



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Saggi

Pellizza e un “innamorato dell’arte”. Il momento divisionista di Antonio Ballero (1903-1907)

Giuliana Altea*

Abstract

L’opera del pittore sardo Antonio Ballero (1864-1932) offre un esempio della capacità di penetrazione del divisionismo anche nelle situazioni più periferiche, e del valore di lasciarsi passare per la modernità che esso poteva assumere ai primi del Novecento in contesti regionali impegnati nella ricerca di un’identità che ne assecurasse l’integrazione nello Stato unitario. Pittore e letterato, vicino alla cerchia di intellettuali riuniti intorno a Grazia Deledda e interessati al tema della rinascita culturale e sociale della Sardegna, tra il 1904 e il 1907 Ballero, dopo un esordio verista, fu guidato al divisionismo dall’esempio di Pellizza da Volpedo. Attraverso l’analisi della corrispondenza tra i due, il saggio ricostruisce il momento divisionista di Ballero, identificandone e datandone le opere cruciali e mostrando come nelle sue tele, incentrate sul tema del paesaggio sardo, la tecnica moderna del divisionismo si unisse alla rappresentazione di un soggetto le cui associazioni “primitive” venivano enfatizzate dall’artista nel suo sforzo di costruzione identitaria.

The work of the Sardinian painter Antonio Ballero (1864-1932) is an example of the power of Divisionism to penetrate even the most peripheral contexts, working as a free pass to modernity for Italian regional cultures that were striving to find an identity capable to help their integration into the unitary State. A painter and writer close to the circle of intellectuals

* Giuliana Altea, Associato di Storia dell’arte contemporanea, Università di Sassari, Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, via Roma, 151, 07100 Sassari, e-mail: altea@uniss.it.

gathered around the novelist Grazia Deledda and interested in the issue of the cultural and social rebirth of Sardinia, in 1904 Ballero, after a verist debut, arrived at Divisionism following the example of Pellizza da Volpedo. Through the analysis of the correspondence between the two artists, this paper reconstructs Ballero's divisionist phase, identifying and dating his crucial works, and showing as in his paintings, centered on the theme of Sardinian landscape, the artist combined the modern technique of Divisionism with a subject whose "primitive" associations he emphasized in the process of identity building.

Trent'anni fa la mostra *Divisionismo italiano*, svoltasi a Trento al Palazzo delle Albere, presentava per la prima volta nella sua coralità lo scenario delle ricerche divisioniste in Italia, recuperando accanto ai protagonisti la presenza di molti comprimari in precedenza poco noti, e restituendo così al movimento quella fisionomia nazionale che l'autonomia dei diversi sviluppi regionali aveva fino allora lasciato in ombra¹. La mappa del divisionismo disegnata in quella occasione non scendeva però al di sotto di Roma: restavano fuori il Meridione e le isole, per lo più ancora legati alle esperienze veriste. Andava così perduta, ai fini della mostra, l'unica pagliuzza che la Sardegna avrebbe potuto portare al gran fienile divisionista, vale a dire l'opera del pittore Antonio Ballero, la cui vicenda era stata ricostruita quattro anni prima da Salvatore Naitza e Maria Grazia Scano². Il caso di Ballero, iniziato al nuovo credo pittorico da Pellizza da Volpedo, avrebbe potuto valere come esempio della capacità di penetrazione della tecnica "divisa" anche nelle situazioni più remote e periferiche, e del valore di lasciapassare per la modernità che questa poteva assumere in un ambiente come quello sardo, all'epoca fortemente impegnato nel completamento del processo di integrazione dell'isola nel contesto nazionale e nella costruzione di un'identità capace di facilitarle l'ingresso nel nuovo secolo.

Antonio Ballero, nato nel 1864 a Nuoro da una famiglia di origini nobili ma di non grandi mezzi economici³, appartiene a quella cerchia di intellettuali sardi che, guidati dall'ideale di un riscatto civile e culturale della loro terra, tra Otto e Novecento lavorano per sottrarla all'eredità di un passato di subalternità semicoloniale, e al peso dei pregiudizi razzisti che ne derivano⁴. Centri del movimento sono Nuoro, all'epoca poco più di un villaggio, ma animata dalla presenza di figure quali Grazia Deledda e il poeta Sebastiano Satta, e Sassari,

¹ *Divisionismo italiano* 1990. Cfr. anche Belli, Rella 1990.

² Naitza, Scano 1986. Per una sintesi della vicenda di Ballero, cfr. Scano 2004. Di Ballero non si fa cenno neanche nella più recente ricostruzione del panorama divisionista offerta in Cagianelli, Matteoni 2012.

³ La famiglia Ballero possedeva tra i paesi di Sorgono e Atzara terreni che in seguito furono venduti, segnando l'inizio di una fase di relative difficoltà economiche. A differenza del fratello Benedetto, avvocato e proprietario di un negozio di tabaccheria, Antonio Ballero (Ballero 1986b; lo scritto è databile alla fine degli anni '20) sembra aver a lungo rifiutato la prospettiva di un impiego o di una professione stabile per potersi dedicare con maggiore libertà all'attività artistica. Solo relativamente tardi inizierà a insegnare nella scuola normale, a Nuoro e quindi a Sassari.

⁴ Cfr. Paulis 2006.

dove intorno alla redazione del quotidiano «La Nuova Sardegna» si raccolgono scrittori e giornalisti come Salvator Ruju e Salvatore Scano. Più tardi, verso la metà del primo decennio, a questo gruppo di letterati, pervasi di sentimenti sociali e umanitari, si affianca un ambiente più specificamente figurativo, di cui fanno parte i pittori Giuseppe Biasi e Filippo Figari e lo scultore Francesco Ciusa. Sono i protagonisti della nuova generazione artistica sarda che si affermerà negli anni '10, la prima ad attecchire in una regione fino a quel momento priva di tendenze figurative autoctone, così come di scuole o di accademie⁵, e dove a soddisfare le richieste della committenza artistica locale erano stati fino ad allora professionisti giunti dalla penisola, come i pittori Giuseppe Sciuti e Guglielmo Bilancioni e lo scultore Giuseppe Sartorio⁶. Con Biasi e i suoi compagni, però (e con altri artisti che emergeranno subito dopo, da Melkiorre Melis a Mario Delitala, a Carmelo Floris), lontani da lui per età e per convinzioni estetiche (sono quasi tutti orientati in direzione secessionista), il pittore nuorese non sembra aver stretto rapporti, se si eccettua l'amicizia che lo lega al concittadino Ciusa, il cui esempio, come vedremo, influirà non poco sulle sue scelte.

Inizialmente incerto tra letteratura e pittura, Ballero, dopo due romanzi d'intonazione sentimentale, *Don Zua* e *Vergini bionde*, pubblicati nel 1894, ha disertato, «fortunatamente in tempo, il campo delle lettere, riconoscendo la propria incapacità»⁷; ma nel contesto sardo continua a sentirsi più vicino agli scrittori che ai propri colleghi, salvo episodici attacchi di invidia come quello che nel 1902 gli detta, in una lettera a Ruju, un violento sfogo contro la Deledda – nelle sue parole, un moto di «ribellione contro le celebrità false, contro le finte illustrazioni» da parte di uno che «sente, nel cuore, la grande, la vera poesia che ci circonda, pur non essendo capace di estrinsecare questo sentimento»⁸.

Il divario tra le proprie possibilità espressive e l'urgenza del sentire resterà l'assillo costante di Ballero. «Vivo nel cruccio continuo di non poter strappare col pennello un sorriso dell'Arte, a questa sfinge beffarda che mi deride e pur mi ammalia», confessa ancora a Ruju⁹. Da artista colto e consapevole, avverte tutti i limiti connessi alla sua lunga formazione di autodidatta, perseguita con ostinazione – ricorderà più tardi – nelle pause di un ingrato lavoro di scrivano, «per anni senza scoraggiamenti, senza consigli, senza maestri, senza aiuti, solo con la sua passione e la sua tenacia»¹⁰.

In realtà, nell'insicurezza di fondo circa i mezzi pittorici che andava faticosamente conquistando, Ballero sembra aver cercato consigli ed aiuto

⁵ Per una ricostruzione complessiva del movimento artistico sardo del primo Novecento, cfr. Altea, Magnani 1995.

⁶ Sulla presenza di questi artisti in Sardegna, e più in generale sul contesto artistico sardo nell'Ottocento, cfr. Scano 1997.

