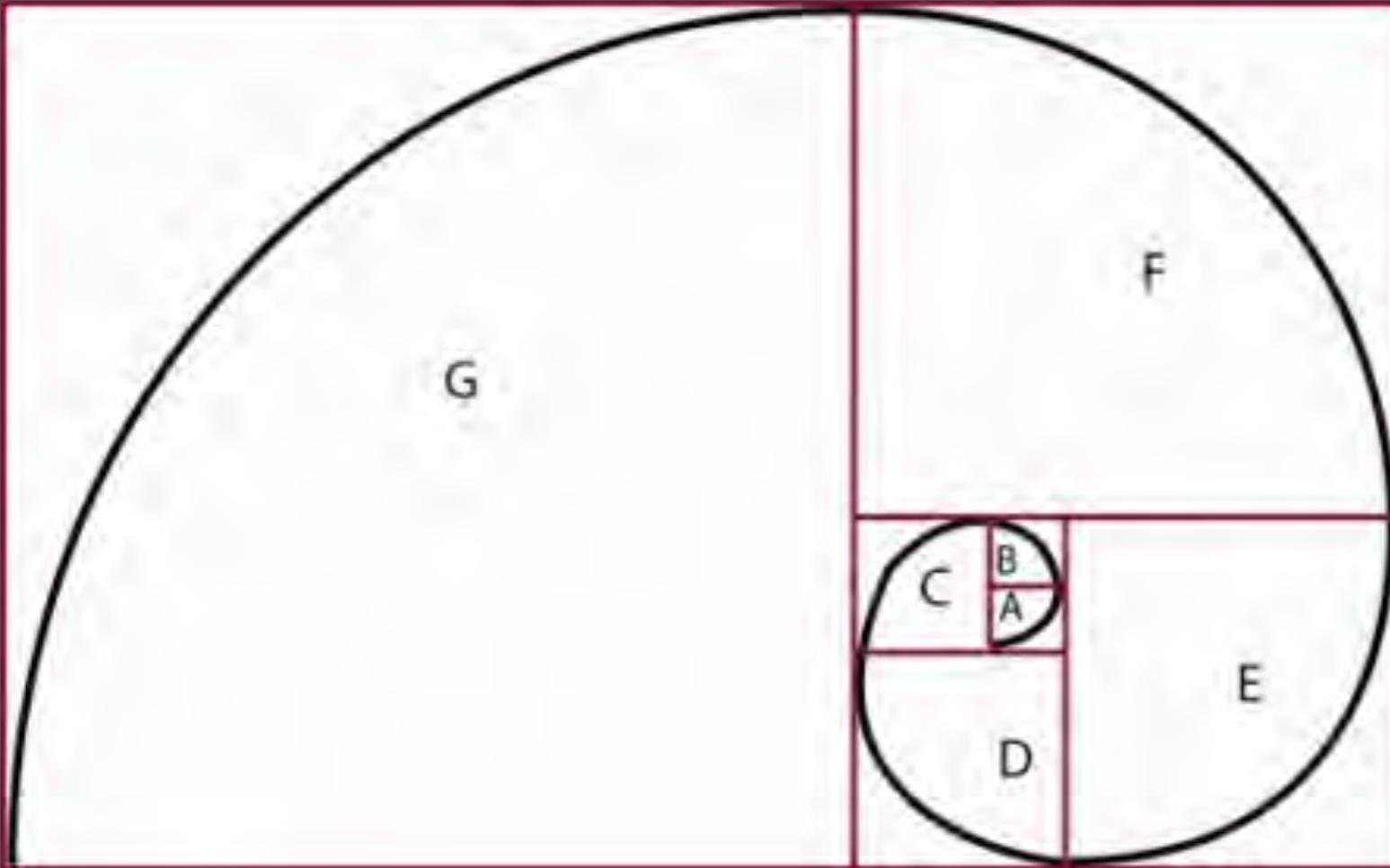


rettangolo aureo

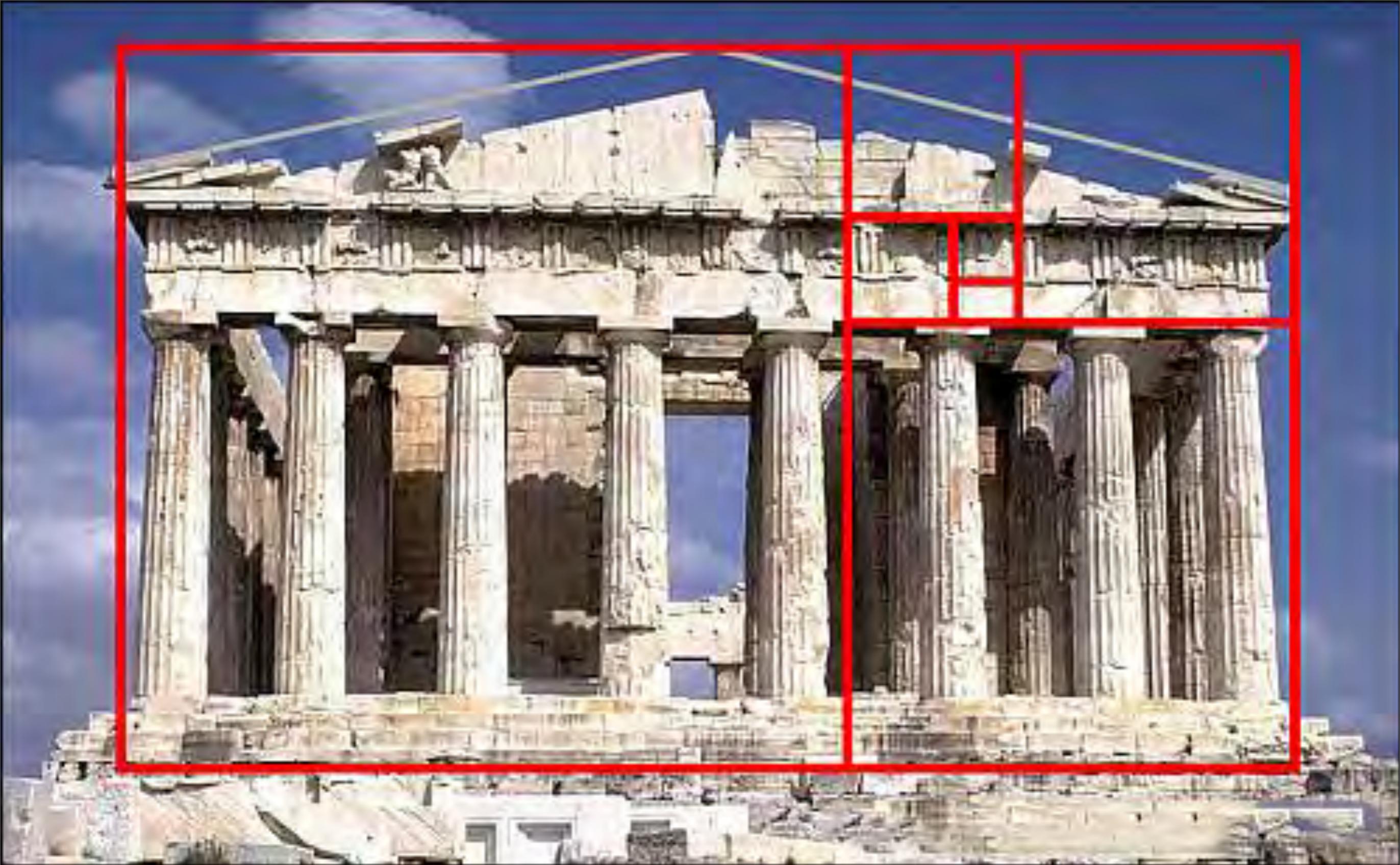
progressione di rettangoli aurei



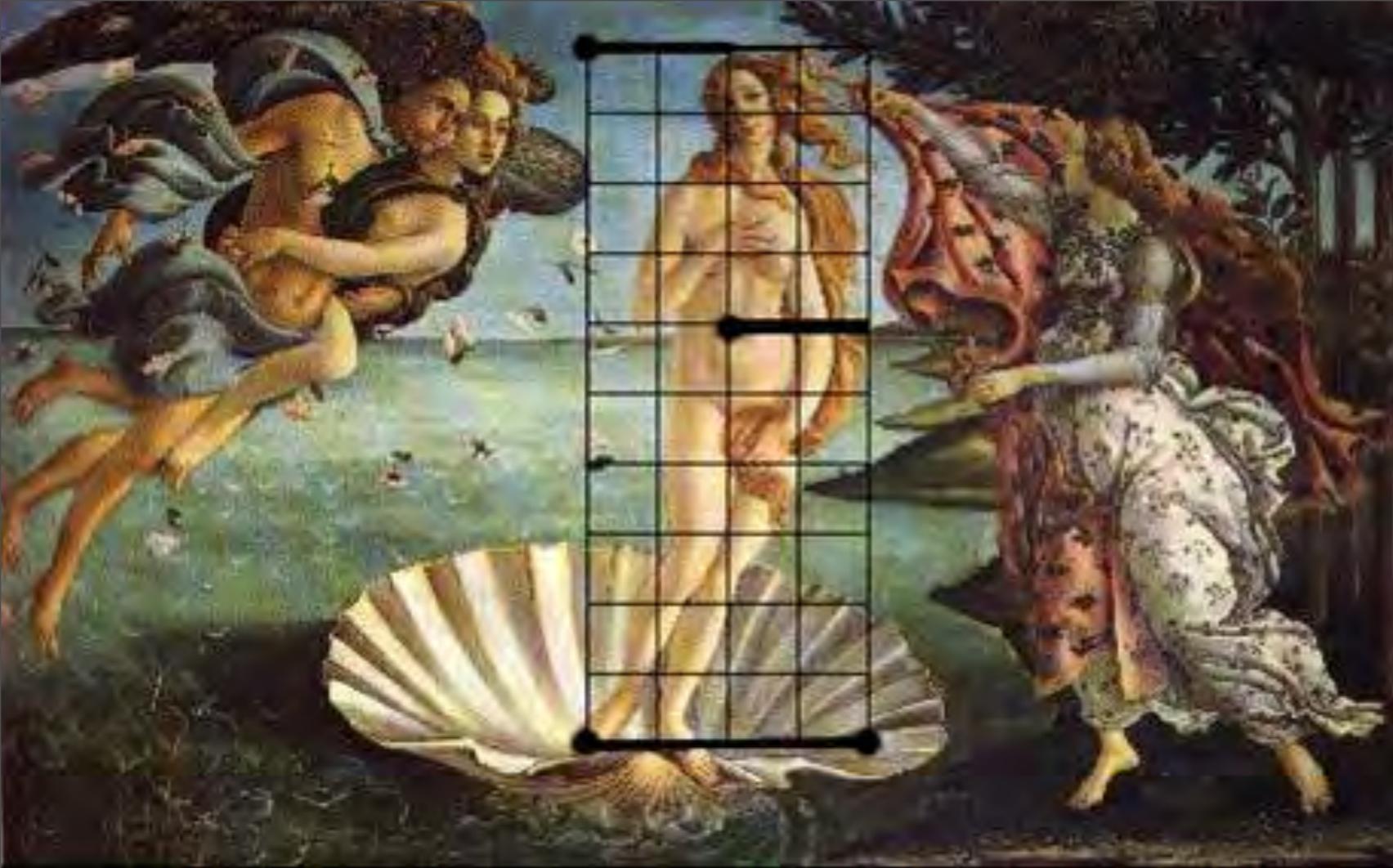
progressione di
rettangoli aurei
e costruzione della spirale



