



MUSEO DI ARTE ITALIANO



SULLE TRACCE DI...
PLINIO NOMELLINI

(6 de agosto de 1866, Livorno - 8 de agosto de 1943, Florencia)

Al visitar el Museo de Arte Italiano, uno se enfrenta a varias obras de distinta índole, tanto temática como pictóricamente. Pero uno de los cuadros más significativo y desconcertante es, sin duda, *La venta de gallinas* de Plinio Nomellini.

De hecho, nos acercamos a un gran formato de 200,8 x 228,7 cm, o sea, dos metros de altura y de ancho. Un cuadrado casi perfecto e impresionante. De esta masa confusa surge una forma femenina vestida de rojo (en realidad bermellón) teniendo en la mano una ave blanca que está desplumando.

A primera mirada, cuerpos y decorado animan un espacio que parece únicamente dedicado al color. Al usar de manera voluntaria un colorido liberado, explosivo, violento, el artista da a pensar que el bermellón sale directamente del tubo para derramarse sobre el lienzo, poniendo de realce el vigor del pincel como en las pinturas de Van Gogh o de Gauguin, y demuestra así que más allá de la composición, se interesa por las formas espaciales y afectivas del color.

Los personajes y el decorado animan de manera complementaria un espacio que parece enteramente dedicado a la evocación de una escena común, la venta de aves, pero el tratamiento y la composición le dan un carácter simbólico. En efecto, si el título indica al visitante una lectura simple *a priori* para definir el sentido de esta obra, este no presupone la presencia de elementos tan metafóricos o enigmáticos y un efecto de realidad tan distante.

¿Qué vemos exactamente en esta obra? Destacándose sobre un fondo azul oscuro estallado por pinceladas ácidas, vislumbramos una escena de mercado donde se mezclan hombres, animales y objetos.

A la mano izquierda, aparece un hombre barbudo de pie, llevando o acomodando una suerte de damajuana lóbrega sobre una barrica. Este botellón que hoy en día es difícil ver en los mercados, era común en la época en que Plinio Nomellini pintó su obra (1915-1916). Si bien la forma no es exacta, reconocemos muy bien su forma y, sobre todo, la pequeña canasta que la protege de los golpes. La foto siguiente permite entender mejor la representación pintada del objeto.



Damajuana

Este objeto aún se puede encontrar en pequeños pueblos de Italia, donde se conserva el vino o la *grappa*, un aguardiente elaborado a partir del destilado de los restos de la uva exprimida.

Contra la barrica se destaca una regadera verde. Notemos que es el único verde intenso que hay en el cuadro y que este color no existe al estado natural, se forma por la mezcla del amarillo y el azul, cuyo color complementario es el rojo.

En el piso, dos manchas blancas que hacen pensar en dos palomas listas para ser desplumadas. Vemos el blanco ligeramente mezclado con rojo para llegar a un rosado semiazulado que llega a armonizarse con las demás plumas que cubren el piso.

La parte central está ocupada por una jovencita vestida de rojo, sentada y desplumando una ave blanca. Su cara está iluminada por la luz que viene de la ventana situada en la parte superior derecha del cuadro. De manera extraña, está mirando “descuidando” su trabajo, como si la luz o un sonido externos hubieran llamado su atención. Unas pinceladas profundas azules nimbaban su cabellera, y hay que observar el cuadro con mucha atención para poder distinguir las posibles plumas de un pavo colgado. La punta de su pico toca una canasta de frutas (seguramente frutas por las formas redondas que vemos), además el color anaranjado con rojo nos invita a pensar que se tratan de melocotones. Extraño es que haya frutas en una bodega donde se venden exclusivamente aves. Sin embargo, en italiano *bottega* significa también ‘bodega’, de ahí la damajuana que también aparece. Por otra parte, estamos en 1916, o sea, en plena Primera Guerra Mundial, lo que supone restricciones y permisos de ventas aligerados. La canasta está apoyada sobre una pequeña mesa de color rojo vivo para que se vea la mercancía. Encima, vislumbramos un conejo colgado de una pata a una cuerda, tendida de par en par, y la parte derecha se confunde con el listón de madera superior. En la parte inferior derecha, dos gallinas o pollos vivos parecen picotear. Llama la atención las plumas traseras de esas aves con sus tintes verdécitos que, a primera vista, nos hacen dudar. ¿Serán realmente aves o legumbres raíces?

Un examen profundizado permite escoger la primera opción. Junta a ellos, en el piso, una vasija aparentemente de cerámica vidriada iluminada por el rayo de luz que cae directamente de la ventana.

Podemos decir, inmediatamente, que los códigos del realismo y la preocupación descriptiva calcada sobre la experiencia real, no nos serán de ninguna ayuda para descifrar esta obra. De hecho, las formas pintadas nos permiten identificar, sin dificultad, a los dos personajes y a varias aves, pero algunos detalles parecen haber sido resumidos de manera rápida por una forma que los engloba, como la cabeza del hombre, la canasta con frutas o el conejo suspendido.