⁷ Sassari, Biblioteca Universitaria, Archivio Ruju, A. Ballero, lettera a S. Ruju, Nuoro, 26 giugno 1902.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Ballero 1986b, p. 264.

da più parti, da tutti gli artisti che gli era dato incontrare la cui esperienza e competenza gli apparissero superiori alle proprie. Nel 1901 è allo spagnolo Antonio Chicharro, all'epoca borsista dell'Accademia di Spagna e giunto in Sardegna per farvi studi di costume, che chiede un giudizio sulla sua pittura; le «rudi e schiette osservazioni» che ne riceve gli lasciano pochi dubbi su quanta strada ancora gli resti da percorrere per acquisire le basi del mestiere¹¹. I dipinti di questo periodo, vedute piuttosto deboli e convenzionali come *Valverde* (1900)¹², o appena più solide nella costruzione e nella distribuzione delle partiture di luce, come *Il castello della miseria* (1901)¹³, giustificano l'opinione di Chicharro; lo stesso vale per un *Pastorello* forse databile allo stesso momento¹⁴, in cui Ballero tenta timidamente, con palpabile incertezza, la via di una maggiore libertà di tocco.

Dovrà passare ancora un po' di tempo prima che il pittore nuorese arrivi, alle soglie dei quarant'anni, alla relativa scioltezza di un paesaggio come *Baddemanna* (Fig. 1), datato gennaio 1903¹⁵. Si tratta di una veduta di campagna primaverile, lavoro senz'altro più fresco e sensibile di quanti l'artista ne avesse prodotti fino allora, e dal quale – va notato – non traspare nessuna influenza del robusto realismo di Chicharro, all'epoca il riferimento pittorico più diretto su cui Ballero potesse contare (la doccia fredda del 1901 non aveva infatti compromesso i rapporti con lo spagnolo, che sarebbero rimasti ottimi anche in seguito¹⁶). La tavolozza schiarita e alleggerita rivela invece un certo interesse per la resa delle atmosfere luminose¹⁷; poco prima, d'altronde, il pittore aveva scritto a Ruju di essersi «intestardito a voler dipingere il sole», non senza paventare, tra il serio e il faceto, di fare la fine di Icaro¹⁸.

Più o meno a questo punto cade l'incontro con Giuseppe Pellizza; un evento la cui importanza nel percorso dell'artista sardo è difficile sopravvalutare, anche se, dopo il primo contatto, le relazioni tra i due si limitarono a uno scambio epistolare piuttosto discontinuo, compreso tra l'estate 1904 e la primavera 1907, e quindi bruscamente interrotto dal suicidio di Pellizza. Lo documentano due lettere dell'artista piemontese pubblicate da Naitza e Scano, e, con maggiore ampiezza, le lettere e le minute presenti nell'archivio dello Studio Pellizza a

¹¹ L'episodio è riferito da Calcaterra 1917; come segnala Naitza (in Naitza, Scano 1986, p. 33), l'articolo venne in seguito ripreso dallo stesso Ballero in Falchi 1925. Sul soggiorno di Chicharro in Sardegna, cfr. Frongia 1995.

¹² Naitza, Scano 1986, tav. 6.

¹³ Ivi, tav. 7.

¹⁴ Ivi, fig. 22.

¹⁵ Ivi, tav. 112.

¹⁶ Cfr. le lettere di Chicharro a Ballero: Naitza, Scano 1986, pp. 266-271.

¹⁷ Vicino nel tema e nello stile a *Baddemanna*, ma più incerto quanto a risultati pittorici, è un altro *Paesaggio* di soggetto analogo datato 1903 (Altea, Magnani 1995, p. 25, fig. 10).

¹⁸ Sassari, Biblioteca Universitaria, Archivio Ruju, A. Ballero, lettera a S. Ruju.

Volpedo¹⁹. Attraverso il carteggio, conservato quasi al completo²⁰, è ora possibile ricostruire un rapporto dal quale emerge la simpatia e disponibilità con cui Pellizza guardava agli sforzi di artisti in via di formazione, e che si rivelerà decisivo per la maturazione artistica di Ballero. La svolta divisionista alla quale lo spinge il pittore di Volpedo segna infatti il culmine delle sue ricerche, un approdo momentaneo la cui felicità di risultati resterà senza seguito.

È probabilmente nelle sale della Biennale veneziana del 1903, in cui Pellizza figurava tra gli espositori con il suo *Idillio primaverile*, che i due casualmente fanno conoscenza. Ballero, già interessato, come abbiamo visto, al problema della luce e attento a tenersi il più possibile aggiornato, attraverso la stampa, sulle vicende artistiche italiane, non era ignaro degli sviluppi del divisionismo, né del lavoro del pittore piemontese, di cui aveva visto l'anno prima le opere presentate all'Esposizione di Torino, *Novembre, Tramonto* e il *Quarto Stato*; quadro «grandioso», quest'ultimo, come lo definirà scrivendo all'autore²¹, e il cui messaggio sociale suonava in sintonia con le idee da lui assimilate (a dire il vero abbastanza superficialmente²²) nel contatto con le cerchie intellettuali sarde. L'incontro con l'artista già ammirato a distanza rappresenta per lui la possibilità di avere un parere autorevole sui tentativi pittorici che sta portando avanti. Quanto a Pellizza, è mosso da spontanea simpatia nei confronti del sardo, in cui gli pare, come dirà poi, di «scorgere il raggio dell'intelligenza e quello della bontà»²³. Non deve dispiacergli la sua volontà di rappresentare la propria terra²⁴, né la provenienza da un ambiente isolato e periferico deve sembrargli un ostacolo insormontabile alle sue aspirazioni di realizzazione artistica, convinto com'è dell'utilità di una ricerca condotta in solitudine e della necessità del continuo contatto con il soggetto per chi voglia ritrarre la

¹⁹ Le lettere di Ballero (cinque, più una cartolina postale), e le quattro minute di quelle di Pellizza sono rispettivamente elencate e riassunte in Scotti 1974.

²⁰ Dal testo delle lettere conservate si evince l'esistenza di una prima lettera di Ballero, che accompagnava l'invio di un ritaglio di giornale con una recensione in cui era citato il nome di Pellizza, e che non è giunta fino a noi.

²¹ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 24 febbraio 1905, B 2, p. 3.

²² Nella prima di una serie di conferenze tenute a Nuoro nel 1906 (Ballero 1986b), Ballero si pronuncia a favore di un'arte che rappresenti «l'umanità tutta intera [...] che ammaestrata dai dolori passati della vita, e glorificata dal lavoro libero e remuneratore corre trionfante e vittoriosa nella grande via del progresso e della civiltà». Peraltro, la sua idea di popolo sembra alquanto vaga; il pittore sembra vedere il popolo, al di fuori da considerazioni di classe, alla stregua di un nuovo committente: «non bisogna illudersi né credere che il popolo, che giudica ora, sia diverso dai preti e dagli antichi re. Anch'egli, come i primi, vuole un'arte che gli piaccia e che lo lusinghi [...]»; il popolo nell'opera d'arte vuol trovare se stesso: se stesso ingrandito e idealizzato». Se l'ultima frase echeggia la massima di Max Nordau fatta propria da Pellizza «l'arte deve dare al Popolo il ritratto di lui, ma abbellito» (cfr. la lettera di Pellizza a C. Castelli del 2 dicembre 1896, in Scotti 1976, p. 105), lo fa evidentemente in un contesto di idee piuttosto diverso.

²³ G. Pellizza, *lettera a Ballero*, Volpedo, 14 agosto 1904: Naitza, Scano 1986, p. 265.

²⁴ L'apprezzamento di Pellizza per «quei pittori che avevano fatto della propria terra motivo di costante ispirazione» è segnalato da Scotti 1986, p. 23.

vita della campagna, a patto, beninteso, di alternare all'isolamento momenti di scambio con l'esterno²⁵. Non si sottrae quindi alle richieste del collega, la cui ostinazione nel perseguire il proprio sogno d'arte in qualche modo glielo avvicina, pur nell'enorme distanza di preparazione tecnica – e anche culturale, perché Ballero aveva sì studi umanistici alle spalle, ma era lontano dall'aver come lui approfondito anche sul piano teorico i problemi figurativi.

Condotto Pellizza nel proprio alloggio a Campo San Geremia, Ballero gli mostra alcuni studi che ha con sé – probabilmente non lontani da *Baddemanna* –, che l'altro senza mezzi termini dichiara «primitivi»²⁶. Se la «rude schiettezza»²⁷ del responso echeggia quella di Chicharro, la critica arriva però accompagnata da utili consigli che serviranno all'artista sardo «di sprone a perseverare ed a tentare la nuova via», «fraternamente»²⁸ indicatagli dal collega. La sua conversione al divisionismo è immediata: dopo aver rimuginato cupamente sulle parole di Pellizza durante il *tour* nella penisola che da Venezia lo porta a Bologna, Ravenna, Firenze e Roma, torna a Nuoro e si mette subito al lavoro, «con ansia febbrile», «come se fosse oppresso da un incubo angoscioso»²⁹.

