

## Salvador Zaino, Dante Verati y Ferruccio Pagni, improntas divisionistas hacia 1900 en Rosario

Nicolás Boni  
CIAAL-UNR/CONICET

### Resumen:

Los desarrollos divisionistas llevados a cabo por Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo y Gaetano Previati se distanciaron del concepto de arte-investigación propuesto por Seurat y Signac en Francia; aunque los intereses científicos y tecnológicos no les fueron ajenos, estos pintores aplicaron la técnica de división del tono en una clave simbolista que orientó sus intereses hacia la visión de una humanidad y una naturaleza “espiritualizada”.

Desde este lugar es posible seguir la dirección del linaje estético de tres maestros pioneros del arte rosarino: Salvador Zaino, Ferruccio Pagni y Dante Verati. Estos pintores italianos adhirieron a los postulados divisionistas que pueden rastrearse tanto en sus obras decorativas y de caballete, como también en la dinámica de producción de los talleres y academias que fundaron en la ciudad.

Una aproximación a las teorías científicas que nutrieron a este movimiento francés finisecular permite una mayor comprensión de los recursos técnicos y estilísticos con que contaron algunos de los primeros maestros europeos que se establecieron en la ciudad de Rosario hacia finales del siglo XIX y primeros años del XX.

**Palabras clave:** Modernidad - Arte argentino - Divisionismo

### Abstract

The divisionism's developments realized by Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo and Gaetano Previati took a distance to the art-investigation's concept proposed by Seurat and Signac in France; even the scientific and technological's interests don't have been aliens to them, this painters applied the tone's division in a symbolist clef that oriented his interests to a vision of an “spiritualized” humanity and nature. From this place can be possible to follow the aesthetical lineage of three artists from Rosario: Salvador Zaino, Ferruccio Pagni and Dante Verati. These italians painters joined to the divisionism's bases, these rudiments can be traced in his decoratives works and in his paintings, but in the dynamic of the fine arts academies and studios than they founded too.

An approximation to the scientific theories of this french movement make it possible a better comprehension of the technicals and stylistics resoucers of theses europeans painters who lived in Rosario at the ending of the XIX century and the beginning of the XX.

**Key Words:** Modernity - Argentinian art - Divisionism

BONI, Nicolás, “Salvador Zaino, Dante Verati y Ferruccio Pagni, improntas divisionistas hacia 1900 en Rosario”, en *Avances del Cesor*, Año VII, N° 7, 2010, pp. 25-36.

## El espacio como masa lumínica

Las aplicaciones artísticas de las investigaciones científicas del campo de la física y aquellas dedicadas a la naturaleza de la visión humana de finales del siglo XIX tuvieron su más profunda manifestación en la corriente neoimpresionista francesa encabezada por Georges Seurat hacia 1884, año en que comenzó sus estudios previos de la pintura que se convertiría en la obra-manifiesto de este movimiento: *Una tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte*. El impresionismo ya había reflejado en sus prácticas sus propias preocupaciones en torno a las nuevas teorías del color vigentes, desde las publicaciones de Eugene Chevreul hasta las experimentaciones realizadas por Maxwel, Helmholtz y Rood. En cierto modo, artistas y científicos tomaron una misma dirección al cuestionar la naturaleza de los colores descartando su inmutabilidad y asumiendo “su dependencia de la percepción individual”. Desde ese momento los colores “formaron parte del universo de la luz que era una de las dimensiones elementales de la naturaleza. A diferencia de los tradicionalistas (tanto en arte como en ciencia) nunca más pudieron creer en la existencia de una realidad permanente, independiente e inmutable que podía ser controlada desde la perspectiva de la física de Newton”<sup>1</sup>

Tanto la luz como el tiempo y el espacio fueron preocupaciones que atravesaron a estos movimientos, materializándose por ejemplo en las célebres secuencias de imágenes seriales de catedrales de Monet, donde las relaciones entre estas dimensiones son evidentes. Por su parte la corriente neoimpresionista se aventuró más allá que el impresionismo en la trasgresión de la representación espacial euclídea; el espacio representado, “al no ser un vacío sino una masa de luz, tiende a expandirse, a mostrarse como un globo de sustancia atomizada y vibrante. Los cuerpos sólidos, en este espacio-luz, son formas geométricas curvas, moduladas según el cilindro y el cono; tienen un desarrollo volumétrico al que no corresponde un peso de masa; están hechos del mismo polvillo multicolor que invade el espacio; no interrumpen la vibración de la luz”<sup>2</sup>.

