



—
«Conosco un ottimo
storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo
Scritti di allievi e amici pisani

estratto



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo

Scritti di allievi e amici pisani

a cura di

Maria Monica Donato

Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

Premessa MARIA MONICA DONATO, MASSIMO FERRETTI	IX
1953-2012 PAOLA BAROCCHI	1
Un periegeta greco a Roma. Pausania e i <i>theoremata</i> nel centro dell'Impero FRANCESCO DE ANGELIS	5
Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un <i>unicum</i> iconografico 'fuori contesto' MARIA LETIZIA GUALANDI, ANTONIO PINELLI	11
Il volto di Cristo e il dilemma dell'artista: un esempio di IX secolo FRANCESCA DELL'ACQUA	21
Rappresentare il <i>Giudizio</i> a Roma al tempo della Riforma Gregoriana: il caso di San Benedetto in Piscinula ELEONORA MAZZOCCHI	29
Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico STEFANO RICCIONI	35
Un frustolo disegnato. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 370, c. 102 ALESSIO MONCIATTI	43
I Leoni <i>custodes</i> GIGETTA DALLI REGOLI	51
Il Medioevo lucchese rivisitato a Villa Guinigi MARIA TERESA FILIERI	61
Da Limoges a Lucca: modelli iconografici per l'oreficeria sacra ANTONELLA CAPITANIO	69
Iconografia per <i>Sacrum Imperium</i> . Rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino YOSHIE KOJIMA	77
Un volto per due dame, tra Poitiers e l'abbazia di Charroux CHIARA PICCININI	83
Le casse-reliquiario di san Giovanni Battista per il Duomo di Genova: strutture narrative e percezione pubblica ANNA ROSA CALDERONI MASETTI	89

Luoghi e immagini nelle <i>Storie degli Anacoreti</i> di Pisa ALESSANDRA MALQUORI	97
Un frammento della chiesa della Spina nel Museo Bardini ROBERTO PAOLO NOVELLO	105
Nino Pisano e la scultura lignea francese MAX SEIDEL	111
Spigolature MARIAGIULIA BURRESI	117
La pala d'altare di Maubuisson: note sull'iconografia MICHELE TOMASI	125
L' <i>Offiziolo</i> bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster ROBERTA BOSI	131
Una 'maniera latina' nel Levante tardomedievale? MICHELE BACCI	141
Un tema di origine altomedievale nella pittura gotica: nota su tre cicli pittorici del Tirolo FABRIZIO CRIVELLO	149
Intorno a un trittico in muratura di Pietro di Miniato ELISA CAMPOREALE	155
Alla ricerca della <i>Fontana di giovinezza</i> . Il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte ROMANO SILVA	163
La fontana 'del melograno' di Issogne: due sogni e qualche indizio PAOLA ELENA BOCCALATTE	173
Fouquetiana MARIA BELTRAMINI, MARCO COLLARETA	181
L'«officina» e il «padiglione fiorito». Appunti sulla pratica artistica ferrarese nel Quattrocento CARMELO OCCHIPINTI	189
Dalla cartella «Geografia della scultura lignea nel Quattrocento» MASSIMO FERRETTI	197
Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle <i>Madonne</i> di marmo» FRANCESCO CAGLIOTI	207
L'epitaffio del Vecchietta ROBERTO BARTALINI	219
«Se pensa levare lo Arno a Pisa». A proposito della <i>Mappa del Pian di Pisa</i> di Leonardo EMILIO TOLAINI	223

Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna MICHELE LUZZATI	227
Formiche assetate, tartarughe in viaggio, architetture incrollabili. Sulla lunga fortuna di un <i>topos</i> epigrafico FULVIO CERVINI	239
Il doppio ritratto della maga Alcina LINA BOLZONI	245
Ariosto, schede di censori ADRIANO PROSPERI	255
Intorno alla cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia BARBARA AGOSTI	259
Le pinceau et la plume. Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la «Aegiana libraria»: à propos du dessin du Baptistère du Latran GINETTE VAGENHEIM	267
«Come dice l'opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569) WALTER CUPPERI	271
Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle <i>Vite</i> : il manoscritto inedito della <i>Lettera a messer Giorgio Vasari</i> ELIANA CARRARA	281
'Anticomoderno': significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento FABRIZIO FEDERICI	291
Tre medaglie per Joachim von Sandrart LUCIA SIMONATO	297
Città e santi patroni nell'età della Controriforma LUCIA NUTI	307
Inediti sul Porto Pisano a San Piero a Grado con schemi dell'iconografia portuale FULVIA DONATI	315
«Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere». Note sulla ricezione critica del <i>Fauno Barberini</i> nel Seicento LUCIA FAEDO	323
La scoperta di Giunta Pisano ANTONIO MILONE	331
<i>L'Antiquité expliquée</i> e i <i>Monumens de la monarchie française</i> di Bernard de Montfaucon: modelli per una storia illustrata del Medioevo francese ELENA VAIANI	337
Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziana MASSIMILIANO ROSSI	347

Rapporti tra Galleria degli Uffizi e Accademia di Belle Arti nel periodo leopoldino (1784-1790) MIRIAM FILETI MAZZA	353
Un quadro disperso di Pietro Benvenuti e le 'razzie' francesi a Firenze dell'autunno 1800 ETTORE SPALLETTI	359
<i>Voyage en Suisse, Belgique, Hollande et à Paris (1846).</i> Un diario di Costanza d'Azeglio CRISTINA MARITANO	365
Appunti di Giovanni Morelli per un catalogo della Pinacoteca di Brera DARIO TRENTO	373
«Il Buonarroti». Cronaca ed erudizione artistica a Roma nel secondo Ottocento MARCO MOZZO	381
Fotografia e giapponismo: ancora sull' <i>Alzaia</i> di Signorini VINCENZO FARINELLA	389
<i>L'Exposition des Primitifs flamands</i> de Bruges (1902), «une œuvre patriotique»? CLAIRE CHALLÉAT	399
Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale TOMMASO CASINI	407
Un paesaggio 'moderno' a Torino: il <i>Torrente in inverno</i> (1910) di Giuseppe Bozzalla FLAVIO FERGONZI	415
<i>Les promenades péripatéticiennes</i> : appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre MARIA MIMITA LAMBERTI	423
Aby Warburg, il <i>Déjeuner sur l'herbe</i> di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura MAURIZIO GHELARDI (a cura di)	431
«Maestri in tournée». Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929 SILVIA DE LAUDE	445
Il XIII congresso internazionale di storia dell'arte (1933) e la geografia artistica. Le origini di un metodo e le sue inflessioni ideologiche MICHELA PASSINI	453
Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia DONATA LEVI	461

Premessa

Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che fra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul Circolo Pickwick, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del Circolo Pickwick in un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente.

Quando Italo Calvino così rispondeva all'eterna domanda *Perché leggere i classici*, nell'intervista comparsa sull'«Espresso» nel 1981, gli amici di Enrico Castelnuovo non avranno esitato un istante a riconoscere il personaggio che agli occhi dello scrittore era diventato l'incarnazione stessa di 'come leggere' (piuttosto di 'perché'). Altrettanto facilmente lo avranno poi identificato generazioni di allievi, dopo che l'intervista fu ripubblicata, dieci anni dopo ed ormai postuma, nella raccolta di scritti a cui darà il titolo. I più giovani, magari, avranno avuto l'impressione che il romanzo di Dickens non fosse scalzato da quel ruolo, questo no, ma che stesse ormai trovando concorrenti come *l'Île des penguins* di Anatole France.