Superati alcuni tentativi iniziali «tutt'altro che incoraggianti», arriva a completare due quadretti che dietro suggerimento di un altro pittore, Guido Mejnieri (1869-1944), manda alla Promotrice di Genova³⁰, dove vengono accettati, e dove Pellizza li vede nella primavera del 1904. La fase di acquisizione della tecnica deve essere durata diversi mesi: *Ortobene*, dipinto il 21 agosto 1903³¹, non porta ancora traccia di esperimenti divisionisti, anche a volerci vedere una qualche ricerca di strutturazione del tessuto pittorico tramite la pennellata. Un documento dei primi tentativi è probabilmente un minuscolo acquerello (cm 8x12,3) con un profilo di montagne³², realizzato con piccole *taches* di colori complementari; a un momento successivo potrebbe appartenere *Monte Gonare da Nuoro*, il cui uso naturalistico della costruzione divisionista dell'immagine – evidente nel primo piano – è stato interpretato come possibile preludio al ritorno a modi più tradizionali successivo al 1907³³, ma potrebbe anche riflettere una ancor scarsa familiarità con la tecnica, indicata in particolare da passaggi come la resa della collina scura sulla destra.

I primi esiti che Ballero riterrà accettabili, vale a dire i due dipinti mandati a Genova, sono un *Crepuscolo autunnale*, non identificabile con nessuno dei

²⁵ Cfr. Pellizza 1897, pp. 2-3, ora in Scotti 1976, pp. 118-121.

²⁶ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, p. 1.

²⁷ G. Pellizza, *lettera a Ballero*.

²⁸ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, p. 1.

²⁹ Ivi, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 21 agosto 1904, B 1, pp. 2-3.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Naitza, Scano 1986, tav. 8.

³² Pubblicato in Naitza, Scano 1986, col titolo *Paesaggio* (fig. 49).

³³ Cfr. Altea, Magnani 1995, p. 73, con proposta di datazione al 1906-1907. Il quadro è stato pubblicato una prima volta senza data in Naitza, Scano 1986, tav. 12, e quindi con la data 1904-1906 in Scano 2004, p. 24, fig. 24.

quadri oggi noti, e *L'appello serale*, del gennaio 1904³⁴. Quest'ultimo (Fig. 2), un olio poco più grande degli studi che abbiamo appena visto, raffigura un pastore che guida il gregge in una campagna immersa già nella penombra, mentre nel cielo si attarda un tramonto infuocato. L'adozione di una tecnica divisionista a stesure filamentose, per quanto non giovi a migliorare la scansione dei piani e non arrivi a riassorbire alcuni residui grafici, spinge il pittore sulla via della sintesi, aiutandolo così a rendere meno vistose le carenze del disegno; ma soprattutto, sottolineando l'impianto orizzontale della composizione con l'insistito ripetersi delle bande colorate, contribuisce a suggerire una tonalità emotiva di quiete raccolta e malinconica – esaltata dall'effetto di controluce – che sarà d'ora in poi la nota dominante nella pittura di Ballero.

Rispetto ai saggi del 1903 il progresso è palpabile; e non meraviglia che Pellizza, trovandosi di fronte alla tela nelle sale della Promotrice, si compiacesse dell'effetto avuto dalle proprie franche parole dell'anno prima: «quelle mie parole devono esser state una forte spinta a tentar ed a riuscire», scrive a Ballero nell'agosto 1904. Nella lettera – sollecitata da un messaggio di saluto inviatogli dal pittore sardo insieme a un articolo in cui era citato il suo nome³⁵ – Pellizza parla della «rivelazione» provocatagli dai due quadretti (rivelazione, evidentemente, di possibilità di evoluzione pittorica non sospettabili sulla base dei lavori precedenti), e incita il collega ad andare avanti senza curarsi delle reazioni della critica. Ballero risponde raccontando con entusiasmo il suo approdo al divisionismo:

Come credo che avvenga a tutti quelli che cominciano a trattare la tecnica divisionista, io mi sono profondamente innamorato di essa ed intimamente convinto della sua efficacia ho continuato a lavorare con ardore e se non sembrassi troppo vanitoso vi direi che ho già distanziato di molto, coi nuovi lavori, i quadretti di Genova. Mi sto preparando per Venezia e perciò studio e lavoro assai, pieno di buona volontà e di coraggio: coraggio e buona volontà, che la vostra lettera, giunta proprio a buon punto, ha fatto raddoppiare³⁶.

I nuovi lavori cui allude sono *Mattino di marzo* e *Nell'aja*, il primo esposto nella primavera 1904 a Nuoro, nella vetrina del negozio Gasperini, quindi ripresentato con il secondo (finora non rintracciato) in agosto a Cagliari nel

³⁴ Identificato con uno dei quadri esposti a Genova in Altea, Magnani 1995, p. 74, sulla base di Alberti 1910, da cui si ricava anche il titolo del secondo dipinto, *Crepuscolo autunnale*, descritto come «un crepuscolo di sangue, forte e violento crepuscolo barbaricino». Secondo una notizia riferita diversi anni dopo da Calcaterra 1917, e ripresa da Naitza (Naitza, Scano 1986, p. 37), il secondo quadro inviato a Genova sarebbe stato invece *Mattino di marzo*, che però risulta essere stato esposto dai primi di maggio, quindi contemporaneamente alla mostra genovese, in un negozio a Nuoro. Inoltre un articolo di Raffa Garzia (Garzia 1904) lo distingue esplicitamente dagli «altri due di Genova». Cfr. Altea, Magnani 1995, p. 70.

³⁵ G. Pellizza, lettera a Ballero. Il primo messaggio di Ballero, la cui esistenza si evince dalla citata lettera a Pellizza del 21 agosto 1904, non è stato conservato.

³⁶ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, Ballero, lettera a Pellizza, 21 agosto 1904.

negozio Ferrucci³⁷: fiero dei risultati raggiunti, l'artista si è affrettato a renderli pubblici nel contesto locale.

Mattino di marzo (Fig. 3) è di nuovo l'immagine di un pastore con il suo gregge in una campagna deserta. Definito «segantiniano» – presumibilmente a causa del soggetto, oltre che della tecnica – in un articolo dedicato all'artista sulla stampa locale³⁸, il quadro rivela nell'accuratezza della stesura cromatica con quanta diligenza Ballero si applicasse a mettere in pratica i suggerimenti di Pellizza, e al tempo stesso mostra una composizione meno elementare – con la diagonale del gruppo del pastore e delle pecore che, riecheggiando quella del colle, quasi li identifica con il paesaggio circostante – e una costruzione spaziale più articolata di *L'appello serale*. Dipinto in un momento in cui in Sardegna si dibatteva intensamente la necessità di creare un'arte che esprimesse l'«anima» dell'isola³⁹, il quadro evoca, come *L'appello serale*, distinte atmosfere deleddiane: quel misto di nostalgia, tristezza e struggimento che aleggia nei romanzi della scrittrice nuorese e che agli occhi di intellettuali come Salvator Ruju e Sebastiano Satta rappresenta l'essenza del mondo sardo, un mondo desolato e fascinoso che sta per scomparire, travolto dalla marea inarrestabile del progresso.

La Deledda – scrive Ruju nel 1902 – è maestra nel rendere la poesia della campagna sarda, i pianori e le montagne dove cresce il mirto, il timo e il tirtillo e s'alza l'elce rigogliosa e le greggi ristanno negli addiacci o vanno melanconicamente col dondolio dei campani per le piane e lungo i rivi; le vallate dove verdeggiano frondeggiando gli olivastri e crescono le erbe altissime e le macchie di cisto e di lentischio (...); gli alti boschi squillanti, le *tanche* desolate come steppe (...) e i tramonti lividi, caldi, sanguigni, e tutta la melanconia, la tetraggine, lo sgomento, la freschezza, la dolcezza, la bontà della vita e del paesaggio sardo hanno nella descrizione dell'autrice una rappresentazione intensa, poetica, efficacissima⁴⁰.

La figura del pastore solo con il suo gregge, che nello stesso periodo riappare nelle prove pittoriche di Sebastiano Satta (come Ballero in gioventù, anche Satta affiancava l'esercizio della pittura a quello della letteratura), viene assunta a immagine-simbolo di questa Sardegna dolente e misteriosa:

[il] pastore nomade, è, nel cuore dell'antica isola, una figura tipica d'artista primitivo: differenziato appena dall'ineluttabile legge e assimilato alla vita inorganica delle solitudini, esso sta, fra cielo e terra, fatale e rigido come un idolo antico. E se cammina per il suo regno di rupi e d'ombre, e se sosta col piccolo gregge nelle lunghe sieste, canta, intaglia e suona. Ed è l'espressione più vera dell'arte sarda, primitiva più di ogni altra arte italiana (...)⁴¹.

³⁷ Il Mago Rosso 1904; Garzia 1904; Altea, Magnani 1995, p. 70.

³⁸ Garzia 1904; lo stesso riferisce che Ballero «non poté mai con suo dolore, vedere un dipinto del grandissimo maestro».