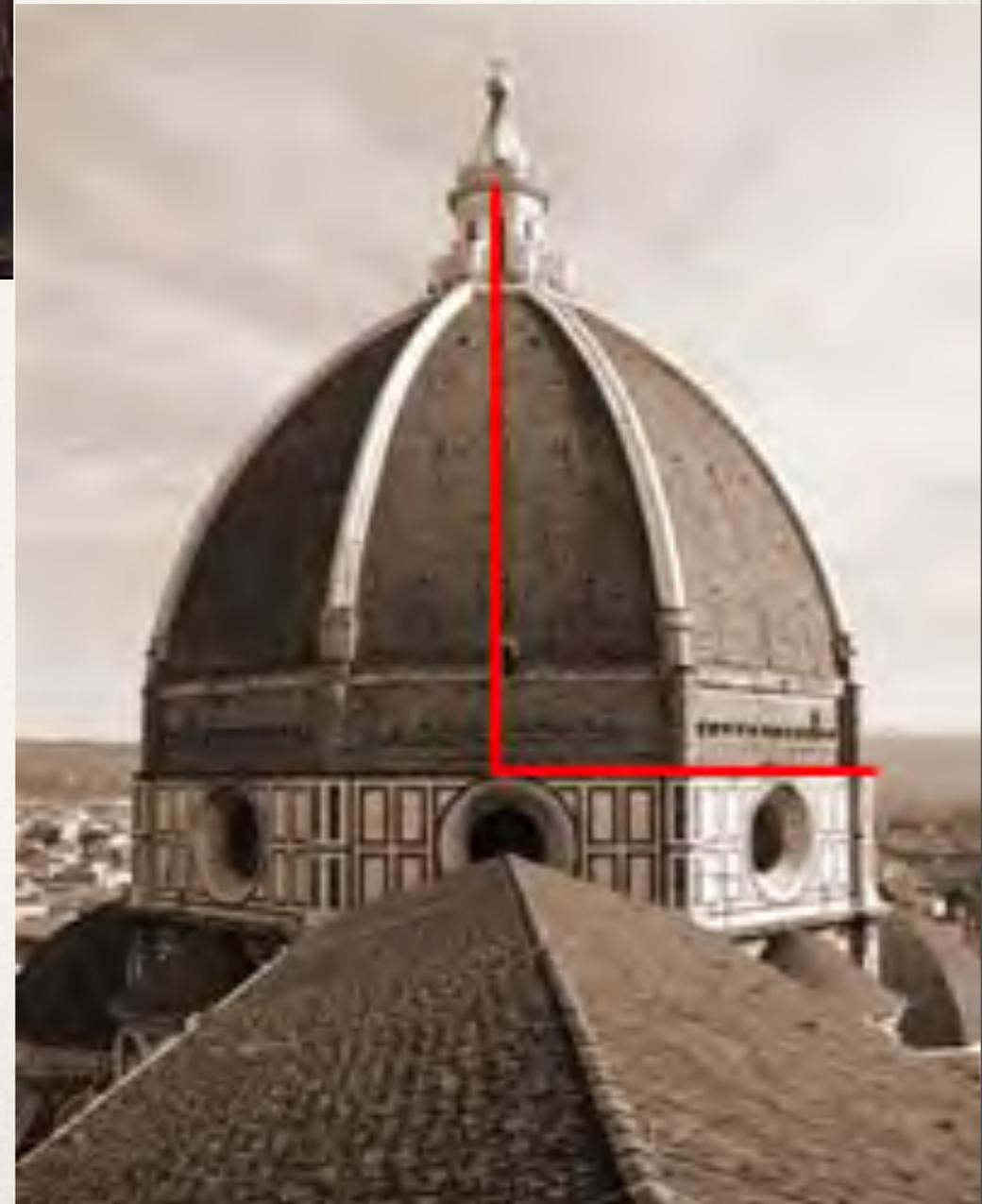
la spirale aurea in natura



La sezione aurea nel Partenone

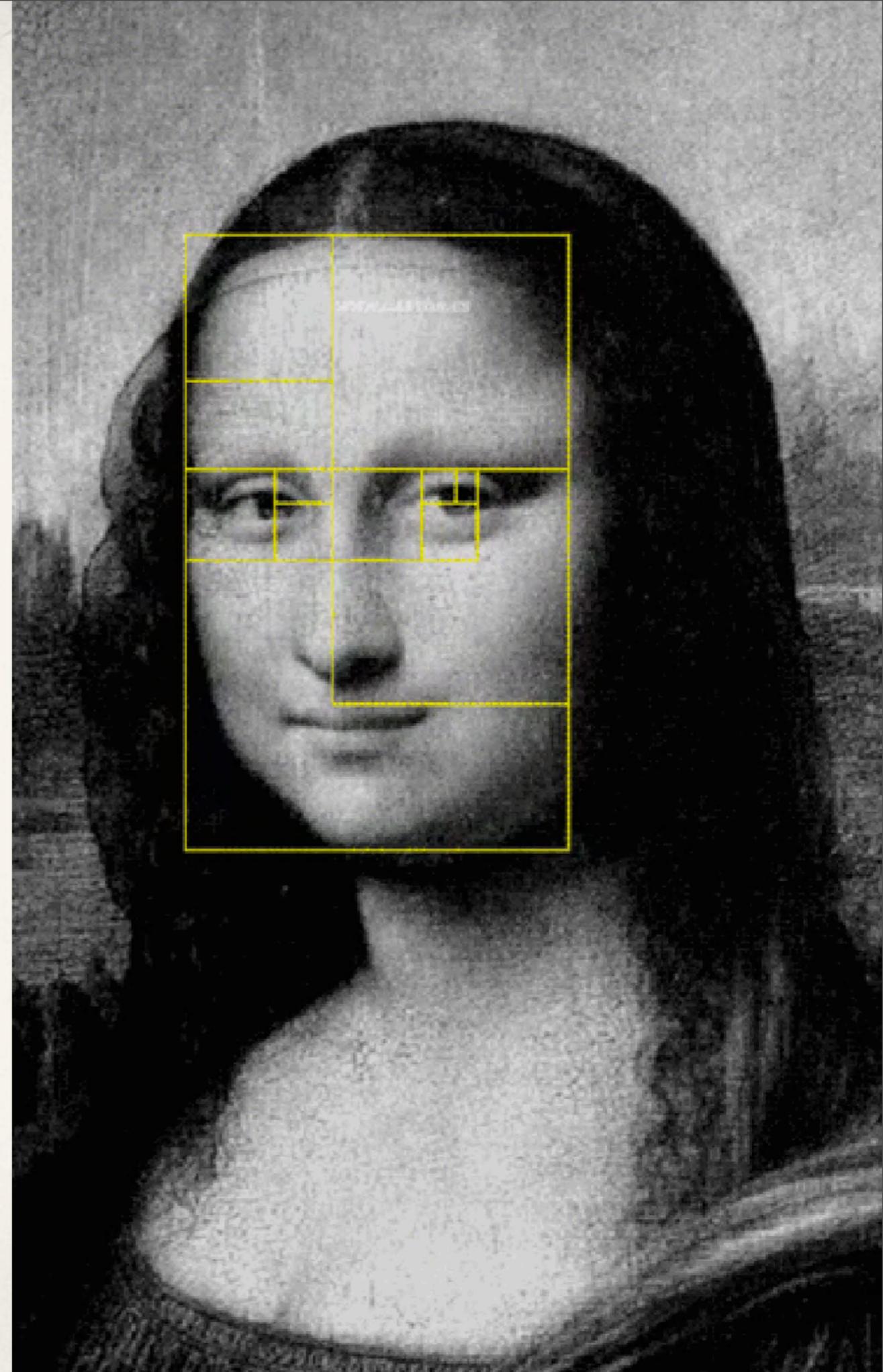


La sezione aurea
nella Venere di Botticelli