En este sentido, y de un modo generalizador, pueden pensarse también estos movimientos como contribuyentes tempranos al inicio de la transformación perceptual de la sociedad burguesa que Donald Lowe describe como una revolución acontecida entre 1905 y 1915; este autor explica que en este período “fue derrocada la linealidad visual racional: Lo que surgió en su lugar puede caracterizarse como multiperspectividad, es decir, la aceptación de diferentes relaciones perspectivas dentro de una sola disciplina. La multiperspectividad

1 DENVIR, Bernard, *El impresionismo*, Labor, Barcelona, 1975. p. 10

2 ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977, p. 150.

desembocó en un nuevo campo perceptual en el siglo XX, para reflejar la estructura modificada de la sociedad burocrática de consumo controlado”.<sup>3</sup>

Las bases científicas del divisionismo proponían como verdad que la luminosidad de la mezcla óptica era siempre superior a la de la mezcla material, este enunciado estaba basado en las numerosas ecuaciones de O. N. Rood y se materializaba llevando a cabo una metódica separación de los elementos cromáticos a través de ínfimas pinceladas puntuales aplicadas con precisión matemática, teniendo en cuenta los diversos efectos de contrastes de colores complementarios. El objeto se representaba ahora dividido en sombra, luz, color local, y sus respectivas interacciones, método que superficialmente puede explicarse del siguiente modo: En primer lugar plasmaban en el lienzo el color local del objeto (el que presenta el objeto bajo una luz blanca), posteriormente con otras pinceladas incluían la porción de luz coloreada reflejada sobre la superficie del mismo, en tercer lugar los colores reflejados por los objetos circundantes y finalmente las sombras de color y aquellos complementarios del ambiente.<sup>4</sup> Una vez reunidos por separado los elementos cromáticos individuales que emitían los objetos de la naturaleza, la reconstitución de la imagen se producía en el ojo del espectador; concepto que se anclaba en las teorías de H. W. Dove.<sup>5</sup>

La apelación a la mezcla óptica como recurso pictórico no era una novedad en sí misma, ya que Delacroix y los impresionistas habían recurrido a ella tiempo atrás, pero sí lo era el carácter científico explícito de la estricta sistematización del método en pequeños puntos coloreados, la técnica pictórica debía ser ahora (ante la aparición de la fotografía como un medio científico-mecánico de representación) tan rigurosa y precisa como aquella de la investigación científica.<sup>6</sup> Mientras la técnica impresionista era “instintiva e instantánea”, la de los neoimpresionistas se tornaba “deliberada y constante”.<sup>7</sup>

Una aproximación a las diversas teorías científicas que nutrieron a este movimiento francés finisecular, permite una mayor comprensión de los recursos técnicos y estilísticos con que contaron algunos de los primeros maestros europeos que se establecieron en la ciudad de Rosario hacia finales del siglo XIX y primeros años del XX. Los pintores italianos Salvador Zaino, Ferruccio Pagni y Dante Verati, con diferentes niveles de compromiso y de manera dispar, adhirieron a los postulados divisionistas que pueden rastrearse tanto en sus obras decorativas y de caballete, como también en la dinámica de producción de los talleres y

3 LOWE, Donald, *Historia de la percepción burguesa*, Fondo de cultura Económica, México, 1982, p. 214.

4 REWALD, John, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Alianza, Madrid, 1982, p. 66.

5 *Ibidem*.

6 ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977, pp. 146 y 147.

7 SIGNAC, *D' Eugene Delacroix au néo-impresionnisme*, Paris, 1899, cap. II. Citado por Rewald, John, *Op. Cit.*, p. 74.

academias que fundaron en la ciudad. Las peculiaridades con que fueron desarrolladas estas técnicas en el medio rosarino también se ven reflejadas en las huellas que imprimieron en la obra de sus jóvenes discípulos, muchos de los cuales fueron protagonistas de la “primera generación de artistas rosarinos”<sup>8</sup>. Estos tres maestros pintores, que también se desempeñaron como decoradores y escenógrafos de los flamantes teatros líricos del ciudad, formaron parte de un grupo de artistas pioneros que cimentaron las bases de la plástica local a través de la difusión de los movimientos de renovación estética europeos de los que formaron parte, revistiendo al primer campo artístico rosarino de un carácter netamente moderno.

## Espiritualismo y ciencia

La adopción de las técnicas neoimpresionistas fuera de Francia comenzó tempranamente en 1887 con la participación de Seurat en la exposición que organizaba anualmente el grupo vanguardista belga de los XX (*Les Vingti*) en Bruselas.<sup>9</sup> Sin embargo fue en Italia donde las repercusiones de estas prácticas adquirieron mayor relevancia y una identidad propia; desde este lugar es posible rastrear el linaje estético de los tres maestros pioneros del arte rosarino involucrados en este estudio.