³⁹ Altea, Magnani 1995, pp. 35-36.

⁴⁰ Ruju 1902. È a proposito di questa recensione di *Dopo il divorzio* che Ballero scrive a Ruju la lettera ricordata alla nota 5.

⁴¹ Ruju 1907.

Se il pastore è figura archetipica dell'artista, simbolo della Sardegna arcaica, il divisionismo rappresenta agli occhi di Ballero la modernità: l'unione di un soggetto "primitivo" e di una tecnica moderna (anzi, per il pittore, l'unica tecnica veramente moderna, destinata, una volta sconfitto il «misoneismo di quella parte del pubblico che ancora le si mostra ostile», a «vincere trionfalmente»⁴²) è la formula su cui punta nel suo sforzo di costruzione identitaria, analogo, benché non altrettanto ricco di risultati, a quello compiuto in questo periodo da alcuni scrittori sardi, la Deledda in testa. Si tratta della prima versione di una strategia che verrà adottata, lungo tutta la prima metà del secolo, dagli artisti sardi animati da sentimenti regionalisti, fatto salvo il variare dell'ideale di modernità dal secessionismo di Biasi e seguaci al novecentismo di Mario Delitala, all'oggettivismo di sapore quasi tedesco del giovane Stanis Dessy⁴³.

«I divisionisti – dirà Ballero due anni dopo, in una conferenza alla Scuola Normale di Nuoro – si possono chiamare i ribelli, giacché essi nel campo dell'arte rappresentano ancora la rivoluzione, affermano con vigore giovanile un ideale nuovo, un ideale di luce»⁴⁴. Per Ballero, l'autorità di Pellizza – definito «dopo il Segantini ed il Morbelli (...) il più grande dei divisionisti italiani» – è garanzia della propria appartenenza alla schiera dei novatori; si capisce quindi perché senta il bisogno di rendere noti i rapporti che intrattiene con lui, citando la lettera di elogio avutane per i quadri esposti a Genova nel 1904, e perfino presentando come raccomandazioni tratte dallo stesso messaggio quelle che in realtà erano considerazioni sul divisionismo fatte dall'artista di Volpedo in una lettera a Anton Maria Mucchi, e che Ballero aveva potuto conoscere forse attraverso un articolo di Mucchi pubblicato in *L'arte all'Esposizione del 1898*:

Giovati della teoria dei contrasti, di quella dei complementari e della divisione del colore a seconda dello scopo che ti prefiggi nei tuoi lavori [...]. Non fare il divisionismo per partito preso, ma perché devi essere convinto che così esplich meglio le tue tendenze [...]. Così la tecnica secondo me, non dovrebbe essere né tutta a puntini né tutta a lineette né tutta ad impasto; e nemmeno tutta liscia o tutta scabrosa; ma varia come sono varie le apparenze della natura⁴⁵.

Ma torniamo alla corrispondenza con Pellizza. Alla fervida lettera di Ballero questi risponde dopo sei mesi inviando la foto del *Quarto Stato*, chiestagli dal pittore, e quella di *Sul fienile* (entrambe poi gelosamente conservate da Ballero fino alla morte). Il suo messaggio dosa l'incitamento («scrivetemi che siete sempre entusiasta delle nuove tendenze tecniche e che le evolvete per conto vostro continuamente») e l'esortazione a non perdersi d'animo nel caso – che, s'intuisce, ritiene realisticamente probabile – di un'accoglienza negativa alla

⁴² Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, 21 agosto 1904.

⁴³ Su questi artisti cfr. Altea, Magnani 1999; Frongia 2000; Altea, Magnani 2003.

⁴⁴ Ballero1986c.

⁴⁵ *Ibidem*. La lettera a Mucchi è pubblicata in Fiori 1968, pp. 211-212. Mucchi 1898 sembra la fonte da cui più probabilmente Ballero ha potuto attingere le frasi di Pellizza.

Biennale di Venezia («spero che i vostri quadri saranno accettati, ma se non lo fossero non morite»⁴⁶). Conclude con veloci ragguagli sul proprio lavoro, e su ciò che a sua volta intende esporre a Venezia, *Il Ponte* e un altro quadro.

La replica di Ballero, malgrado la mesta previsione di non potersi recare quell'anno a Venezia per la Biennale («è troppo grande la distanza ed enormi le spese che bisogna affrontare ed io, non ve lo nascondo, lotto troppo accanitamente con le necessità della vita»), trasuda eccitazione ed ottimismo.

Mi chiedete se son sempre entusiasta delle nuove tendenze tecniche. Entusiasta? Sono un vero innamorato! Esse mi hanno vinto, mi hanno completamente ammaliato ed ora non arrivo a capire come si possa dipingere altrimenti, tanta è la luce che si può diffondere sopra una tela con quella tecnica seduttrice. Non ho più dipinto altrimenti: ecco. Ho finito due quadri (m 1x0.70) Trebbiatura in Sardegna e Crepuscolo d'Ottobre a Nuoro⁴⁷.

Le dimensioni dei due quadri, finora non identificati, dicono come il pittore, consapevole dei progressi fatti, si sentisse ormai pronto a prove più ambiziose dopo i tanti studi, studietti e piccole tele degli anni precedenti. *Trebbiatura in Sardegna* potrebbe essere lo stesso quadro già esposto nell'agosto 1904 a Cagliari col titolo *Nell'aja*, che in un articolo troviamo descritto come «il greve lavoro della trebbiatura negli ardori del meriggio»⁴⁸. Il cronista precisa trattarsi del pannello centrale di un trittico ancora in corso di elaborazione, dedicato alla «festa del pane»: un tema di rilievo per la società tradizionale sarda, nella quale il pane era non solo alimento base, ma fulcro di significati raccolti intorno alla figura femminile e simbolo strutturante – attraverso la varietà delle sue forme quotidiane e cerimoniali – le diverse fasi della vita contadina⁴⁹. Il fatto che Ballero concepisse la tela quale parte di un più ampio ciclo riferito alla cultura sarda indica come non gli rimanesse estranea una dimensione riflessiva, che trova riscontro in quella che permeava la ricerca di Pellizza in questi anni (e che era sfociata non solo nella vasta concezione del *Quarto Stato*, ma anche in cicli pittorici quali *L'amore nella vita*⁵⁰); benché nel suo caso le aspirazioni simboliche all'universale fossero passate al filtro di un'ideologia regionalista.

Scrivendo a Pellizza, però, Ballero accenna unicamente a questioni di tipo tecnico, ai problemi collegati alla resa della luce:

I titoli vi dicono la diversità della luce che li illumina. La trebbiatura mi ha fatto addirittura impazzire: già, il sole, specialmente quello d'Agosto, dà le vertigini! Sono riuscito? Non sta a me il dirlo, vi dirò solo che non mi trovo scontento, per avere, forse in parte, superate le difficoltà che m'ero create. Li manderò entrambi a Venezia e che Iddio mi aiuti!⁵¹

⁴⁶ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Copialettere e minutari 1905*, Pellizza, lettera a Ballero, 17 febbraio 1905, ff. 4-5.

⁴⁷ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 24 febbraio 1905, p. 2.

⁴⁸ *I quadri di Antonio Ballero 1904*.

⁴⁹ Cfr., sul significato del pane nella cultura tradizionale sarda, Da Re 1996.

⁵⁰ Cfr., su questo e altri cicli pittorici progettati da Pellizza, Scotti 1986, pp. 33-34.

⁵¹ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 24 febbraio 1905, p. 4.

Dovesse essere respinto, lui «sconosciuto e col peccato originale d'esser nato in Sardegna», non si scoraggerà: «non monta dirò anch'io: ho la coscienza di aver fatto del mio meglio e di aver dipinto con tutta l'anima di un innamorato dell'arte»⁵².