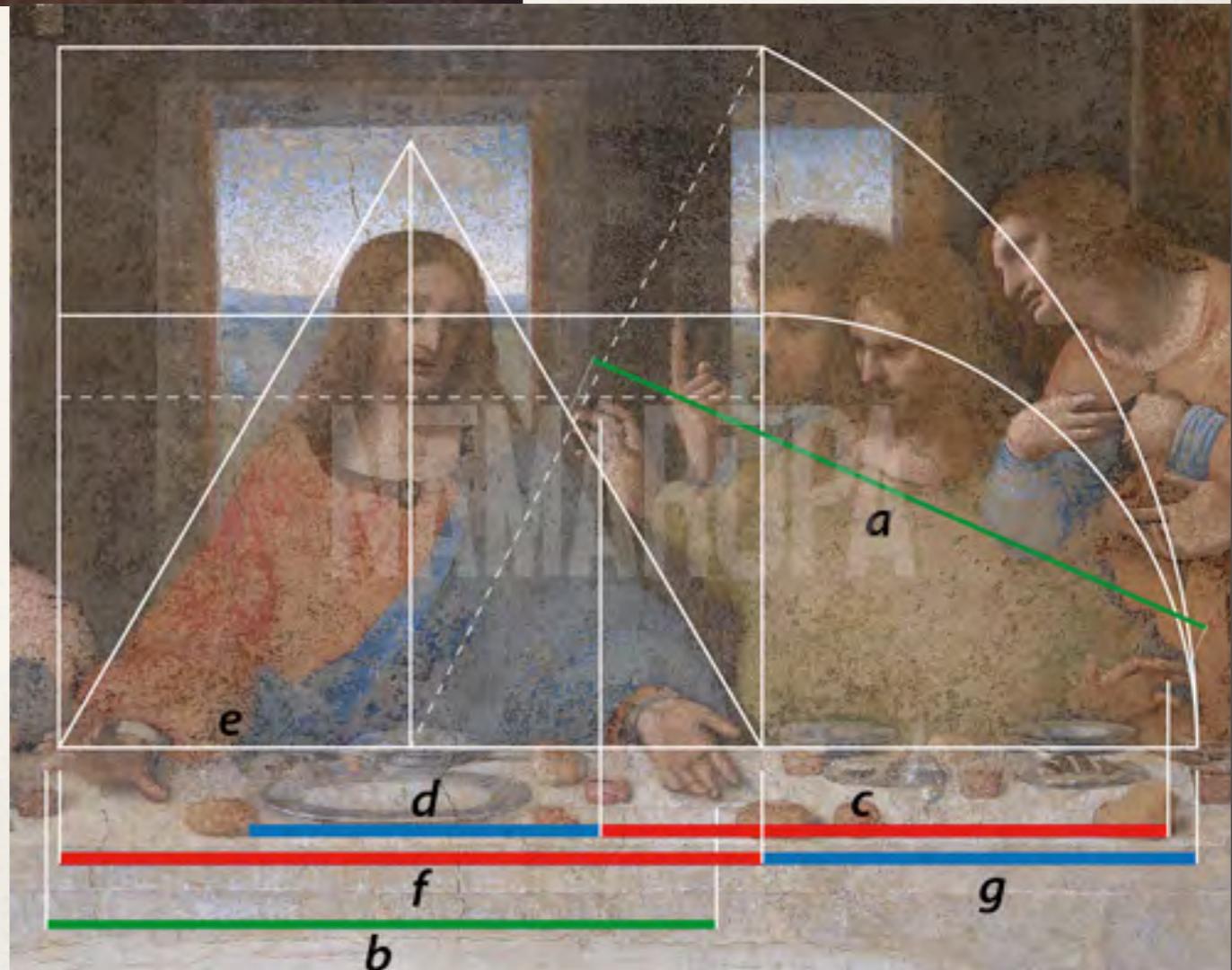
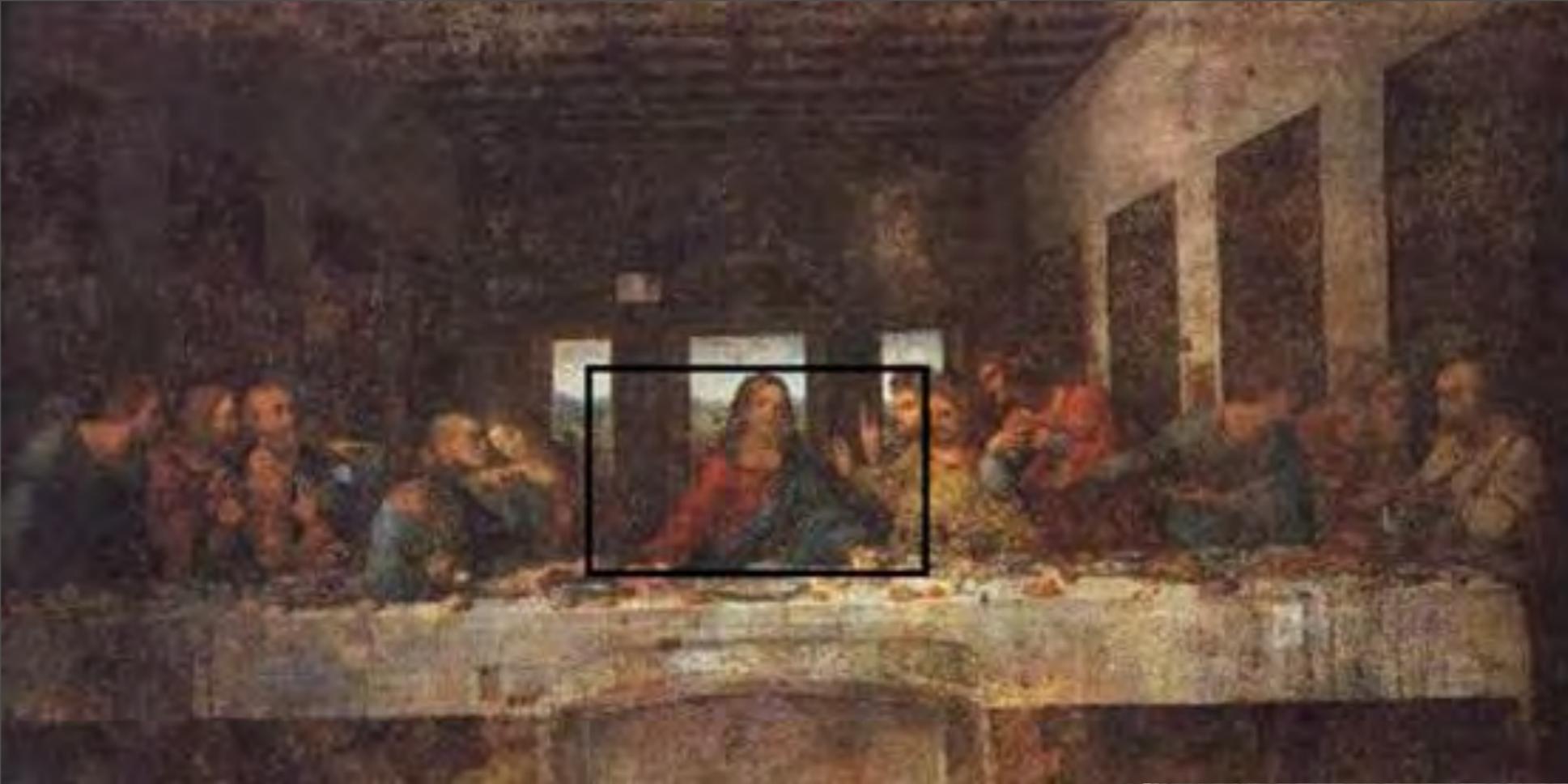


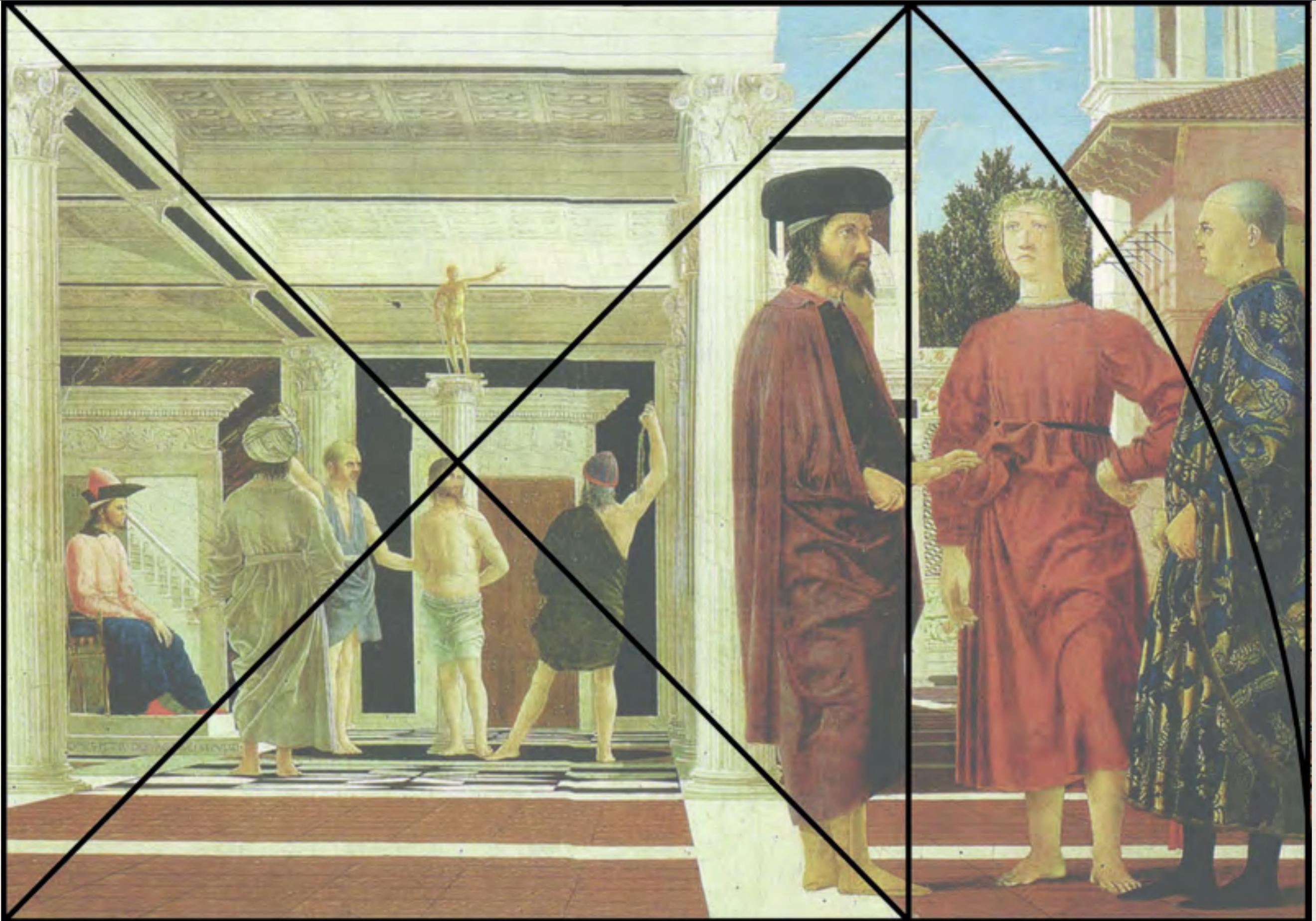
La sezione aurea
nella Cupola di Brunelleschi