La aparición de intereses técnico-científicos en el arte italiano coincide con el desarrollo industrial de las provincias septentrionales de este país, en Milán los desarrollos divisionistas llevados a cabo por Giovanni Segantini, Pelliza da Volpedo y Gaetano Previati se distancian del concepto de arte-investigación propuesto por Seurat y Signac. Aunque los intereses científicos y tecnológicos no les eran ajenos, como lo demuestra Previati en su libro de 1906 titulado *I Principi Scientifici del divisionismo*,<sup>10</sup> estos pintores aplicaron la técnica de división del tono en una clave simbolista que orientó sus intereses hacia la visión de una humanidad y una naturaleza “espiritualizada”.

Si pensamos en las reflexiones de Arlindo Machado en sus escritos sobre las poéticas tecnológicas hacia 1970, podemos percibir cómo cíclicamente en la historia del arte occidental las adhesiones entusiastas a las nuevas tecnologías sufren muchas veces un cambio de sentido en dirección a cierto irracionalismo de elevación espiritualizante.<sup>11</sup> Así la constelación de temas tratados por el divisionismo italiano atravesaron la ideología político-social en Pelliza da Volpedo, el simbolismo espiritualista en Segantini o la retórica histórico-alegórica en Previati<sup>12</sup>. Mientras tanto los intereses originales neoimpresionistas de profunda indagación

8 SLULLITEL, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Biblioteca, Rosario, 1968, p. 51.

9 REWALD, John, Op. Cit., p. 87.

10 PREVIATI, Gaetano, *La Técnica de la pintura y el divisionismo*, Argos, Buenos Aires, 1950.

11 MACHADO, Arlindo, “Máquina e imaginario” en *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000, p. 234.

12 ARGAN, Giulio Carlo, op. cit, p. 199.

---

científico-tecnológica tuvieron su manifestación en Roma de la mano de Balla, Boccioni y Severini quienes encontraron en la división del color un medio para expresar la dinámica del movimiento futurista.

Para tener una noción de la admiración que muchos artistas argentinos profesaban, en los albores del siglo XX, hacia esta tendencia simbolista del divisionismo, se puede recurrir a la voz de Martín Malharro que en 1903 expresaba en relación al arte italiano: “Su más gran figura en el Arte contemporáneo, es sin disputa alguna, Giuseppe Segantini [sic] Es el primero que, rompiendo con el clasicismo amanerado y triunfante de su tierra, señala nuevas rutas, planteando valientemente los principios de su *divisionismo*, el que lo presenta hoy como una de las grandes personalidades de su época”<sup>13</sup>

El mismo Previati en su obra teórica antes citada también reconoce el protagonismo de Segantini dándole un lugar culminante en el arte de la segmentación cromática.<sup>14</sup>

No sorprende la profunda compilación de estudios físicos, fisiológicos, ópticos y perceptuales que están incluidos en esta gran obra de Previati, la cual incluye las reflexiones acerca de las teorías sobre la composición nerviosa retiniana de Young, los estudios de fisiología óptica de Helmholtz, la teoría científica de los colores de Rood, los discos o círculos cromáticos de Chevreul, preocupaciones por la variación cromática de los pigmentos con el paso del tiempo, hasta los postulados de Bruke acerca de la cromatización de las sombras incluidos en su obra *Principes Scientifiques des Beaux-Arts*.<sup>15</sup>

## Entre Paisajes y figuras

Salvador Zaino llegó a la ciudad de Rosario en 1889, un año después de su arribo, comenzó a dictar clases de dibujo artístico y ornamental en el Club Industrial y poco después formó parte del Instituto de enseñanza artística de Rafael Vicente Barone. Los lazos de unión entre Barone y Zaino pueden rastrearse en intereses estéticos compartidos, que saltan a la vista al cotejar ambas producciones pictóricas, especialmente las pinturas paisajísticas apuntadas en el campo por ambos maestros ligadas a un *pleinairismo* de perspectivas impresionistas. También comparten el oficio de la decoración al haberse desempeñado ornamentando teatros y residencias particulares.<sup>16</sup>

13 MALOSETTI COSTA, Laura, “Estilo y política en Martín Malharro”, en *Separata*, año VIII, n° 13, Rosario, diciembre de 2008, p. 17.

14 PREVIATI, Gaetano, Op. Cit., p. 207.

15 *Ibidem*, p. 111.