Nonostante il saggio proposito, Ballero accuserà il colpo del rifiuto alla Biennale, che l'ammissione, per la seconda volta, alla Promotrice di Genova non varrà a controbilanciare⁵³. Il responso negativo da Venezia giunge in un periodo difficile, turbato dal suicidio del fratello e dalle cure familiari; nominato tutore del nipote, l'artista deve sorvegliarne il patrimonio, il che comporta faticose trasferte a cavallo in luoghi anche molto lontani da Nuoro, durante le quali finisce per buscarsi la malaria. Tutto ciò gli impedisce, dopo il marzo 1905, di lavorare; solo negli ultimi mesi dell'anno, ritrovata un po' di quiete, mette mano a due quadri, *Lentischi nelle tanche di Barbagia* e *Dopo il tramonto*, che intende mandare all'Esposizione di Milano. L'unico dipinto di questa fase che potrebbe accordarsi al primo titolo è un *Paesaggio* dall'ampio respiro atmosferico (Fig. 4), in cui la stesura cromatica presenta sullo sfondo zone a filamenti accanto ad altre a puntini, mentre il primo piano è risolto con impasti di terre e verdi dati a piccoli tocchi, e qua e là rialzati da note rosse e azzurrine; soluzione che mette in pratica le note idee pellizziane circa la varietà della tecnica⁵⁴. Quanto a *Dopo il tramonto*, il titolo è troppo generico, e il tema troppo frequente nell'opera di Ballero per permetterne l'identificazione con qualche margine di sicurezza; tuttavia c'è un quadro inedito di collezione privata (Fig. 5) che potrebbe collocarsi a questo punto del breve percorso divisionista del sardo – sempre che non sia invece da identificare con *Crepuscolo d'ottobre a Nuoro*, una delle due tele inviate alla Biennale del 1905 (con cui condivide le dimensioni, cm 100 x70 circa) e quindi da ricondurre all'inizio di quell'anno, prima della pausa forzata nell'attività del pittore. In ogni caso, la tela è accomunata al paesaggio che abbiamo proposto di identificare con *Lentischi nelle tanche di Barbagia* da una ricerca di semplificazione formale che spinge a eliminare ogni notazione aneddotica e perfino ogni dettaglio descrittivo dell'ambiente; la spoglia vastità della scena lascia come unico protagonista il lento ritirarsi della luce dalla campagna deserta, un effetto già studiato in *L'appello serale*, ma in una rappresentazione di tono narrativo.

⁵² Ivi, p. 5.

⁵³ La notizia della presenza del pittore alla Promotrice di Genova del 1905 si ricava dalla lettera di Pellizza del 24 dicembre 1905: Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Copialettere e minutarie 1905*, f. 49 («seppi che avevate esposto a Genova dove anch'io avevo qualche cosuccia, ciò che mi fece piacere»).

⁵⁴ In Altea, Magnani 1995, p. 74, si proponeva per il quadro una data tra il 1915 e il 1920, riconducendo le stesure a impasto a una fase successiva a quella divisionista; ipotesi che sembra il caso di rivedere, considerando la proclamata adesione di Ballero alla preferenza di Pellizza per una tecnica varia, «né tutta a puntini né tutta a lineette né tutta ad impasto» (cfr. sopra, nota 45).

Quando Pellizza a Natale scrive a Ballero chiedendo notizie («ditemi che avete lavorato molto quest'anno e che siete sempre entusiasta della nuova tecnica»⁵⁵), questi gli fa il racconto delle sue disgrazie in una lunga lettera accorata, ma anche amareggiata per lo smacco subito a Venezia, che ritiene frutto della mancanza di appoggi e protezioni:

credete ne ho visti [di quadri] assai peggiori ai miei con firme illustri! Ma non mi dolgo, peggio per chi non fa come certuni, che conosco io, diventati celebri per intercessioni o della massoneria, o della mafia o di qualche altra setta. V'ha poi chi dà la scalata all'Olimpo con casse di bottiglie del nostro vino d'Oliena e via dicendo. Io son povero e non posso né voglio fare questi mercati⁵⁶.

Pellizza, forse imbarazzato o infastidito da questo atteggiamento, non risponde. È ancora Ballero che a settembre riprende la penna, per congratularsi dell'acquisto de *Il sole* all'Esposizione di Milano da parte del Ministero⁵⁷, ma soprattutto per sfogarsi e cercare nel giudizio del collega una riconferma alla fiducia in se stesso, ulteriormente scossa dalla mancata accettazione delle opere inviate a Milano; tant'è che ora medita di spedire a Pellizza le due tele per averne un parere. Attribuendo a «ingiustizia» il rifiuto («ho la certezza che nell'Esposizione i quadri inferiori ai miei vi saranno a centinaia», osserva con scarsa modestia), mette l'incomprensione degli addetti ai lavori sul conto della loro estraneità al paesaggio della Sardegna: «per quanto io faccia, riproducendo la campagna Sarda, che gli artisti ed i critici non conoscono, mi diranno sempre che lavoro di maniera, tanta è la diversità tra la Sardegna ed il Continente»⁵⁸.

Pellizza avrebbe potuto rispondergli con le parole appuntate nel 1898:

L'equilibrio di un'opera non ci vien dato che dall'artista il quale, scegliendo il vero ed umanizzandolo in quel modo lo fa rappresentativo di un concetto [...]. Credete che Segantini faccia i suoi quadri con una impronta così propria solo perché la natura che gli fa da modello è tanto diversa da quella che tutti gli altri pittori vedono, niente affatto le sue opere sono in lui stesso egli ha guardato in sé ed ha veduto l'opera e la natura non gli ha prestato che i mezzi per esplicitarla⁵⁹.

Ballero, evidentemente, parte ancora da presupposti veristi; come notava Naitza:

⁵⁵ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Copialettere e minutari 1905*, cit.

⁵⁶ Ivi, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 2 gennaio 1906, B 3, pp. 2-3.

⁵⁷ Cfr. Scotti 1986, n. 1188, p. 446.

⁵⁸ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 26 settembre 1906, B 4, pp. 3-4. Già nella lettera precedente aveva affermato essere la Sardegna la sua «prima nemica, appunto perché ha un paesaggio tanto diverso da quello del Continente e che solo pochissimi conoscono, fra gli artisti poi nessuno, fatta qualche rarissima eccezione per gli stranieri, che vi si fermarono pochissimo» (Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 2 gennaio 1906, p. 6).

⁵⁹ Pellizza, risposta a un articolo di Th. Neal pubblicato su «Il Marzocco», *Minutari*, ff. 79-79v., in Scotti 1976, pp. 141-142.

non trova contraddizione tra il naturalismo verista e la prospettiva scientifica dello studio dei fenomeni della visione e della luce, tra copia e sistemazione mentale di un'immagine: il "vero" è per lui ancora uno e uno solo e la pittura moderna non è che una metodica per raggiungerlo meglio di qualche precedente tecnico immediato⁶⁰.

Ma, benché l'artista si avvalga, forse già da questi anni, del mezzo fotografico quale strumento preliminare alla pittura⁶¹, è ovvio che la sua non è una neutra registrazione di dati, bensì una selezione degli aspetti naturali, carica di implicazioni sul piano dei significati. Abbiamo già visto come l'immagine, apparentemente banale, del pastore fosse in effetti densa di connotazioni simboliche nel contesto culturale sardo, e come una scena realistica di lavoro nei campi si ricollegasse, attraverso il riferimento a un progettato «ciclo del pane», a un complesso di valori fondanti per la società rurale. Così anche il frequente ricorrere – nei dipinti e nelle fotografie di questi anni⁶² – di rappresentazioni di una campagna vuota di presenze umane, con immagini impostate sulla successione di piani orizzontali, prive di un centro focale e di incidenti narrativi, sembra frutto di una precisa scelta, tesa a privilegiare la visione di una Sardegna primordiale, incontaminata, quasi rivelata allo sguardo all'indomani della creazione (figg. 6-7).

Le accuse di fare del paesaggio "di maniera", paventate da Ballero, sono il corrispettivo dell'accusa di rappresentare la Sardegna secondo stereotipi romantici e primitivisti, rivolta poco prima a Salvator Ruju sulle colonne del quotidiano romano *La Patria*, e alla quale Ruju (letterato di una certa notorietà nei circoli della capitale all'inizio del secolo, e come si è detto molto vicino a Ballero) aveva risposto rivendicando il carattere non solo primitivo, ma addirittura «preumano» dell'Isola⁶³. Se però la narrativa di Ruju, come quella della Deledda, batteva sul tasto dell'inquietudine e della tragedia, la Sardegna del pittore nuorese è lirica, idilliaca, immersa in una virgiliana quiete.

Un sentimento di romantica tensione verso l'infinito pervade *Paesaggio al tramonto* (Fig. 8), il quadro che Ballero, tormentato dal dubbio, si decide finalmente a spedire a Pellizza nel marzo 1907, subordinando al suo giudizio la decisione di mandarlo alla Biennale di Venezia. Si tratta di un paesaggio innevato, una pianura cinta dalla bassa chiostra dei monti di Montalbo, presso Nuoro (località e punto di vista si direbbero gli stessi di *Mattino di marzo*), ma talmente indeterminato nella resa da rendere difficile perfino riconoscere come tali le distese di neve – e infatti questo aspetto è sfuggito sia a Naitza e Scano,

⁶⁰ Naitza, Scano 1986, p. 27.

⁶¹ Su Ballero fotografo, cfr. *Antonio Ballero. Lo sguardo fotografico del pittore* 2007.

⁶² Cfr. per esempio dipinti come il piccolo *Paesaggio ad acquarello* che qui si ipotizza del 1903, *Monte Gonare da Nuoro*, *Paesaggio al tramonto*, di cui si dirà più avanti, un *Paesaggio* pubblicato in Altea, Magnani 1995, p. 74; e fotografie come le figg. 112 e 113 in Scano 1986, p. 108.