La sezione aurea nella Gioconda

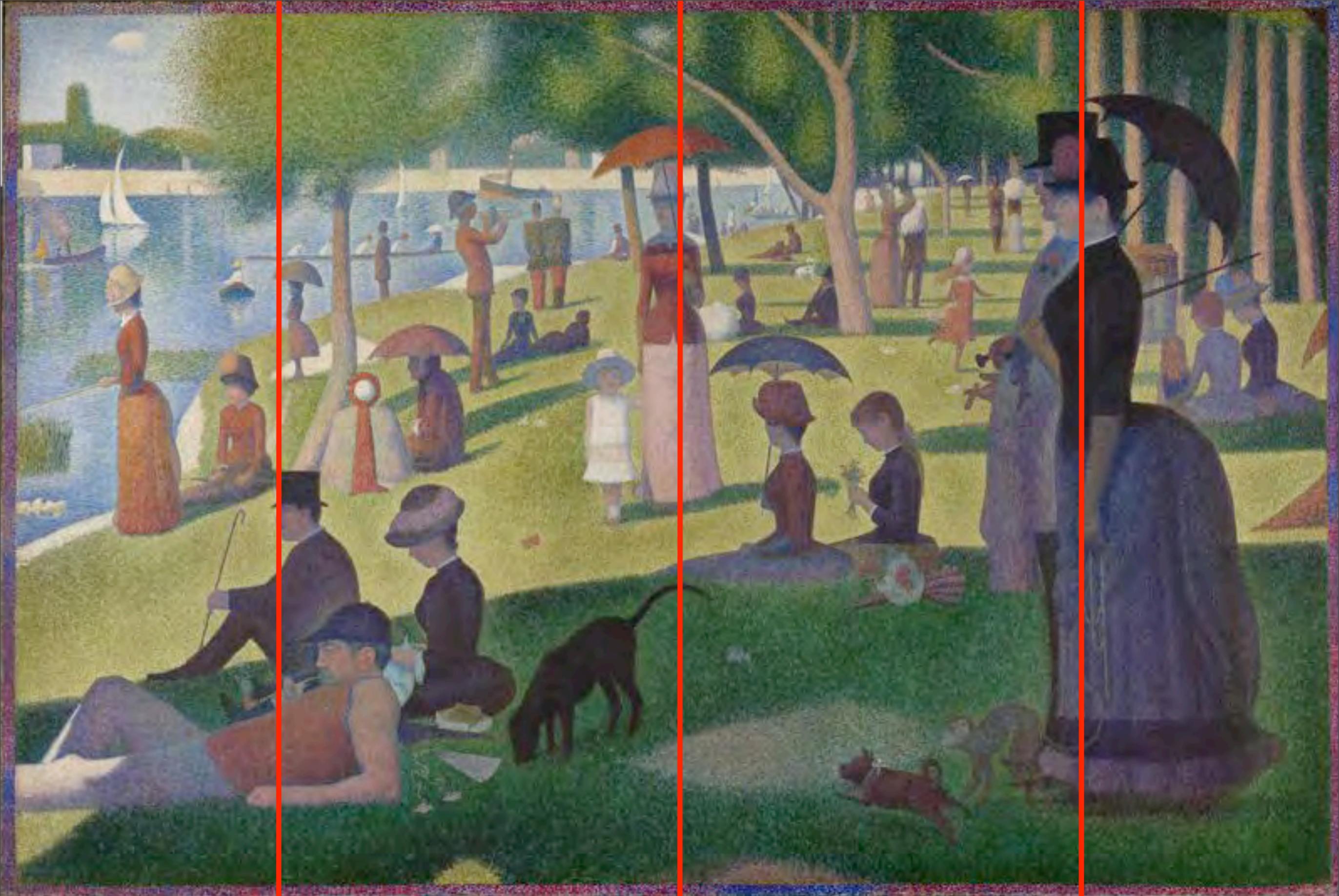


La sezione aurea nel Cenacolo di Leonardo

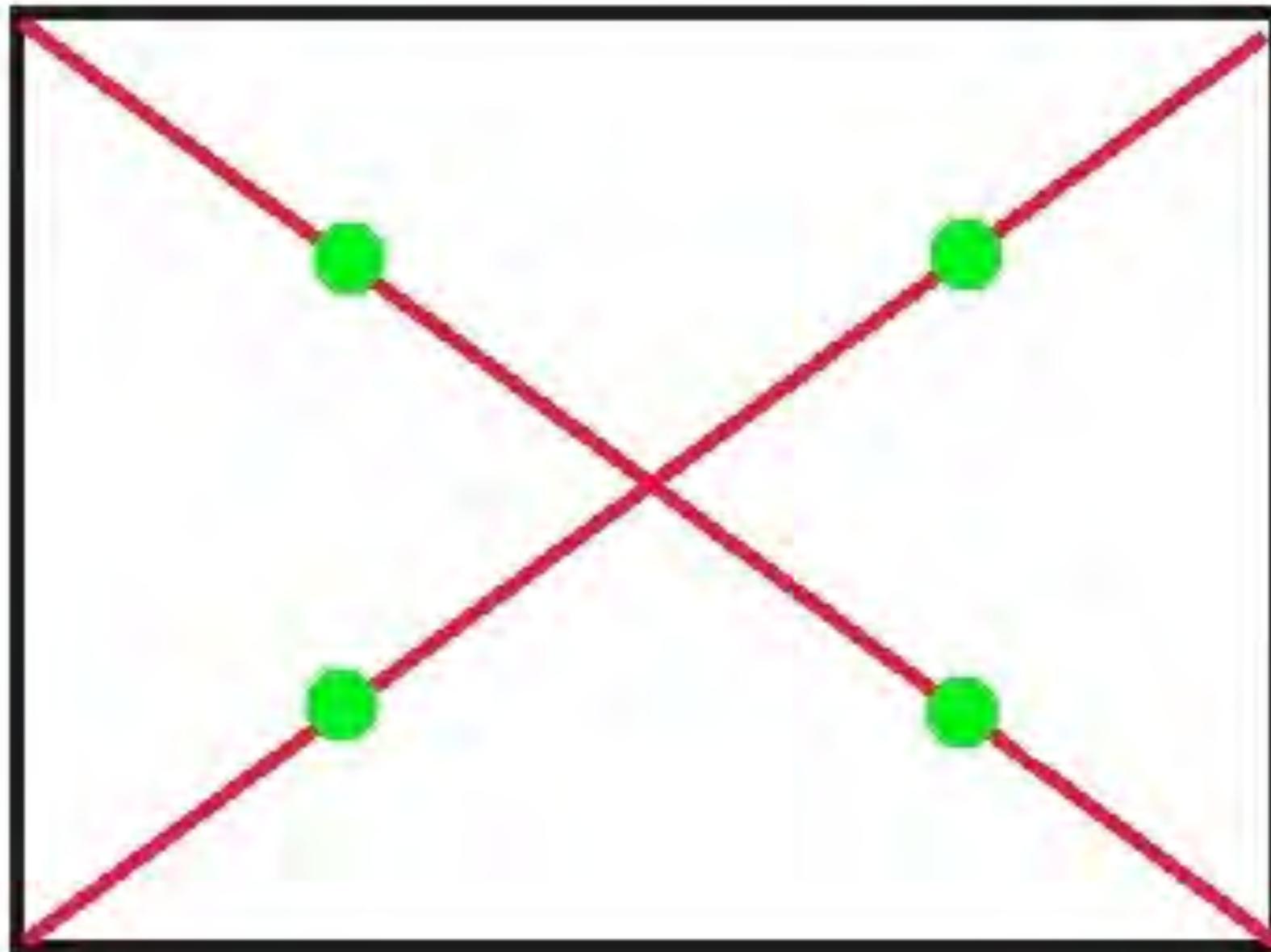




La sezione aurea ne La flagellazione di Cristo



Una domenica d'estate a La Grande Jatte - 1884-86



Punti di interesse in un rettangolo aureo

Fra le opere più note di Seurat troviamo *Una domenica pomeriggio all'isola della grande Jatte*. Siamo ancora sulle rive della Senna, ma questa volta in un luogo frequentato dalla piccola borghesia in gita domenicale.

Mancano le ciminiere, segno dell'industrializzazione, mentre numerose barchette solcano le acque e una folla variopinta è disseminata per il prato.

Donne sole pescano, una ragazza suona il piffero, una madre passeggia con una bambina, una signora seduta lavora a maglia. E ancora, uomini pensosi con la pipa in bocca, cagnolini e una curiosa scimmietta al guinzaglio di una coppia a braccetto.

Una profusione di ombrelli, cappellini, nastri e un'attenzione particolare alla moda femminile rendono la scena più allegra.

Tuttavia l'impressione non è quella del movimento, ma di un ritmo misurato; non della comunicazione tra i vari personaggi, ma del loro isolamento; non della vivacità, ma di un'armonia geometrica.

Non c'è un'atmosfera felice, movimentata, tremolante, sotto i raggi del sole, ma una scena che sembra lontana, immutabile, eterna.

La maggior parte dei personaggi è vista di profilo così da accentuarne l'atteggiamento composto.