16 Zaino va a fundar y dirigir, inmediatamente después de su paso por el instituto de Barone, su propia institución a la cual nombró Academia Rosarina de Bellas Artes. Más tarde esta institución tomó el nombre de Academia Estímulo de Bellas Artes, y recibió el reconocimiento oficial del “Superior Gobierno de la Provincia” en 1904, otorgando el título de “Profesor de dibujo, pintura, modelado y

De las pinturas murales de Salvador Zaino que hoy se conservan, aquellas que decoran el cielorraso del Teatro El Círculo nos brindan las claves que revelan una actitud estilística orientada hacia las corrientes divisionistas italianas. El plafond de la sala central describe una escena de reunión de todas las artes en un espacio parnasiano. La tradición de personificar a la música junto a la pintura, la escultura y la arquitectura en una alegoría de las Bellas Artes es invocada a este espacio que también era utilizado con frecuencia como salón de exposición de las más reconocidas academias artísticas del Rosario de principios de siglo. Este techo presenta una composición resuelta por la exclusiva presencia de amorcillos y figuras femeninas, algunas de ellas con el torso desnudo, en sensuales posiciones. El efecto evanescente del fondo de nubes parece corresponder a una técnica de rápida ejecución basada en pinceladas libres de forma y manchas precisas en tonalidades de contrastes moderados que resultan, sumadas a las gráciles posiciones de los cuerpos, en uno de los principales factores responsables de la “vaporosidad” de la composición.

Este modo de trabajar el fondo adopta mayor relieve en el último *plafond* de la sala contigua, en el que vemos tres mujeres recostadas, semidesnudas, asediadas por las flechas de siete amorcillos. Ahora las pinceladas sueltas adquieren mayor contraste y producen ciertas situaciones rítmicas que acompañan los movimientos de las figuras. Este techo y su tratamiento pictórico merecen especial atención por su correspondencia con otra obra de su autoría presentada en el Primer Salón de Bellas Artes de Rosario en 1917 bajo el título *Ninfas del Paraná*. Este cuadro, el cual lamentablemente sólo pudo ser analizado por una fotografía en blanco y negro publicada en el catálogo de la muestra, presenta nuevamente figuras desnudas sobre camalotes que flotan sobre las aguas del río en posiciones similares a las del *plafond* de El Círculo. No resulta absurdo arriesgar que pudo tratarse del desarrollo de otro boceto de Zaino sobre los mismos modelos tomados para su trabajo en el teatro. Pero sin embargo, en esta obra de caballete, el autor dio rienda suelta a sus convicciones estéticas, más contenidas, pero también presentes en el fondo de su pintura mural, resolviendo toda la pieza adoptando una técnica ligada al divisionismo, en su particular interpretación italiana de sensibilidad simbolista, en boga desde principios de siglo en nuestro medio.

Zaino desarrolló, durante su larga trayectoria artística, una pintura moderna de identidad regional. Transitó motivos urbanos de la ciudad en ciernes con tratamientos pictóricos vinculados a vertientes postimpresionistas y retratos y temas suburbanos, como las barrancas y el río, en un anclaje estético profundamente arraigado a las corrientes impresionistas y “tratados a partir de pinceladas ligeramente gestuales y cargadas de materia, que eran ejemplos

escultura”. En el año 1900 fue nombrado profesor de Dibujo Natural de la Escuela Normal Nacional ejerciendo por más de 30 años la docencia en esta institución hasta su jubilación en agosto de 1933. Véase SENDRA, Rafael, “El pintor y decorador Salvador Zaino. Inicios de la temática del litoral” en *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Dirección de publicaciones, UNR, 1990.

---

de una pintura espontánea, colorida y luminosa”.<sup>17</sup> Además de la influencia de la escuela francesa, podemos citar la manifiesta admiración de Zaino por Sorolla, Mongrell, Fortuny y la escuela levantina española, que gozaba de gran prestigio en el país y, particularmente en la ciudad, en los primeros años del nuevo siglo.

Sin embargo la pintura de paisajes de Zaino trasciende la descripción de efectos lumínicos que retratan la naturaleza, para adquirir una dimensión más espiritualista, en la que la visión objetiva pierde vigor en favor de una mirada atravesada por el sentimiento y la subjetividad del artista. Esta visión simbolista de la naturaleza era compartida por varios de nuestros artistas pioneros, como el livornés Ferruccio Pagni en sus evocativos paisajes de Torre del lago. Ambos maestros fueron recordados por Luis Ouvar, uno de primeros pintores rosarinos, al mencionar sus singulares usos cromáticos: “el violeta yo lo conocí con Zaino y siempre me llamó la atención la forma de trabajarlo [...] era una época en que el violeta no entraba salvo en Zaino o en Pagni”.<sup>18</sup>

En Salvador Zaino encontramos a un pintor profundamente comprometido a estéticas modernas que inevitablemente, como se ha demostrado, permeaban todos los aspectos de su arte, desde las pinturas de caballete hasta sus trabajos ornamentales murales. En estos últimos los rasgos de modernidad aparecen más contenidos, pero sin embargo brotan en operaciones técnicas e intelectuales que hilvanaban el “gusto europeo” de la alta burguesía rosarina y la significación iconográfica y simbólica de los temas abordados con las principales corrientes europeas finiseculares de las que nunca se apartó.