⁶³ Lucatelli 1905; Ruju 1906. Cfr. Ruju 1996, pp. 45-46.

che gli diedero il titolo con cui è oggi noto, sia a quanti lo ripubblicarono successivamente⁶⁴.

Annunciando a Pellizza l'invio della tela, Ballero ancora una volta rivendica l'aderenza al vero della propria pittura:

Non so se dalle vostre parti avete questi tramonti invernali; qui dopo una forte nevicata abbiamo quasi sempre tramonti di tal genere. Qualche volta anzi sono così vampanti che dipinti parrebbero inverosimili e fatti di maniera. Pure bisogna vedere cosa sia questo cielo di Sardegna: oggi abbiamo una nevicata da far paura, domani il cielo sarà dell'azzurro più scintillante e dopo qualche ora la neve è scomparsa e la campagna riprende il suo verde abbagliante⁶⁵.

A sentire Ballero, insomma, la sua opera non farebbe altro che rispecchiare la "diversità" della Sardegna, il carattere primigenio dei suoi spettacoli naturali. In realtà, mai come ora la sua pittura è stata antinaturalistica e addirittura visionaria: la consueta vaghezza dei piani prospettici, la soffice ondulazione delle stesure a filamenti colorati trasformano la campagna nuorese in una veduta irreali, mobile e fluttuante, quasi un paesaggio di Marte, inabitato e illuminato di bagliori minerali.

Pellizza riceve il quadro poco dopo la morte del figlio appena nato, e nel pieno della malattia che condurrà la moglie Teresa alla tomba: ha altro per la mente che i problemi di Ballero. Trova tuttavia il tempo di rispondere, e, come testimoniano i Minutari, dapprima si applica a chiarire le sue impressioni cercando di non ferire la suscettibilità del collega: «il quadretto è fine e delicato amorosamente condotto. Ma non raggiunge quell'efficacia drammatica che avete intraveduto – perché? Sentite se dico bene: la tonalità della neve, dal primo piano alle cime delle montagne, per la sua chiarezza toglie efficacia all'aranciato e al rosso del cielo»⁶⁶. L'indeterminatezza spaziale della scena, consueta al pittore e qui rafforzata dall'insolito rapporto cromatico, è in effetti quanto di più lontano dal rigore costruttivo abituale a Pellizza. Alla fine questi, vinto dalla stanchezza e dall'assillo di preoccupazioni ben più gravi, manda a Ballero una cartolina sbrigativa, in cui ultimamente non si pronuncia: «Ho ricevuto ho visto e vi ho rispedito subito il quadretto. A me non dispiace ma non saprei darvi un parere definitivo. Sono in una crisi acutissima di disgrazie familiari e non ho testa a nulla fuorché alla mia malata»⁶⁷.

Ballero risponde a volta di corriere auspicando il pronto superamento della crisi⁶⁸. Ma Teresa muore, e Pellizza, sopraffatto dalla perdita della moglie amatissima e dall'incertezza riguardo al futuro, si toglie la vita il 14 giugno

⁶⁴ Naitza, Scano 1986, tav. 10.

⁶⁵ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, lettera a Pellizza*, Nuoro, 2 marzo 1907, B5.

⁶⁶ Ivi, *Copialettere e minutari 1907, Pellizza, lettera a Ballero*, f. 4v.

⁶⁷ Pellizza, *cartolina postale a Ballero*, Volpedo, 8 marzo 1907, in Naitza, Scano 1986, p. 265.

⁶⁸ Volpedo, Archivio Studio Pellizza, *Ballero, cartolina postale a Pellizza*, Nuoro, 12 marzo 1907, B6.

(il collega sardo registra sgomento la data in calce al suo ultimo messaggio). La sua morte segna anche l'abbandono del divisionismo da parte di Ballero, che, privato di un punto di riferimento per lui di estrema importanza, e non trovando riscontri positivi alle ricerche che va conducendo, scivola nuovamente nell'incertezza. A deciderne il nuovo indirizzo è il successo del giovane Francesco Ciusa, che proprio in quel 1907 ottiene una buona affermazione alla Biennale di Venezia con un gesso di soggetto regionale e di forte intensità drammatica, *La madre dell'ucciso*. Ballero, come si è detto, era molto legato a Ciusa (nel 1904 ne aveva anche esposto alla Promotrice di Firenze un ritratto, dipinto l'anno prima⁶⁹); l'esempio dello scultore – di cui coglie il naturalismo dell'immagine e non la componente simbolista che vi è sottesa, e che emergerà appieno nelle opere successive alla *Madre* – lo spinge a indirizzarsi verso una tematica regionale di narrazioni popolari a forti tinte, nel tentativo di rivestire i panni dell'epico cantore della sua terra, così come aveva fatto il più giovane amico nella scultura⁷⁰. In direzione analoga, d'altronde, punta un nuovo rapporto allacciato in questi mesi, quello col pittore Antonio Ortiz, spagnolo amico di Chicharro e come lui borsista dell'Accademia di Spagna. Ortiz arriva a Nuoro a metà marzo 1907 e simpatizza subito con l'artista⁷¹; il suo interesse per la rappresentazione del costume e della vita popolare sarda, benché rivolto al colore locale e non declinato in senso mitico-simbolico come quello di Ciusa, può aver contribuito a confermare Ballero nella via appena intravista.

Dati i noti limiti del nostro pittore, è possibile che la tecnica divisionista gli appaia troppo complessa da applicare a dei dipinti di figura. Già nella seconda metà del 1907, con *Autoritratto al sole*, trasferisce la scienza dei complementari in una pittura ad impasto (Fig. 9); verso Natale comincia a lavorare a *Sa Ria* (il lutto) (Fig. 10), quadro in cui di divisionismo o di complementarismo non c'è più ombra. Si tratta di una tela di proporzioni per lui inusitate (cm 160x190), che destina come l'*Autoritratto* alla Quadriennale di Torino, ma che non arriverà a terminare in tempo⁷². Anche se, come riferisce un cronista ripetendo informazioni avute dal pittore, il quadro raffigura un episodio del romanzo della Deledda *La via del male*⁷³, l'ambizione di Ballero sembra piuttosto quella di offrire una sorta di corrispettivo pittorico della *Madre dell'ucciso*: il tema è infatti lo stesso, il rito funebre nuorese in cui le donne siedono accovacciate presso il focolare spento (un'eco della scultura di Ciusa si ritrova del resto anche in un'altra tela del 1908, nota col titolo *La fattucchiera*).

Sa Ria è un quadro di un verismo pesante, non riscattato dalla teatralità a buon mercato degli effetti luministici, che tuttavia riscuoterà gli elogi di

⁶⁹ Il quadro, esposto con il titolo *Ritratto al sole* (cfr. Il Mago Rosso 1903), non è oggi rintracciabile.

⁷⁰ Su Ciusa cfr. Bossaglia 1990; Altea 2004; Altea, Montaldo 2007.

⁷¹ Cfr. Frongia 1995, pp. 61 e ss., 105 e ss.

⁷² Alfa 1908.

⁷³ *Ibidem*. L'articolo riporta informazioni avute verosimilmente da Ballero.

Chicharro, col quale non a caso Ballero ha ripreso i contatti dopo la morte di Pellizza. Il dipinto, scrive lo spagnolo, è «*muy bien conpuesto, muy bien equilibrado de pesos, y muy bien de valores y clarooscuro; y con gran character local y sentimiento. Es un quadro de un sabor fuertemente primitivo, y muy macho como decimos en España*»⁷⁴.

Sul registro, diciamo così, *macho* di *Sa Ria* insistono varie altre tele eseguite tra il 1908 e i primi anni '10⁷⁵. Definitivamente archiviato il gentile divisionismo del 1904-1906, che tanti sforzi gli era costato, Ballero non accantona comunque del tutto il complementarismo appreso da Pellizza. Questo sopravviverà sino alla fine in una parte consistente della sua produzione, accoppiato però a una pittura greve, a spatolate dense, che in alcuni piccoli studi e impressioni di paesaggio arriva talvolta a ritrovare qualcosa del tenue lirismo della fase divisionista, ma più spesso s'incentra su scene aneddotiche che ne fanno risaltare in modo imbarazzante l'imperizia di disegnatore. È una scelta che confina Ballero senza rimedio all'interno di un filone, all'epoca diffuso non soltanto in Italia, di esperienze di derivazione impressionista, ma di tono e contenuti decisamente tradizionalisti.