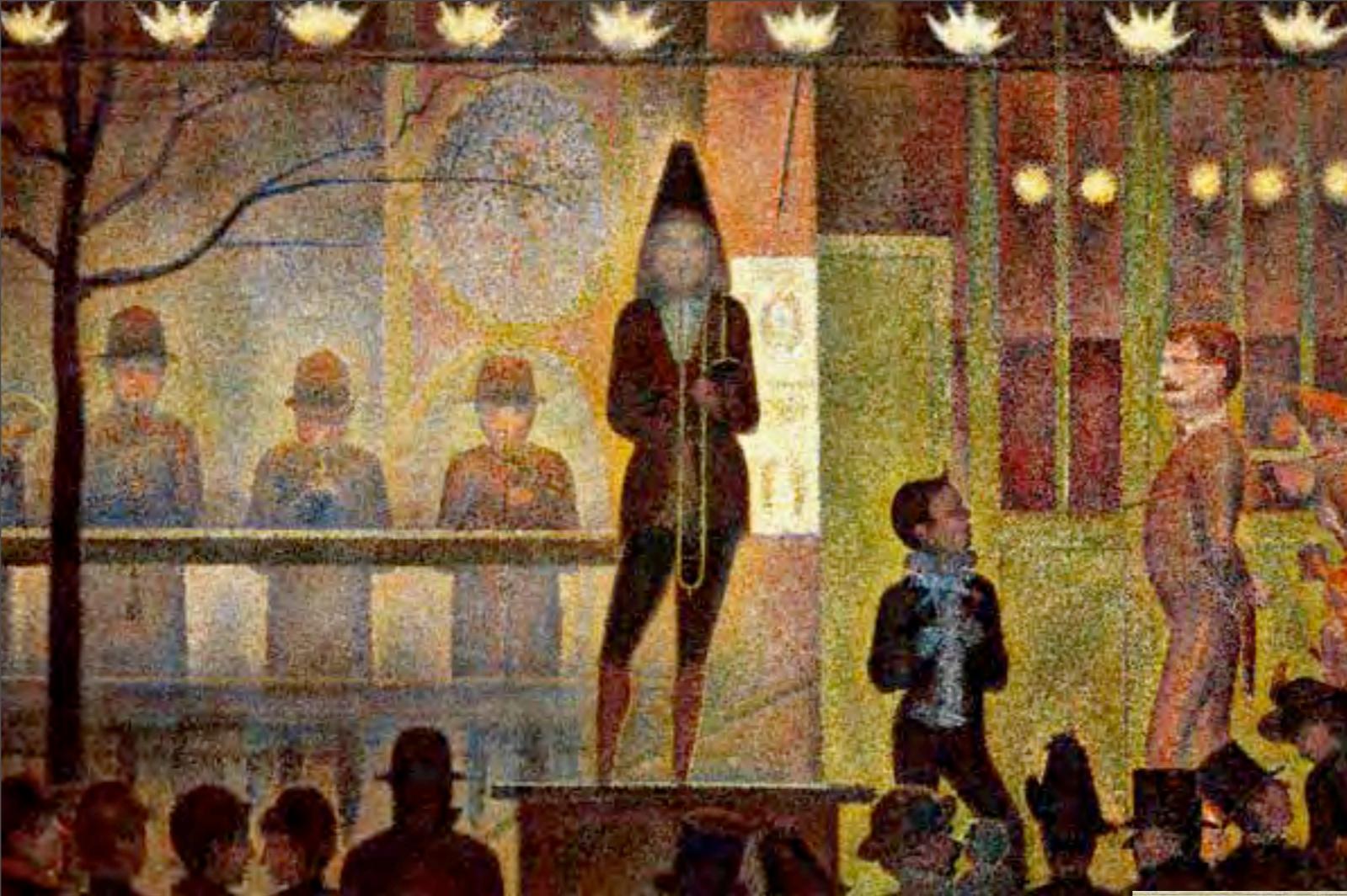
Il luogo non sembra reale, ma piuttosto una scena di teatro, in cui i personaggi diversi passeggiano e si riposano, celebrando il rituale della domenica.

Con sottile ironia Seurat dà ai suoi protagonisti, fieri del proprio vestito della festa, un'aria da marionette, ma c'è anche un sincero compiacimento per questa arcadia di periferia, in cui sembra assente qualsiasi conflitto.

La tela, per le dimensioni e per la complessa struttura, fu completata in un arco di tempo molto lungo e preparata da un grande numero di bozzetti e disegni eseguiti sul luogo, nei quali Seurat esplorava la scena, gli effetti di colore e di luce sull'erba e sul fogliame. In questa sorta di scenario teatrale l'artista inserì poi, sempre preparandosi con bozzetti, uno a uno, i vari personaggi, studiati e i minimi particolari, ripetuti molte volte fino a trovare il giusto movimento.



La parata del circo 1889





Piero della Francesca, La flagellazione di Cristo datazione incerta:1444 - 1470

La forza straordinaria dell'arte di Piero della Francesca sta nella ricchezza e la stratificazioni di significati, chiavi di lettura e rapporti geometrico-matematici, che riguardano tanto le costruzioni architettoniche che le figure e la loro collocazione spaziale.

Roberto Longhi parlò di "sogno matematico", dove le figure umane acquistano un valore particolarmente enigmatico. Protagonisti dell'opera sono l'architettura e la luce.

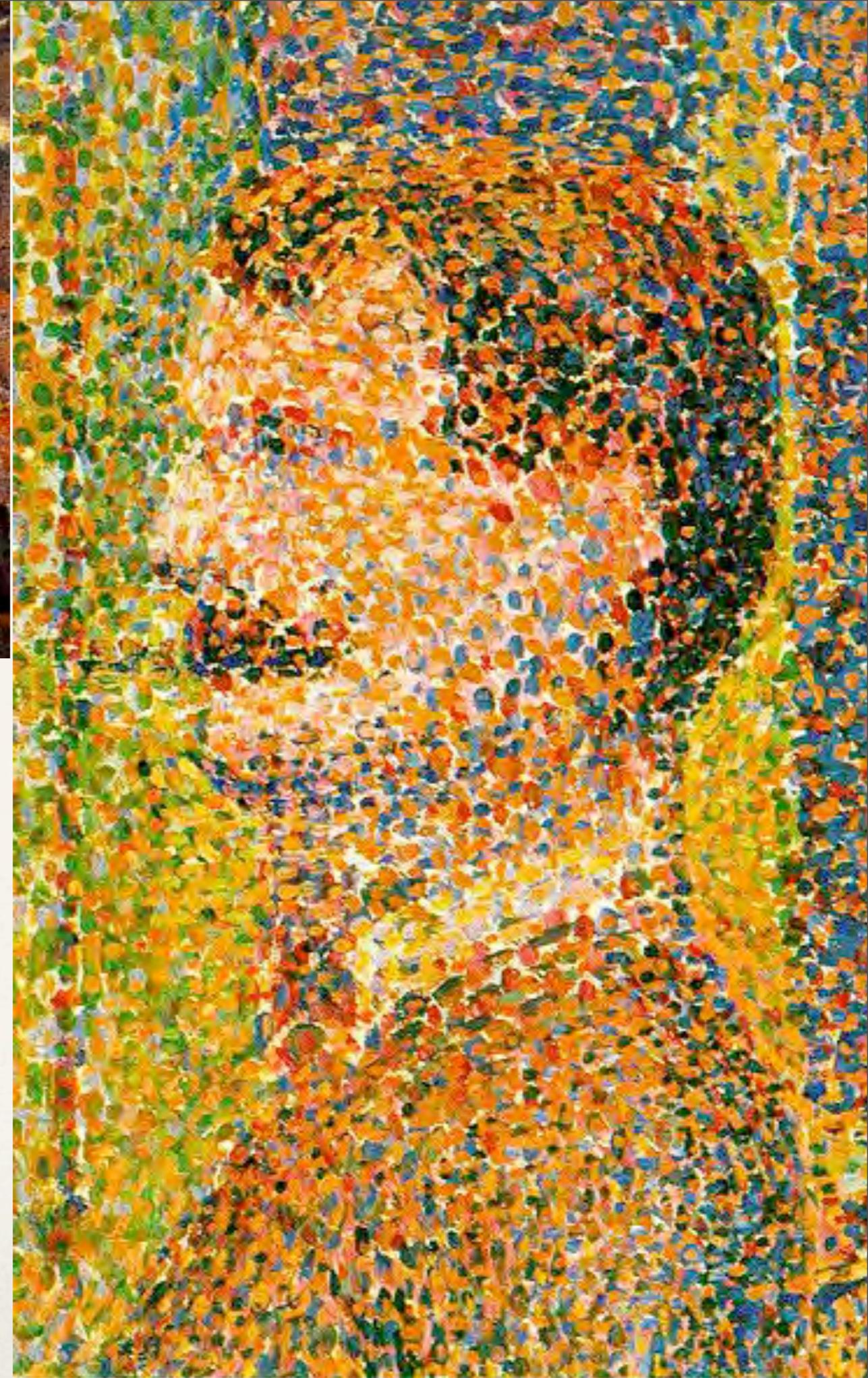
Il colore terso e dagli accordi delicati è impregnato dalla luminosità, secondo lo stile della "pittura di luce" che apprese probabilmente da Domenico Veneziano

Quanto più la rappresentazione guadagna però in astrazione, tanto più la forma perde in movimento, dando alla scena una fissità atemporale: la realtà del fatto particolare coincide con la totalità del reale, il tempo coincide con lo spazio ed è pertanto dato una volta per sempre.

Il risultato espressivo è l'impersonalità, l'assenza di emozioni, la calma solenne nella dignitosa severità manifestata dai personaggi rappresentati: "e tuttavia non esiste Flagellazione più emozionante della sua, quantunque su nessun volto si scorga un'espressione in rapporto con l'avvenimento; anzi, quasi a rendere il fatto più severamente impersonale, Piero introdusse nel meraviglioso dipinto tre maestose figure in primo piano, impassibili come macigni" (Berenson).



La parata del circo 1889



La parata del circo è un olio su tela realizzato nel 1888 dal pittore francese Georges-Pierre Seurat. È conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York. Probabilmente l'opera rappresenta la parata del Circo Corvi, svoltasi nella primavera del 1887.

Seurat amava molto il mondo circense, dal quale prese spunto per diverse opere, ad esempio Il circo. Il successo del quadro, esposto al Salon des Indépendants, fu modesto e Seurat stesso non lo considerò mai come uno dei suoi lavori meglio riusciti. Il pubblico è descritto da una fila di sagome dei capelli indossati e delle teste. Oltre a seguire i principi del divisionismo, Seurat si avvicina alle teorie di Charles Henry, dunque seguendo i criteri di direzione, per i quali alle linee corrispondono delle determinate implicazioni emotive, imposta una sorta di piano cartesiano in una struttura a scacchiera. L'immagine è come bloccata nel tempo, Seurat compie una riduzione minima del rapporto forma-contenuto e la forma prende il sopravvento. Inoltre si ritorna ad un'iconicità dell'insieme, dove le immagini sono prive di volume ed il soggetto è stilizzato.