¿Pero cómo entender esta obra confusa, hecha con gruesas pinceladas de colores saturados? ¿Por qué se necesita cierto alejamiento para captar su composición global? ¿Por qué la fragmentación de la pincelada y la aplicación del color en pequeños puntos permiten al ojo

reconstruir la escena cuando se aleja uno de unos metros?

Para apreciar en su justo valor esta pintura, conviene considerar dos aspectos decisivos: el contexto histórico local (Italia del Norte) y la corriente artística de la época.

Plinio Nomellini nace el 6 de agosto de 1866 en Livorno. Es alumno de Fattori en la Academia de las Bellas Artes de Florencia, con quien traba amistad, y su enseñanza es decisiva para su etapa formativa. Giovanni Fattori es uno de los fundadores del movimiento llamado *macchiaioli*. *Macchia*, en italiano, significa ‘mancha’, y al ver esta pintura, los críticos empezaron a burlarse de ellos apodándoles de “manchistas”. Estos artistas dan una nueva respiración a la pintura italiana y encontraron una novedosa forma de expresión ilustrada, en reacción a un arte demasiado elitista.

La pintura de los *macchiaioli* introdujo una nueva representación de la luz, a través de la yuxtaposición de pinceladas planas contrastadas. Estos quieren recrear el mundo que los rodea con escenas de la vida diaria: el mundo campesino, la sociedad burguesa, las escenas de playa... Nomellini se convierte muy rápidamente en el responsable de la segunda generación de los *macchiaioli*, se traslada a Génova y opta por el divisionismo. Esta técnica, llamada también puntillismo, fue aplicada por los neoimpresionistas que pretendieron dar un giro científico y sistemático a lo que en el impresionismo no había sido más que libre intuición.

Pintor muy dinámico, el artista italiano se inspira en el francés Camille Pissarro, quien había introducido algunas novedades en el impresionismo: una gruesa textura de pequeñas teclas de pincel que, de hecho, dividían la imagen en minúsculas unidades de color. No se mezclan los colores primarios [magenta (rojo), cian (azul) y amarillo] entre sí: se yuxtaponen para sugerir los colores secundarios.

Para llegar a este resultado, los artistas aplican millares de puntitos de pintura, lo que da, no solo la pintura, sino también la forma. Por supuesto, pintar así necesita la paciencia de un santo, y acabar una obra significa años de trabajo.

Ya el pintor francés Seurat había creado el puntillismo, al cual él mismo llamó “*cromoluminarismo*”. Su pintura juega sobre las nociones de

colores complementarios: rojo/verde, naranja/azul y amarillo/violeta. También distingue entre la idea de tinte y tono, o sea, color y valor; la mezcla óptica no se hace más en la paleta del pintor, sino en la retina del espectador al exaltar el color, yuxtaponiendo diferentes tonos de un mismo color. Y así, estos "puntos" de colores puros componen formas, personajes y paisajes. Por ello, el efecto producido reside en la diferencia de percepción que se produce cuando uno se acerca o se aleja del cuadro, y produce entonces una vibración particular.

Sin embargo, los pintores divisionistas italianos no aplicaron de manera sistemática esta teoría, optaron más bien por una técnica más cercana del neo-impressionista del divisionismo. Este cuadro es el reflejo de esta vacilación entre simbolismo y realismo: es el caso de Plinio Nomellini.

Esta adhesión suscitó en Toscana numerosas polémicas, al punto que lo llamaron con menosprecio "el impresionista", acusándolo de traicionar la *macchia*. Y Telemaco Signorini, sobre todo Fattori (ambos fundadores del grupo de los Macchiaioli), lamentaron esta orientación tomada por nuestro artista, al igual que Alfredo Müller (ver cuadro expuesto también en el Museo de Arte Italiano) añadiendo que la Historia del Arte los considerará como "humildes esclavos de Pissaro y Manet" (aquí una confusión entre Manet y Monet).

Nomellini ignora estas querellas y se muda, ya que poco molestaron al artista. Se transfirió a Liguria, donde trabaja con Giorgio Kienerk. Entonces, su estilo adquiere en sugerencia lo que pierde en realismo; su paleta deja los ocres oscuros de Toscana y se abre a la luminosidad marina del Golfo de Génova, luminosidad que, como un prisma, aumenta la fragmentación de su pintura.

Si bien hay, en este cuadro, un carácter casi fantástico, también se trata de una representación fuertemente estructurada. Los personajes, por ejemplo, están colocados hacia una línea vertical que rige nuestra mirada, del punto rojo vivo hacia la ventana.

La tentación de describir la escena espacialmente tropieza con una dificultad paradójica causada por el juego combinado de varios puntos.



El primero de estos puntos reside en la utilización de colores francos, a veces alejados de la realidad, pero voluntariamente agresivos con pinceladas al límite del color plano.

Las líneas en puntillas muestran claramente que el pintor juega con los matices de sombra y luces, en una distribución progresiva que da más volumen a la parte derecha del cuadro.