Riferimenti bibliografici / References

- Alfa (1908), *Un artista sardo alla Quadriennale di Torino*, «L'Epoca», 29 aprile.
 Antonio Ballero. *Lo sguardo fotografico del pittore* (2007), Nuoro: Ilisso.
 Alberti N. (1910), *Una visita allo studio del pittore Ballero*, «L'Unione Sarda», 16 agosto.
 Altea G. (2004), *Francesco Ciusa*, Nuoro: Ilisso.
 Altea G., Magnani M. (1995), *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro: Ilisso.
 Altea G., Magnani M. (1999), *Giuseppe Biasi*, Nuoro: Ilisso.
 Altea G., Magnani M. (2003), *Stanis Dessy*, Nuoro: Ilisso.
 Altea G., Montaldo A.M., a cura di (2007), *Francesco Ciusa. Gli anni delle Biennali 1907-1928*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Molin Adriatica, 3 novembre – 16 dicembre 2007), Nuoro: Ilisso.
 Ballero A. (1986a), *L'arte*, in Naitza, Scano 1986, pp. 254-255.

⁷⁴ Chicharro, *lettera a Ballero*, Madrid, 18 gennaio 1909, in Naitza, Scano 1986, p. 267. È significativo che la corrispondenza con Chicharro si interrompa nell'estate 1904, poco prima dell'inizio del rapporto epistolare con Pellizza, e riprenda nell'estate 1908 con una lettera di Chicharro che risponde con lungo ritardo a un'altra di Ballero, spedita evidentemente diversi mesi prima, forse ancora nel 1907.

⁷⁵ Ricordiamo una seconda versione di *Sa ria* e *Veglia funebre* riferibili al 1908-1912, e una di *Contos de fochile*, 1912 (rispettivamente figg. 36, 34 e 35 in Naitza, Scano 1986).

- Ballero A. (1986b), *Linee per un'autobiografia*, in Naitza, Scano 1986, pp. 263-264.
- Ballero A. (1986c), *La pittura*, dalla IV conferenza alla Scuola Normale di Nuoro, giugno 1906, in Naitza, Scano 1986, p. 260.
- Belli G., Rella F., a cura di (1990), *L'età del Divisionismo*, Milano: Electa.
- Bossaglia R. (1990), *Francesco Ciusa*, Nuoro: Ilisso.
- Cagianelli F., Matteoni D., a cura di (2012), *Il Divisionismo. Luce del moderno*, catalogo della mostra (Rovigo, 25 febbraio 2012 – 24 giugno 2012), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Calcaterra C. (1917), *Il pittore della Barbagia*, «L'Artista Moderno», XVI, n. 3, pp. 35-46.
- Da Re M.G. (1996), *Schiava non era di certo, in quella casa...*, in *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, catalogo della mostra, a cura di C. Limentani Viridis, Sassari: Chiarella, pp. 37-44.
- Divisionismo italiano* (1990), catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile – 15 luglio 1990), Milano: Electa.
- Falchi L., a cura di (1925), *Confidenze*, Sassari: L.I.S.
- Fiori T., a cura di (1968), *Archivi del Divisionismo*, con prefazione di F. Bellonzi, Roma: Officina.
- Frongia M.L. (1995), *Due pittori spagnoli in Sardegna. Eduardo Chicharro Agüera (1901) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-09)*, Nuoro: Ilisso.
- Frongia M.L. (2000), *Mario Delitala*, Nuoro: Ilisso.
- Garzia R. (1904), *Antonio Ballero*, «L'Unione Sarda», 10 agosto.
- Il Mago Rosso (1903), *Corriere Nuorese*, «L'Unione Sarda», 2 settembre.
- Il Mago Rosso (1904), *Artisti sardi*, «L'Unione Sarda», 11 maggio.
- I quadri di Antonio Ballero* (1904), «L'Unione Sarda», 8 agosto.
- Lucatelli L. (1905), *A proposito di impressioni sarde*, «La Patria», 28 dicembre.
- Naitza S., Scano M.G. (1986), *Antonio Ballero*, Nuoro: Ilisso.
- Mucchi A.M. (1898), *Il Divisionismo*, «L'arte all'Esposizione del 1898», XXI, n. 22, pp. 171-174.
- Paulis S. (2006), *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Sassari: Edes.
- Pellizza G. (1897), *Il pittore e la solitudine*, «Il Marzocco», II, 53, 31 gennaio, pp. 2-3.
- Ruju C. (1996), *Introduzione*, in S. Ruju, *Novelle*, Cagliari: Edes, pp. 21-71.
- Ruju S. (1902), *Un nuovo romanzo regionale di Grazia Deledda*, «La Nuova Sardegna», 28 maggio.
- Ruju S. (1906), *Una risposta a L. Lucatelli*, «La Patria», 2 gennaio.
- Ruju S. (1907), *Arte ed artisti sardi. Francesco Ciusa*, «La Tribuna», 9 maggio.
- Scano M.G. (1997), *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro: Ilisso.
- Scano M.G. (2004), *Antonio Ballero*, Nuoro: Ilisso.

Scotti A. (1974), *Pellizza da Volpedo. Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza*, Tortona: Comune di Tortona.

Scotti A., a cura di (1976), *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Il Quarto Stato*, Milano: Mazzotta.

Scotti A. (1986), *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano: Electa.

Appendice



Fig. 1. Antonio Ballero, *Baddemanna*, gennaio 1903, olio su cartone, cm 23,8x34,8, collezione privata



Fig. 2. Antonio Ballero, *L'appello serale*, 1904, olio su tela, cm 37,9x52, Atzara (NU), Museo d'Arte moderna e contemporanea "Antonio Ortiz Echagüe"

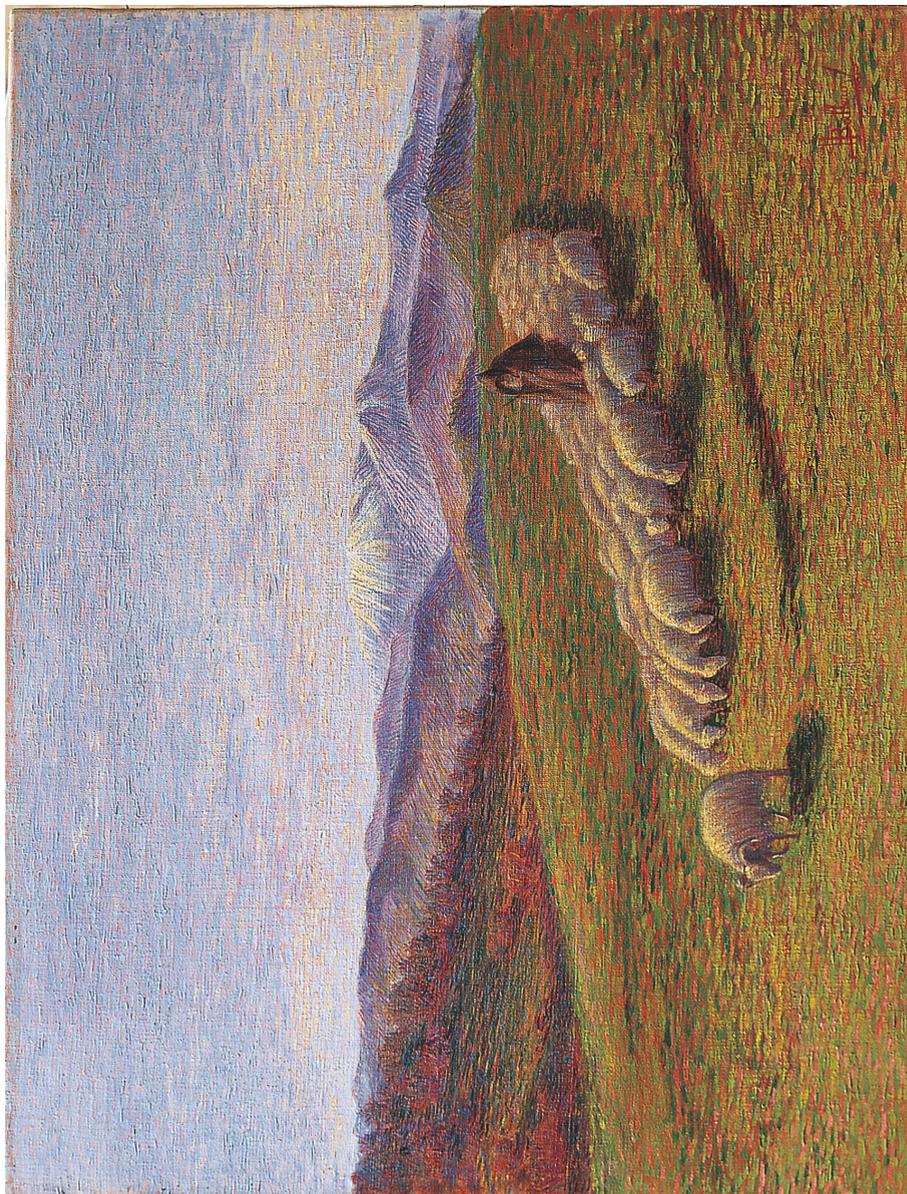


Fig. 3. Antonio Ballero, *Mattino di marzo*, marzo 1903, olio su tela, cm 49x64,3, collezione privata