La torre Eiffel 1889



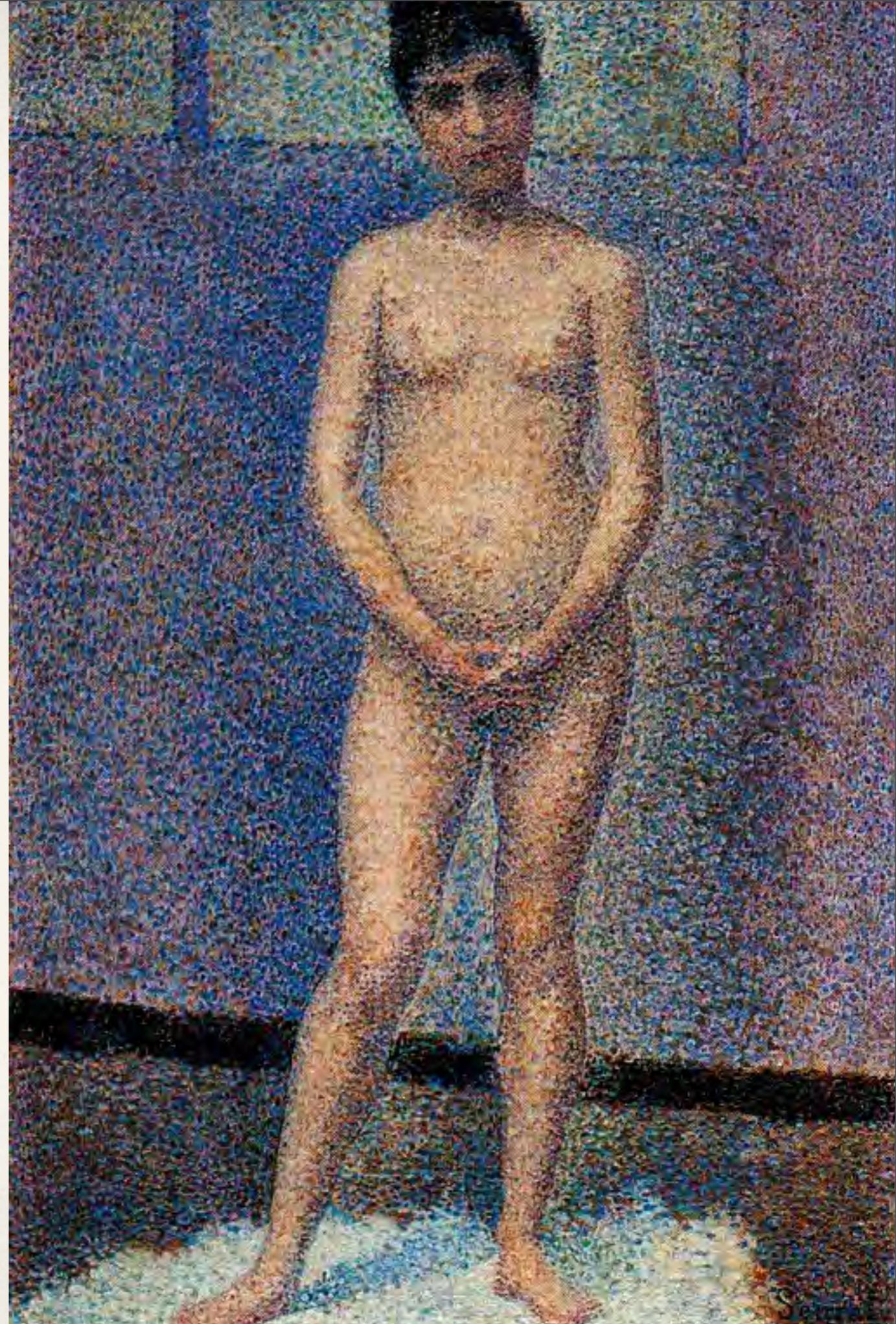
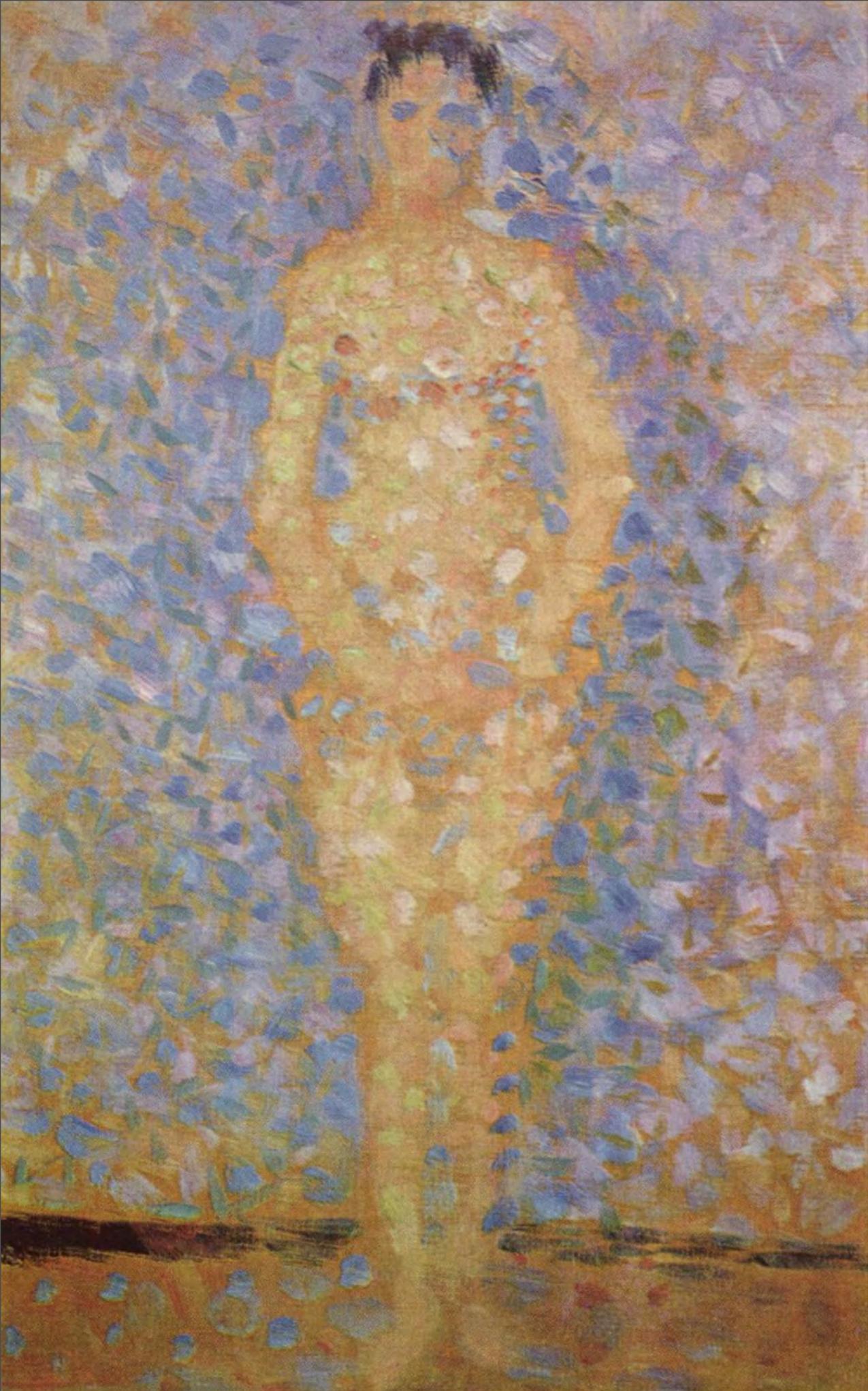
La Tour Eiffel presentava tutti i requisiti capaci di colpire l'attenzione di Seurat il quale la vedeva come il trionfo dell'architettura, dell'ingegneria e la glorificazione del verticalismo. Ad affascinare l'artista furono la semplicità della struttura geometrica e la modernità, ma anche la copertura di vernice con pigmenti di nuova generazione, che conferivano al rivestimento una colorazione variegata dello smalto. La Torre Eiffel, è anche simbolo di modernità e progresso (progresso dell'umanità in generale, ma nello specifico progresso industriale e tecnologico della Francia durante gli anni della Seconda Rivoluzione Industriale).

La Tour Eiffel è un dipinto con funzione esclusivamente estetica poiché si tratta di un'opera realizzata per il semplice piacere visivo: in questo periodo, caratterizzato dalla seconda rivoluzione industriale, si prestava molta attenzione ad opere che fossero testimonianza dei progressi tecnologici ed industriali raggiunti.

Le modelle (versione grande), 1887-88



Le modelle (versione grande), 1887-88







Le modelle (versione grande), 1887-88



Le modelle (versione grande), 1887-88

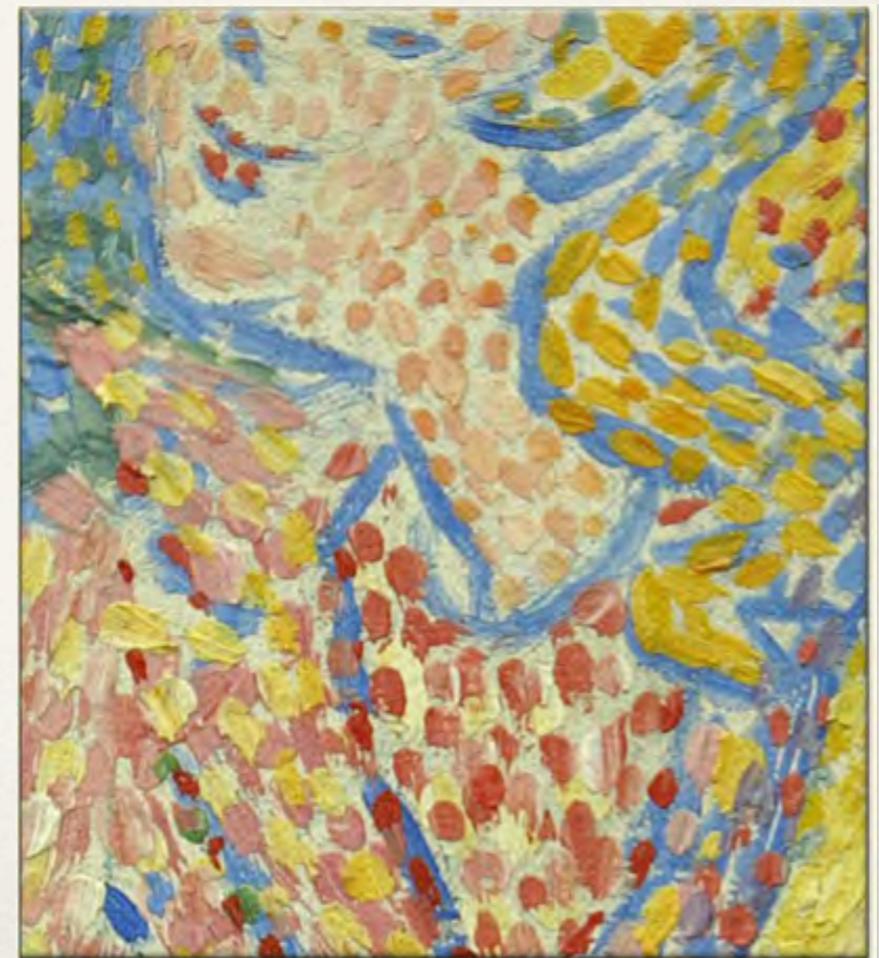
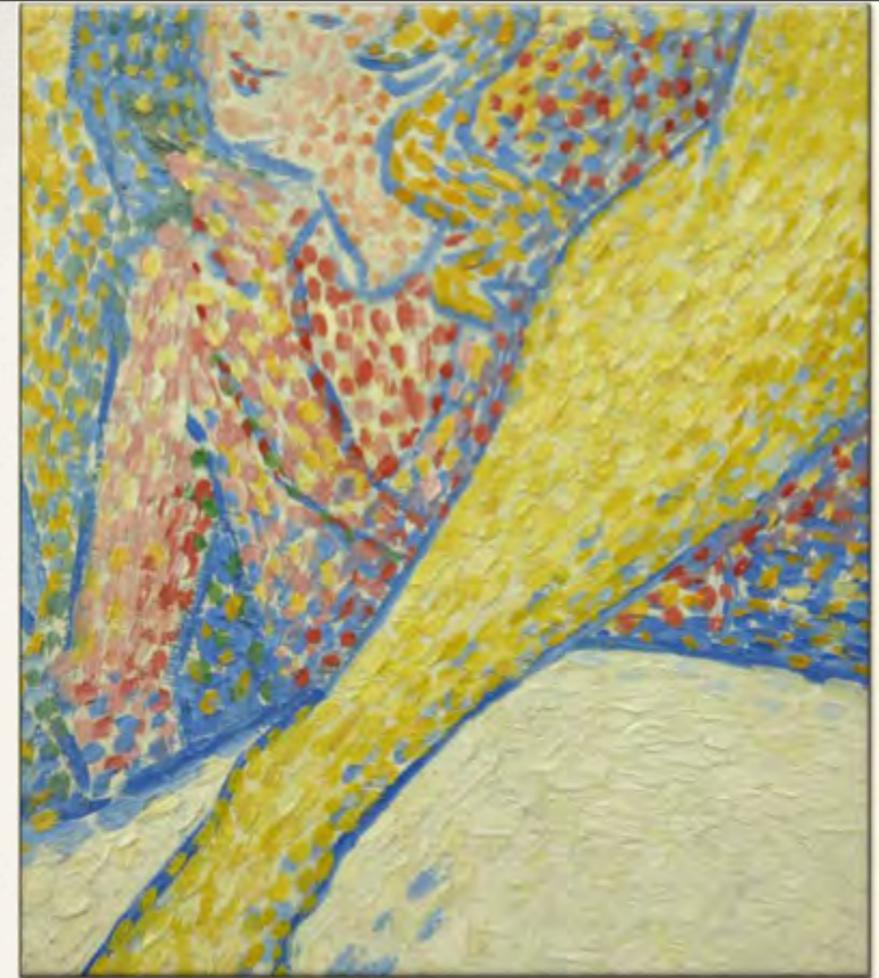
Lo Chahut 1889-90