## Reconstrucciones luminosas y evocativas del paisaje

Desde 1904 y hasta 1917, el pintor livornés Ferruccio Pagni residió en la ciudad de Rosario ejerciendo un rol docente a través del cual impartió nociones pictóricas atravesadas por los movimientos de renovación artística que él mismo no sólo vivenció sino que protagonizó en su país natal.

Las filiaciones estéticas de Pagni pueden trazarse desde sus primeros pasos en la Escuela Comunal de Dibujo de Livorno, pasando por su sólida formación pictórica junto a Giovanni Fattori en Florencia, donde adhirió a las premisas del movimiento de los *macchiaioli*. Sin embargo posteriormente se situó en el epicentro de la polémica discusión sobre la renovación de las artes en Italia al ser introducidas las corrientes impresionistas y postimpresionistas francesas, por las cuales renegó de su ascendencia fattoriana.

17 FANTONI, Guillermo, “El Perigord en la pampa: la pintura de Luis Ouvar”, en *Studi Latinoamericani*, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, N° 3, 2007, p. 391.

18 FANTONI, Guillermo, “Aproximación a la historia de vidas: Conversaciones con Luis Ouvar”, en *Anuario*, N° 11, Segunda Época, UNR, FHyA, Escuela de Historia, 1985, pp. 288-289.

Alfredo Muller, uno de sus compañeros de estudio también discípulo de Fattori, había llegado de París donde había tomado clases con Pissarro, de este modo difundió entre sus amigos el modo de reconstrucción luminosa de los volúmenes propia del neoimpresionismo, al cual Camille Pissarro, ya maduro, se había volcado con gran compromiso. Esta nueva “representación de la realidad”, basada en las modernas investigaciones científicas antes señaladas, atrajo profundamente a los jóvenes pintores. En una carta firmada por Fattori en Florencia, en enero de 1891 y dirigida a sus alumnos con motivo de la participación de los mismos en la polémica muestra de la *Promotrice* florentina de 1890-91<sup>19</sup>, Fattori desapruaba sin ningún resquemor el curso tomado por la pintura de Pagni y del resto del grupo, dirigiéndoles penosas críticas, que tuvieron como consecuencia el alejamiento de los jóvenes pintores de su ascendencia fattoriana.<sup>20</sup>

La nueva dirección tomada por Pagni se materializó en una pintura de paisajes evocativos y escenas lacustres que dan cuenta de una búsqueda estilística orientada hacia Francia. En esta experiencia, obtuvo sus motivos pictóricos del descubrimiento de Torre del lago en 1890, cuya belleza natural lo cautivó y donde fijó su residencia. De su propia voz podemos percibir las razones de su llegada a esta población y la fascinación ejercida por esta tierra:

*[...] in cerca di un asilo alla propria giovinezza sognante e di un pio riparo alla borsa sformita, scopri, novello Cristoforo Colombo, Torre del Lago, dove si poteva sognare anche a occhi aperti, dove si aveva la fortuna di vivere quasi quasi per nulla. [...] Paesaggio di sogno per gli amanti e per gli artisti, dove tutto appare morbido e tenue allo sguardo, dove, quando le luci si combinano in certi aspetti, sembra di vivere in paese d'Oriente.*<sup>21</sup>

19 MONTI, Raffaele, *Fattori, El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, Planeta- De Agostini, S.A, Barcelona, 1999, p. 48.

20 Es necesario aquí para comprender las amargas críticas que dirigió el anciano maestro a sus alumnos, establecer aún a riesgo de simplificar en extremo la cuestión, una clara diferenciación entre ambos movimientos. Los neoimpresionistas, como ya ha sido expuesto, intentaron fundar un nuevo sistema de representación de lo real basándose en la sensación pura, en el que las notas de color o de luz creaban el espacio representado. Por su parte, los *macchiaioli*, si bien definían la forma a través de la mancha, el espacio era preexistente a la misma, había una clara situación de los cuerpos en el mismo y a pesar de que los colores también funcionaban como luz utilizaban el negro como sombra. En palabras de Argan, estos pintores “simplificaron la visión tradicional, la visión perspectivista; la mancha funcionó como síntesis que ordenó y construyó en la forma las sensaciones coloristas y luminosas”. Véase ARGAN, Giulio Carlo, *Op. Cit.*, pp. 204-205. Véase también LAMBERTO VITALI, *Lettere dei Macchiaioli*, Giulio Einaudi Editore, 1978, pp. 64-66.