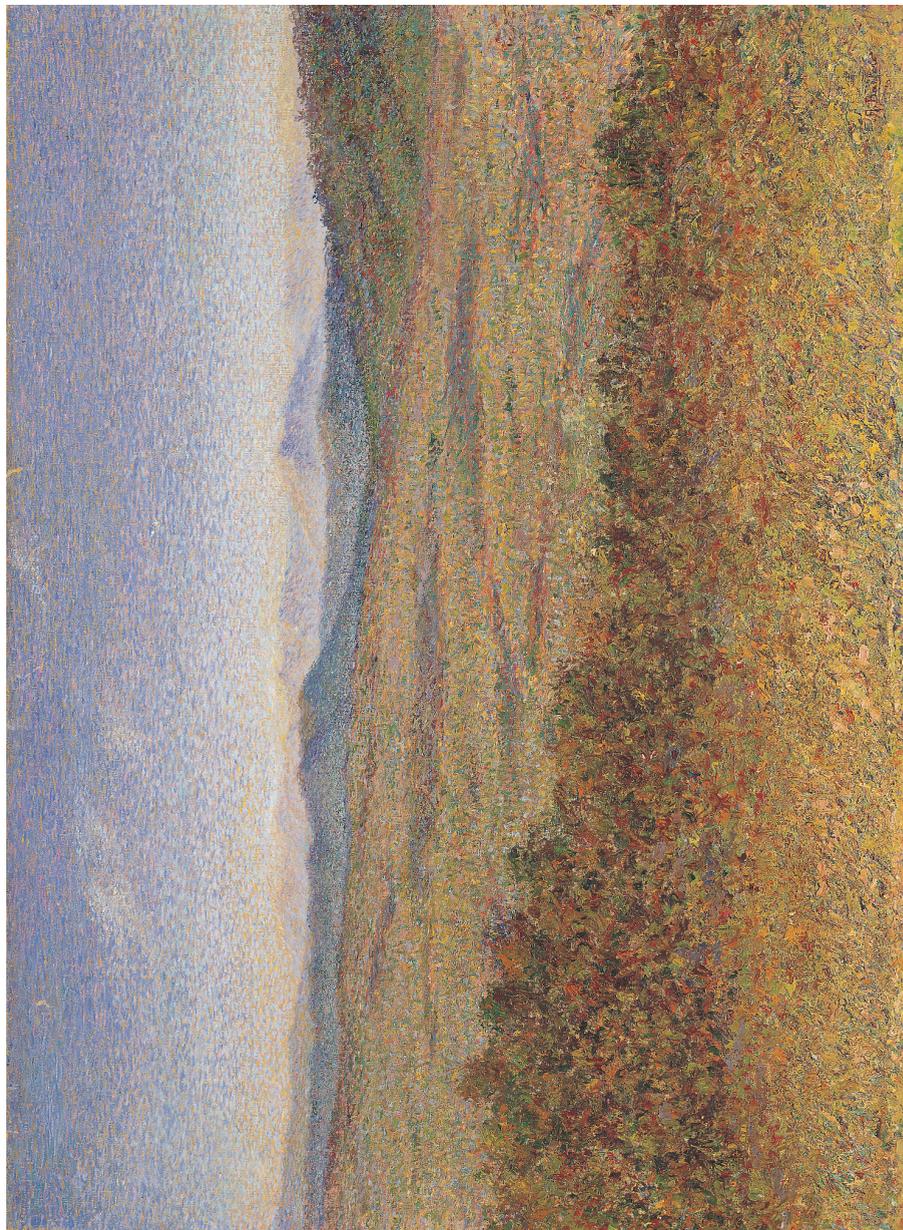


Fig. 4. Antonio Ballero, *Paesaggio (Lentischi nelle tanche di Barbagia)*, olio su tela, cm 76,5x95



Fig. 5. Antonio Ballero, *Dopo il tramonto*, 1905, olio su tela, cm 70x100, collezione privata



Figg. 6-7. Antonio Ballero, due vedute della Barbagia, fotografie, Nuoro, Archivio Ilisso

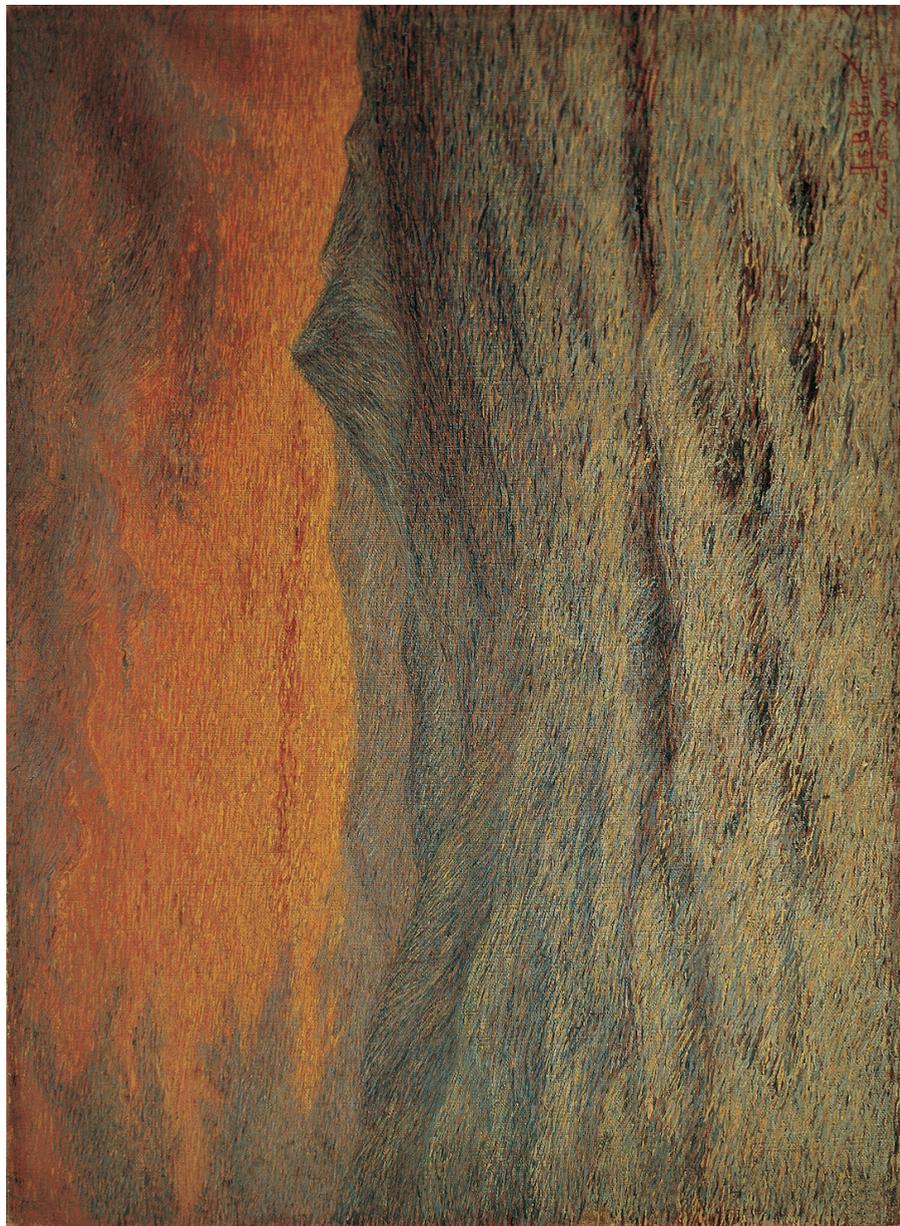


Fig. 8. Antonio Ballero, *Paesaggio al tramonto*, 1906-1907, olio su tela, cm 30x40,2, collezione privata



Fig. 9. Antonio Ballero, *Autoritratto al sole*, 1907, olio su tela, cm 60x50,3, Sassari, collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 10. Antonio Ballero, *Sa Ria (Il duolo)*, 1907-1908, olio su tela, cm 160x190, Nuoro, MAN Museo d'arte Provincia di Nuoro

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Giuliana Altea, Francesco Bartolini, Elisa Bernard, Giuseppe Buonaccorso,

Francesco Capone, Giuseppe Capriotti, Eliana Carrara, Mirco Carrattieri,

Mara Cerquetti, Michele Dantini, Pierluigi Feliciati, Angela Maria La Delfa,

Rita Pamela Ladogana, Luciana Lazzeretti, Sonia Merli, Enrico Nicosia, Silvia Notarfonso,

Stefania Oliva, Caterina Paparello, Claudio Pavone, Sabina Pavone, Pietro Petrarola,

Alessandra Petrucci, Francesco Rocchetti, Daniele Sacco, Gaia Salvatori

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