Lo "chahut", che da il titolo al quadro, era un ballo in voga nei locali parigini alla fine del secolo scorso. In questa tela Seurat giunge ad esiti molto particolari, che fanno più di grafica che di pittura. Appare indubbio che il suo stile, insieme a quello di Toulouse-Lautrec, abbia fornito spunti notevoli alla successiva estetica del Liberty.

Lo Chahut 1889-90



Lo "chahut", che da il titolo al quadro, era un ballo in voga nei locali parigini alla fine del secolo scorso. In questa tela Seurat giunge ad esiti molto particolari, che fanno più di grafica che di pittura. Appare indubbio che il suo stile, insieme a quello di Toulouse-Lautrec, abbia fornito spunti notevoli alla successiva estetica del Liberty.



Le Cirque, 1890-91

Il circo, 1890-91



Il circo, 1890-91

Il circo è un dipinto a olio su tela (185,5x152,5 cm) realizzato (ma lasciato incompiuto) nel 1891 dal pittore Georges-Pierre Seurat.

È conservato nel Musée d'Orsay di Parigi.

L'opera fu esposta benché non fosse terminata al settimo Salon des Independants, durante il periodo dell'esposizione Seurat morì.

Seurat raffigura il circo con il tendone a strisce e l'atmosfera festosa.

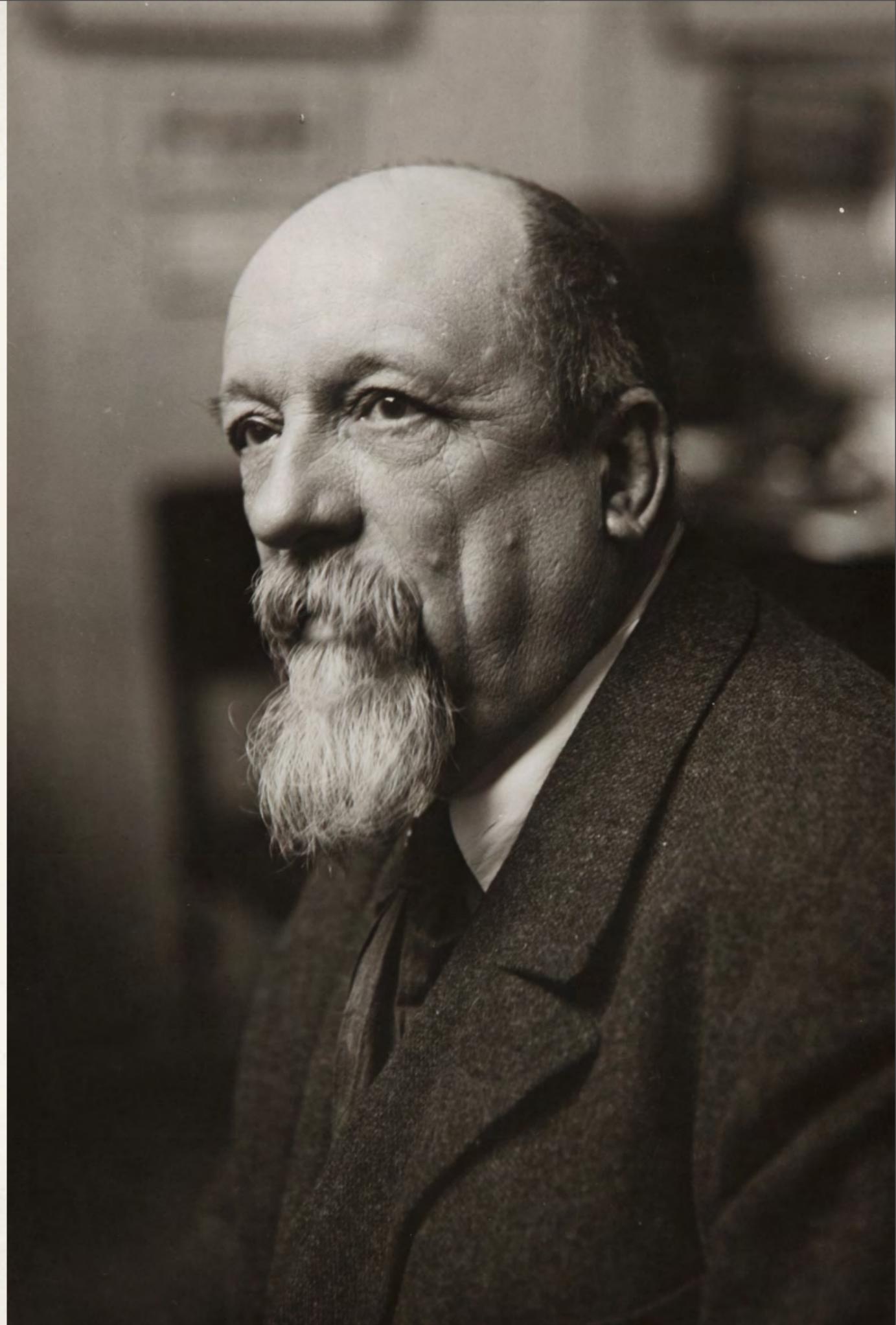
Si tratta dell'ultima opera del pittore, rimasta incompiuta per la sua morte. Il quadro sarà acquistato da Paul Signac che poi rivenduto al collezionista americano John Quinn, dietro promessa di un suo lascito al Louvre.

Oltre allo studio del colore, Seurat attua i primi principi di forma applicata alla psicologia, sfruttando il rapporto tra segno e linea del quadro con i sentimenti e lo stato emotivo di chi lo osserva; vi è infatti una esaltazione di linee che si estendono da sinistra a destra in quanto la mente le associa ad un'apertura gioiosa. I colori del dipinto, inoltre, rappresentano gioiosità e allegria, che è ciò che il pittore stesso vuole esprimere con questa opera d'arte.

Georges Seurat morì molto giovane, nel 1891, a soli trentadue anni. La sua eredità venne raccolta soprattutto dall'amico Paul Signac. Oltre all'attività pittorica, Signac si dedicò anche a quella di teorico e con il suo libro, «Da Delacroix al neoimpressionismo», diede i fondamenti teorici del «pointillisme» che egli proponeva invece di chiamare «divisionismo». Sosteneva infatti che il loro obiettivo non era fare dei puntini ma dividere il colore. Il puntino era quindi solo un mezzo e non un fine. Tanto che gli stessi procedimenti divisionistici potevano ottenersi anche con tratteggi accostati e non solo con piccoli punti. Ed il tratteggio divenne infatti la tecnica preferita dai divisionisti italiani quali Pelizza da Volpeda, Segantini e Previati.