21 [...]en busca de un refugio a la propia juventud soñadora y de un santo remedio al bolsillo vacío, descubrí, como un nuevo Cristóbal Colón, Torre del Lago, donde se podía soñar a ojos abiertos, donde se tenía la fortuna de vivir casi casi por nada. [...] Paisaje de sueño para los amantes y para los artistas, donde todo aparecía suave y tenue a la vista, donde cuando las luces se combinaban en ciertos modos y las coloraciones asumían algunos aspectos, parecía vivir en un país de Oriente. Pagni, Ferruccio, Marotti, Guido. *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Vallecchi Editore, Firenze, 1926,

Estas palabras también revelan algunos aspectos simbolistas de sus percepciones sobre el paisaje, como visiones oníricas plenas de subjetividad. En estas tierras entablará una profunda amistad con el compositor Giacomino Puccini, convirtiéndose en testigo preferencial de instantes que fueron hitos de la historia de la lírica mundial. Estos momentos publicados en sus memorias sobre la vida del músico, recrean aspectos de su personalidad y de su vida bohemia en Torre del lago.<sup>22</sup> En este marco de lírica pucciniana, la obra de Pagni se despliega en paisajes intimistas, en los que se conjugan motivos lacustres en relación a las distintas horas del día y la variación de las estaciones, en bosques de pinos y pantanos que representan melancólicamente la naturaleza intacta de Torre del Lago. Las escasas obras encontradas nos demuestran un claro tratamiento pictórico deudor de las corrientes impresionistas y postimpresionistas francesas, que por esos años eran adoptadas con complejas peculiaridades en las distintas regiones de Italia. La modulación del color y la evanescencia de la forma en favor de un intenso cromatismo, a veces de pequeñas pinceladas cargadas de materia, acercan a Pagni, en alguna de sus obras, a la poética divisionista lombarda más que a la toscana, específicamente a ciertos paisajes espiritualistas segantinienses.<sup>23</sup> Durante su estadía en esta población Ferruccio Pagni supo consolidar una identidad artística en consonancia con su credo de que “el arte debía reflejar la infinita belleza de la naturaleza”.<sup>24</sup>

Una vez llegado a Rosario en 1904 inaugura su propia academia de pintura, a la que dio el nombre de Leonardo da Vinci. Probablemente la actividad de esta academia haya sido breve, ya que en 1908 lo encontramos formando parte del cuerpo académico convocado por el escenógrafo napolitano Mateo Casella, para la reapertura anual de su Instituto como Profesor de Dibujo y Pintura. La Academia Morelli había sido abierta en nuestra ciudad en 1905 y sostenía un severo nivel programático de enseñanza que se hace tangible en la organización de cursos anuales de creciente complejidad definidos en seis niveles que aseguraban en su promoción una moderna formación artística.<sup>25</sup> Hacia 1910 Pagni había concretado alguna muestra en Buenos Aires sin demasiado éxito<sup>26</sup> y se había hecho cargo

pp. 13 y 17. La traducción es nuestra.

22 *Ibidem*

23 El divisionismo toscano tuvo entre sus más importantes representantes a Plinio Nomellini y Francesco Fanelli, ambos amigos y compañeros de estudios de Ferruccio Pagni.

24 PAGNI, Ferruccio, *Op. Cit.*, p. 81

25 El programa de esta academia y la significación que la figura de Casella tuvo en la historia del arte de Rosario, ha sido trabajada en BONI, Nicolás, “Espacios de ficción y espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes”, artículo presentado en las *V Jornadas Nacionales Espacio Memoria Identidad*, 8, 9 y 10 de octubre, Rosario, 2008.