Nomellini, el pintor de la luz, como lo llamaban sus contemporáneos, opta por colores saturados, próximos a las declinaciones obtenidas a partir de colores primarios y de sus complementarios: colores densos, ricos, que dan a la escena una tonalidad casi primitiva. Estos colores no obedecen tampoco realmente a las superficies definidas para contenerlos; en efecto, los colores se adaptan por proximidad a otras figuras vecinas, pareciendo dialogar, como por mimetismo, cambiando la naturaleza de la forma asignada, dando el sentimiento de que esta misma figura es doble o compartida entre dos espacios, en un momento de transición.

Segundo punto: el juego gráfico que subraya muchas veces la circularidad del trazo, delimitando los contornos, y que se introduce a la manera de una onda rítmica. La animación y el movimiento que producen, lejos de limitarse a los cuerpos, parece invadir todo el espacio y apoderarse de la menor cosa que la compone.

La obra está fuertemente estructurada (basada en el centro de la composición) con una serie de pinceladas azul oscuras que sugieren las plumas de un pavo y con esta canasta llena de frutas de color ácidos. Ambos elementos permiten la articulación de la "escenografía" del cuadro, dirigida a la vez hacia los personajes de la izquierda y de la derecha, y que se acerca a una verdadera naturaleza muerta.



Composición de la obra

Vemos, de esta manera, una unión de las texturas y de los elementos, de las materias y de los colores. El cuadro une de manera emblemática, plantas, animales, mujeres y hombres, hacia una unidad fantaseada, similar a un edén.

Pero este desplazamiento, en vez de ser estrictamente lineal y estable, no es estático. Podríamos pensarlo al ver de entrada, una suerte de bloque de colores.

No obstante, hay un movimiento que anima el cuadro, sugerido por las manchas claras de las plumas van del piso hacia el cielo. Este movimiento rodea el cuerpo de la jovencita, su cabellera; las formas convulsivas conformadas por las posibles plumas azules de un pavo colgado; contorna la canasta, y se eleva hacia el supuesto cielo de tono más claro que el resto del cuadro.



Arabesco que da la ilusión del movimiento

Nomellini no es divisionista, tampoco neoimpresionista, pero sí aplica sus métodos: no recurre a los medios académicos tradicionales para crear la ilusión del movimiento. Para animar la "superficie plana" de sus telas, prefiere dinamizar sus cuadros con un juego de líneas rítmicas o repetir un motivo de apariencia geométrica que subraya la composición. Por las mismas razones, favorece el arabesco, cuyo amplio desarrollo guía el ojo del espectador a la superficie de sus obras, como lo demuestra la curva trazada en la obra que estudiamos.

Aunque estemos en los primeros años de la Gran Guerra, Nomellini no se deja afectar por los grandes cambios que sacuden Italia y Europa, sigue pintando como Renoir o, mejor dicho, captando la atmósfera de Renoir: notas alegres, una tierra salvaje y silenciosa, alejada de las convulsiones del mundo. Su mirada se detiene sobre la belleza de una vida idílica con esta escena de la vida agrícola, poética y primitiva.

Estamos lejos del Plinio Nomellini que, veinte años antes, fue juzgado en el Tribunal de Génova por subversión con un grupo de anarquistas activos, lo cual le costó unas semanas de cárcel. Fue el célebre Telemaco Signorini quien abogó por él, destacando su inteligencia puesta al servicio del arte.

Esta anécdota simboliza toda la vida de este gran artista toscano: su eterna tensión hacia la novedad para experimentar y enfrentar nuevas técnicas pictóricas. Como lo hemos visto, se interesa por el divisionismo, de la misma manera que ha estudiado los grandes maestros y que se ha ejercitado en el impresionismo. Pero, en poco tiempo, ve los lí-

mites de sus teorías. El orden que pretenden imponer a la pintura es demasiado reductor porque es cuestión solo de óptica y percepción física. Plinio Nomellini como la mayoría de los pintores de esta época buscan expresar el sentimiento, y la pintura divisionista parece desencarnada, pero saca experiencia de este encuentro para lograr unir observación y sensación. Trabaja la composición para expresar la realidad de su sensación interior que lo vincula a la estructura interna y objetiva de la escena que representa. No se trata de transcribir una sensación epidérmica, sino la sensación interiorizada que le permite encontrar en la pintura el camino de su expresión.

Se trata de percibir como el ojo humano: el espectador debe contemplar un cuadro alejándose del lienzo, tomando una nueva postura. El artista quiere comunicar al espectador la esencia de su visión. El tema no es importante, la primacía va al color o a las formas. La decadencia del objeto y de lo real abre la vía al abandono de lo figurativo y prefigura el arte abstracto.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada



MUSEO DE ARTE ITALIANO

Av. Paseo de la República, 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: museodearteitaliano@cultura.gob.pe

 /museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a sábado de 09:30 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

Estudiantes de educación superior, docentes y adultos de la tercera edad: S/ 3:00 (*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

(*) Entrada libre cada primer domingo de mes según **Ley N° 30599**

Información práctica para su visita:

- Se permite solo tomar fotografías sin hacer uso del flash.
- No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.

www.museos.cultura.pe



PERÚ

Ministerio de Cultura

EL PERÚ PRIMERO