Il divisionismo fu infatti un movimento più vasto e che andava oltre il semplice puntinismo. Divisionisti furono molti pittori europei tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, diffondendo questa tecnica per tutto il continente

Paul Signac





Paul Signac , Il Palazzo dei papi ad Avignone 1900

Le port de Saint_Tropez, 1889

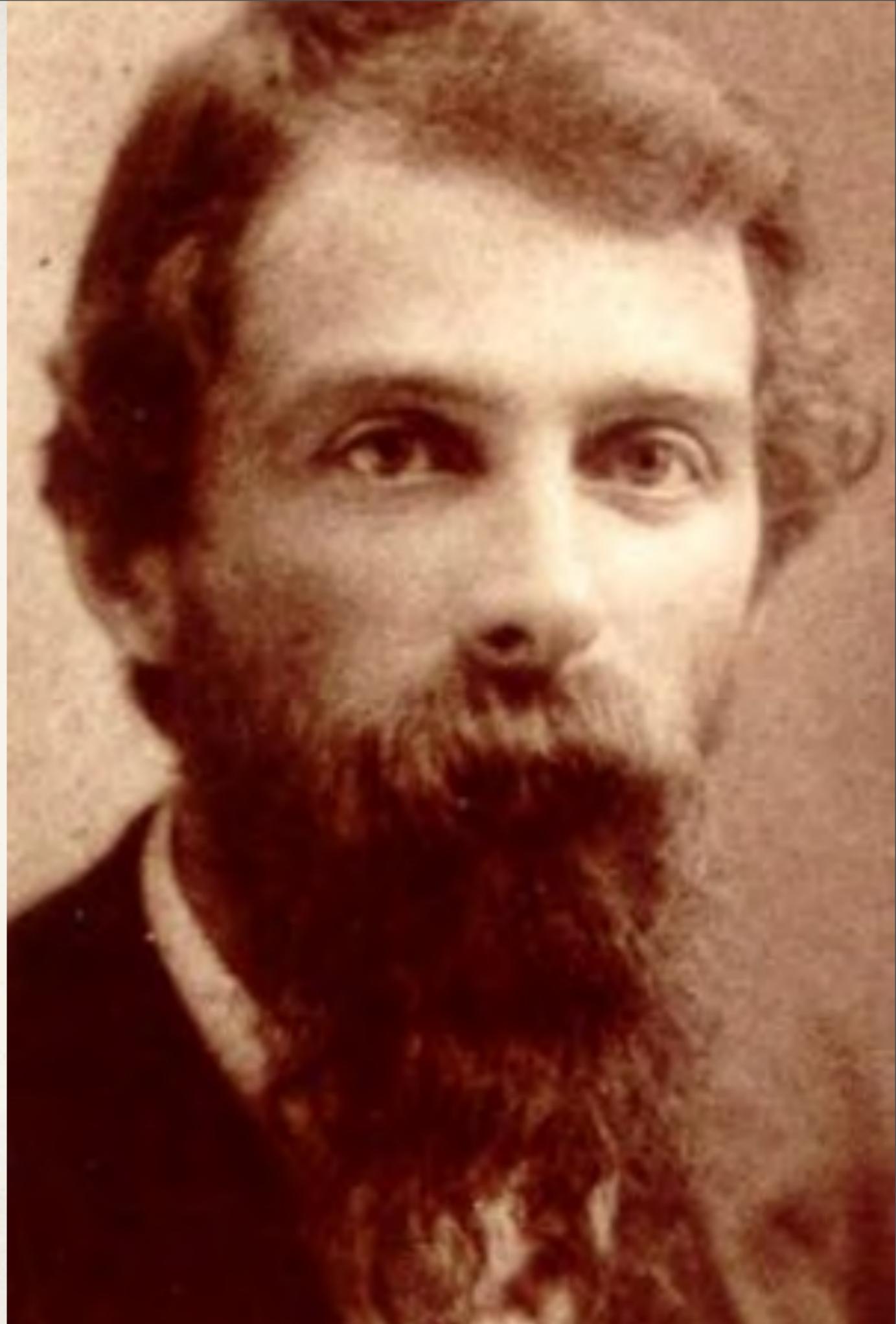


La calanque, 1906



Giuseppe Pellizza

da Volpedo





Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame* 1892

Gli ultimi decenni dell'Ottocento furono segnati da manifestazioni di protesta contadina e operaia. Pellizza seguì da vicino queste vicende, come dimostra uno schizzo del 1890, forse tratto dal vero, raffigurante uno sciopero probabilmente in ambito urbano. *Ambasciatori della fame* è il primo tentativo di ambientare l'episodio a Volpedo, in piazza Malaspina, calandolo così in una realtà agricola e in un tempo e in un luogo determinati. L'impostazione del quadro, definita in un bozzetto del 1891, rimane costante nelle versioni successive del 1892. La scelta del punto di vista dall'alto e il vuoto in primo piano, fanno sì che lo spettatore abbia l'impressione di assistere ad un'azione in fieri, un evento non ancora giunto al suo apice. Protagonisti sono due uomini in primo piano che si staccano dalla schiera retrostante. L'opera venne conclusa nel 1892, ma dal luglio 1894 Pellizza iniziò a lavorare per trasportarla in un quadro di scala maggiore, realizzando un cartone nel quale si concentrava sull'elaborazione del nucleo centrale.



Volpedo, Piazza Malaspina



Giuseppe Pellizza da Volpedo, La fiumana 1895 (Milano - Pinacoteca di Brera)

Dal 1895 Pellizza decise di rimeditare l'impianto di *Ambasciatori della fame* per ottenere un rapporto più stretto fra figure e spettatore. Realizzò così un bozzetto in cui perfezionò la visione frontale e aumentò il numero e le dimensioni dei personaggi; il ragazzo sulla destra venne inoltre trasformato in una donna con un bambino in braccio.

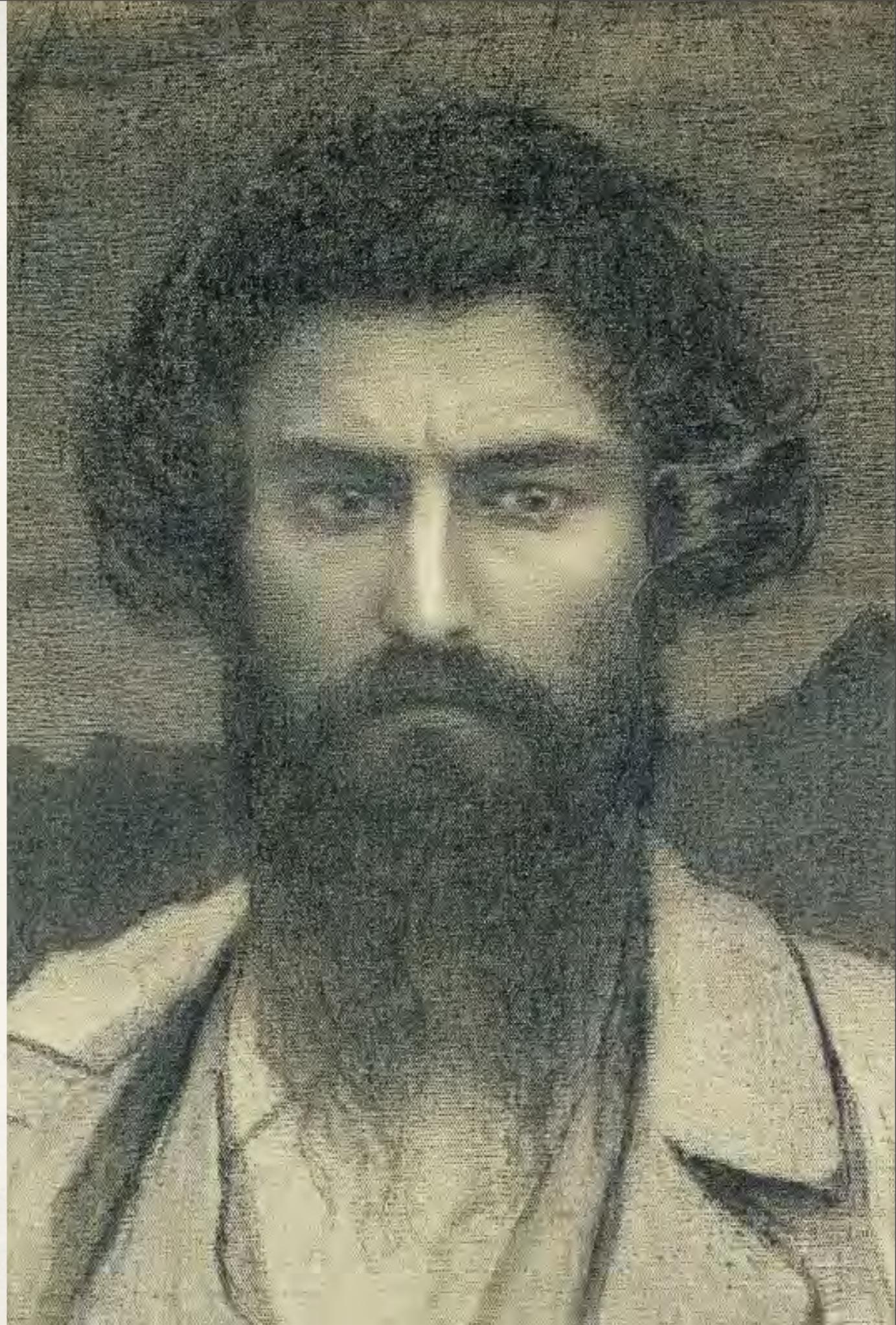
Lavorando sulla trasposizione dal cartone al quadro l'artista decise di attribuire al soggetto un valore universale, rappresentativo dell'emergere sulla scena politica del popolo. A questo scopo riprese lo studio della pittura antica unito a un perfezionamento continuo della tecnica divisionista, che gli permise di accentuare i contrasti di colore e di luce e la tensione della scena. Sulla destra venne poi aggiunto un gruppo di persone che corrono verso il corteo chiamandone altre a raccolta, a simboleggiare l'appello all'impegno esteso a intellettuali e artisti perché accorrano a ingrossare la "fiumana dell'umanità assetata di giustizia", come scrisse l'artista stesso su uno degli schizzi preparatori..



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato* 1891-1901 (Milano - Museo del '900)

Per il monumentale dipinto, che richiese tre anni di lavoro, Pellizza utilizzò tutti modelli volpedesi (nella donna in primo piano, ad esempio, ritrasse la moglie Teresa), ma eliminò i riferimenti ad alcune architetture specifiche sullo sfondo, sottolineando nel percorso dei lavoratori il passaggio da un'età più oscura ad un tempo più felice, segnato da progresso della classe lavoratrice. Lo studio della schiera in secondo piano venne articolato in tre cartoni, dai quali emerge come il pittore non fosse più interessato ad approfondire le singole azioni, ma a cogliere i reciproci rapporti, suggeriti dal concatenarsi e dal ripetersi dei gesti. La nuova concezione dell'opera si esprime anche in un nuovo titolo, Il cammino dei lavoratori: non più una massa simile ad un fiume in piena, ma una schiera compatta che avanza in modo cadenzato secondo linee forza ben evidenti, sottolineate dalla tonalità generale giallo rosata che creava una nuova armonia cromatica. Nel 1902 il Pellizza scelse di inviare il quadro all'esposizione di Torino col nuovo titolo Il Quarto Stato, ispirandosi alle pubblicazioni sulla rivoluzione francese e alla stampa socialista, dove si sottolineava l'affermazione, accanto alla borghesia (il terzo stato), del proletariato (appunto il quarto stato).

Giovanni Segantini





Giovanni Segantini, Costume grigionese [ritratto di Barbara Huffer] 1887



Giovanni Segantini, Capriolo morto, 1892



Giovanni Segantini, *Le due madri*, 1889



Giovanni Segantini, *Le due madri*, 1899-1900



Giovanni Segantini,
Ave Maria a Trasbordo, 1866