26 La revista *Nosotros* hace referencia a una muestra que llevó a cabo Pagni en Buenos Aires en 1907 en una galería de calle Florida llamada *L'Aiglon en la que presentó* varios óleos y pasteles. La revista citada da cuenta de la poca notoriedad que tuvo la misma y su redactor, el rosarino Emilio Ortiz Grognet,

de las clases de Dibujo y Pintura que se impartían en Fomento de Bellas Artes, una institución multidisciplinaria en la que además de estos cursos existía un conservatorio musical dirigido por el maestro Alejandro Risone.<sup>27</sup> En este instituto donde se impartían “las leyes primeras del dibujo y la perspectiva, del claroscuro y el color”<sup>28</sup> tuvo como alumnos a Nicolás Melfi, a Augusto Schiavoni, quien antes había concurrido a la Academia de Casella, y a Manuel Musto, con el que Pagni entabló una profunda amistad. Es a través de la pintura de Musto de aquellos primeros años de formación por la que llegamos a tener una noción de las ideas y técnicas pictóricas modernas promovidas por nuestro maestro livornés en sus clases. Ouvrard relata una visita a su taller: “[...] Pagni era un hombre que usaba los violetas [...] me encontré con un retrato que le había hecho Musto que tenía violetas en el torso y recuerdo que me causó una impresión bárbara, era una cosa nueva”. Ouvrard nos habla de estos nuevos usos cromáticos que exhibían los movimientos renovadores de la pintura de fines del siglo XIX y principios de siglo XX en Europa y que en Rosario él podía percibir solamente en la pintura de Salvador Zaino y reconocer su difusión en las clases que impartía Ferruccio Pagni en Fomento de Bellas Artes.<sup>29</sup> Es posible rastrear los fundamentos del uso del color violeta como sombra en las teorías de G. Calvi en su escrito *Norma per dipingere le ombre* presentado en el Congreso Científico florentino de 1841, cuyos conceptos incluye Previati en su obra teórica.<sup>30</sup> En ella establece que en la aurora “la luz del sol naciente pasa del púrpura al naranja y al amarillo, y, en efecto, se ve cómo la sombra va del verde azul a un azul muy puro, y termina en el gris azulado o violáceo que caracteriza a los cuerpos iluminados por la luz del día”<sup>31</sup>

Podemos corroborar este uso moderno del color, promovido en la formación de nuestra primera generación de pintores rosarinos, en la observación de la propia pintura de Pagni: en el óleo *Ulivo* el volumen del tronco y las ramas es definido por esta utilización de sombras violetas que sorprendía a Ouvrard y que se repite en otra pintura llamada *Pascolo a Torre del Lago*, con la particularidad de que ahora se trata de pequeñas y cortas pinceladas de sombras de color violáceo, que en sus relaciones de complementariedad cromática determinan una técnica divisionista a la cual, como ya hemos expuesto, evidentemente Pagni adhería.

Las huellas divisionistas que algunos alumnos de estas primeras academias exhiben en

no disimuló su indiferencia hacia las obras, haciendo un único y banal comentario al respecto: “llamaba la atención por ser todos los marcos de idéntica varilla”. En *Nosotros* [Publicaciones periódicas]. Tomo I, N° 2, Buenos Aires, Septiembre de 1907, p.126.

27 *Monos y Monadas*, Rosario, 8 de enero de 1912, sin paginar.

28 MONTES Y BRADLEY, R.E., *El camino de Manuel Musto*, Hipocampo, Rosario, 1942, p.40-43.

29 FANTONI, Guillermo, “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”, Op. Cit., pp. 288-289.

30 PREVIATI, Gaetano, Op. Cit. pp. 112 - 115.

31 *Ibidem*, pp. 114 - 115.

su obra, como Alfredo Guido y Manuel Musto, fueron rastreadas por Adriana Armando en trabajos de reciente publicación que arrojan luz sobre las implicancias pictóricas que tuvo la promoción de estas prácticas por los primeros maestros y que de algún modo se reflejan en el peculiar desarrollo de los dos pintores rosarinos citados.<sup>32</sup>

En 1917 Ferruccio Pagni emprende su regreso a Italia, a su entrañable Torre del Lago cuyo recuerdo nunca abandonó mientras residió en Argentina:

*[...] Talvolta, per consolarmi, afferravo pennelli e colori e così, a memoria, m'indugiavo a dipingere sopra un "legno" un canneto, dell'acqua, dei pini e quando avevo finito m'accorgevo che quei motivi venivano di... lontano! Oh inobliata e inobliabile Torre del Lago!...*<sup>33</sup>

Tras su partida lo sucedió en sus clases de Fomento de Bellas Artes el pintor Dante Verati, no resulta casual la elección de este escenógrafo y decorador para el reemplazo de Pagni si se piensa en las orientaciones estilísticas compartidas por ambos artistas. También, como en el caso de Pagni son muy escasas las obras conservadas de Verati, sin embargo podemos tener una idea cabal del estilo de su producción a través del registro documental de la presentación de sus obras en la Galería Witcomb de Buenos Aires en 1920, en la que fue identificada como “escuela divisionista”, expresión que no hace más que demostrar el profundo nivel de compromiso del maestro con estas modalidades de producción.<sup>34</sup>

Se desconoce la fecha de arribo de Verati a nuestra ciudad aunque sus trabajos de decoración mural en la Iglesia Santa Rosa datan a fines del siglo XIX, allí plasmó un ciclo de escenas de la vida de Jesús, entre otras imágenes religiosas. En relación a otros trabajos decorativos en residencias particulares, algunos testimonios de los descendientes del Dr. Chávez Goyenechea refieren que en su palacete de calle San Luis y Oroño existían decoraciones murales de este artista, entre ellas dos plafones pintados: una bacanal en el salón comedor y un himeneo en el dormitorio principal. Si bien la mansión aún se conserva en buen estado, estas pinturas se perdieron al ser cubiertas al remodelarse el interior de la misma.

También a través del testimonio de Ennio Iommi, cuyo padre Santiago Girola era un escultor íntimo amigo de Verati, sabemos que en la casa de su infancia rosarina el pintor había plasmado en las paredes del comedor “ristras de salamines colgados, pintados en *trompe*

32 ARMANDO, Adriana, “Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina”, en *Avances*, N° 9, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, pp. 21-32 y “Silenciosos mares de tierra arada”, en *Studi Latinoamericani*, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, N° 3, 2007, pp. 365-379.

33 “[...] A veces, para consolarme, aferraba pinceles y colores y así, de memoria me detenía a pintar un leño, un cañaveral, el agua, los pinos y cuando había terminado notaba que aquellos motivos venían de... lejos! Oh inolvidada e inolvidable Torre del Lago...”PAGNI, Ferruccio, Op. Cit. p.134.

34 ARMANDO, Adriana, “Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina”,Op. Cit., p. 27.

*l'oeil* que hacían que esta habitación pareciese una “tienda de comestibles”,<sup>35</sup> gesto que ilustra los aspectos bohemios de la vida de la mayoría de estos primeros maestros italianos.

Verati se desempeñó como escenógrafo en el teatro Colón de Rosario, inaugurado en 1904. Muchas veces la realización de los telones pintados sobre papel de escenografía requería una técnica de rápida ejecución, en la que las formas de los follajes o jardines, y las texturas de los muros de las arquitecturas se resolvían en manchas de luces y sombras coloreadas aplicadas de manera precisa y superpuestas que a la distancia del espectador y por mezcla óptica se leían como pasajes de tono sin interrupciones cromáticas. Esta técnica, como podemos comprobar en algunos ejemplares de estos telones que aún se conservan, se acercaba a los postulados divisionistas y de alguna manera también aproximaban a los aprendices y ayudantes a las nuevas tendencias pictóricas.

En la residencia del doctor Goyenechea antes mencionada aún conservan un óleo firmado por Verati cuyo motivo es un paisaje serrano que está resuelto en puntos y pinceladas cortas y filamentosas de colores complementarios, aplicadas en direcciones alternadas, que por mezcla óptica van brindando las distintas modulaciones cromáticas que incluyen nuevamente el uso de sombras violetas. Ennio Iomi también conserva otro cuadro fechado en 1914 en el que puede verse el viejo puerto rosarino y lo define en su testimonio como “un cuadro puntillista”.<sup>36</sup> También a través de algunas fotografías en que indirectamente se lo registra, se tienen indicios de un lienzo de Verati de considerables dimensiones que también era propiedad del Dr. Goyenechea y está hoy desaparecido. Se trataba de un desnudo femenino, recostado y elevando una copa, con un tratamiento netamente divisionista, que revela que no sólo el paisaje era tema de interés del pintor.

El año de retorno de Ferruccio Pagni hacia su añorada Torre del Lago coincidió casualmente con la inauguración en Rosario del Primer Salón Nacional de Bellas Artes el 24 de mayo de 1917. Este acontecimiento coyuntural de la historia de la conformación del campo artístico rosarino coronó su partida. En este Salón de Otoño fueron aceptadas tres obras de su querido amigo y discípulo Manuel Musto y otros seis de Alfredo Guido. De todos los primeros maestros, sólo Salvador Zaino aparece en la nómina de artistas con su ya mencionada obra *Las ninfas del Paraná*. Esta primera exposición marcó el inicio del inminente protagonismo de la “primera generación de artistas rosarinos” al mismo tiempo que inició el eclipse del ciclo de los viejos maestros europeos.

Recibido: 05/02/2010

Aceptado: 10/06/2010

35 LÓPEZ ANAYA, Jorge, Enio Iommi. Escultor, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000, p. 17.

36 *Ibidem*. p.17.