La ragione per cui ci è parso utile usare un frammento di quel ritratto per il frontespizio (una specie di ritratto tipologico, e perciò senza didascalia e solo da alcuni riconoscibile) sta tutta nel verbo che fa da *incipit*: nel privilegio di aver conosciuto Enrico da vicino, come colleghi o allievi. Questo privilegio è largamente condiviso. Gli amici sono sparsi ovunque e gli estimatori della sua intelligenza non stanno soltanto fra gli storici dell'arte. Di allievi, poi, ne ha avuti molti: a Torino, a Losanna, di nuovo a Torino, e infine in Normale, per venti anni (dal 1983-1984 al 2004). Sarebbe stato impossibile riunirli tutti in una raccolta *en hommage*. Si è così scelto subito, sia pure a malincuore, di limitare l'invito a chi ha frequentato Enrico nella sua lunga e così fruttuosa stagione pisana. Ma la sua presenza a Pisa non si è fatta sentire solo nelle aule della Normale. Enrico ha frequentato diversi colleghi dell'Università. Dal suo studio sono passati allievi di 'San Matteo'. Ha preso parte, anche direttamente, oltre che assieme ad alcuni di questi allievi interni ed esterni, ad alcune importanti mostre di ricerca organizzate a Pisa, Lucca, Sarzana dai colleghi della Soprintendenza. Ha rinsaldato i legami con il maggiore centro di studio, nel nostro ambito disciplinare, presente in Toscana: il Kunsthistorisches Institut.

Anche se l'invito a partecipare al volume è stato rivolto soltanto a quanti fossero entrati in questo pur parziale raggio della geografia e della biografia di Enrico, le risposte sono state davvero numerose. E se qualcuno non ce l'ha fatta a scrivere, non ne iscriveremo il nome in un elenco epigrafico. Si riconoscerà comunque nell'omaggio cumulativo: assieme a chi fosse stato dimenticato, malauguratamente e non di proposito; assieme agli allievi più giovani del corso

ordinario e del perfezionamento che ne hanno semplicemente seguito le lezioni durante gli anni del 'fuori ruolo'. Il contributo di uno di noi due, che ha riservato il suo impegno per questa raccolta al lavoro organizzativo e redazionale, comparirà a breve in altra sede. Il volume è comunque davvero corposo, tanto da farci rabbrivire al solo pensiero della battuta con cui Roberto Longhi accolse il volume a lui dedicato, uno degli incredibili episodi di vita che Enrico ha tante volte ricordato: «grazie Bottari di questa bella... pizza» (i puntolini, per chi ha sentito raccontare l'episodio, corrispondono al gesto del festeggiato che soppesa il volume). Non ci preoccupa invece l'estrema varietà degli argomenti perché confidiamo che richiami qualcosa dell'inesauribile curiosità intellettuale di Enrico.

La gestazione editoriale di questo volume è stata più impegnativa di quanto si fosse pensato. Ce ne dispiace, pensando agli autori più solleciti nella consegna; e soprattutto ad uno dei primissimi, Romano Silva, improvvisamente mancato l'autunno scorso (era contento – diceva, rinviando le bozze – che l'articolo per Enrico gli avesse fatto maturare un più largo progetto di studio sul salone della Manta). Per la complessa opera di preparazione dei testi e di correzione delle bozze siamo grati in modo particolare a Matteo Ferrari e Elena Vaiani. Grazie anche, per ragioni diverse e differentemente gravose, a Gabriele Donati, Miriam Fileti Mazza, Miriam Leonardi, Michela Passini, Stefano Riccioni, Ludovica Rosati, Lucia Simonato, Giovanna Targia. Un ringraziamento particolare a Maria Vittoria Benelli e Bruna Parra sarebbe dovuto, da parte nostra, se non fosse che anche loro fanno parte a pieno titolo degli amici pisani che hanno contribuito a questo omaggio ad Enrico Castelnuovo.

MARIA MONICA DONATO
MASSIMO FERRETTI

1953-2012

Carissimo Enrico,

mi piacerebbe saper raccontare quello che in più di cinquanta anni abbiamo vissuto insieme nella nostra lunga ed intensa attività storico-artistica, in modo da conoscere meglio noi stessi e molti altri.

Partirei dal 27 ottobre 1953, quando nell'Istituto Germanico di Firenze, allora in Palazzo Guadagni di piazza Santo Spirito sentii risuonare in stanze eccezionalmente vuote, un grido di profonda soddisfazione. Proveniva da Enrico che leggeva sghignazzando nel «Nuovo Corriere» i famosi *Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattone')* alla *Mostra del Signorelli* di Roberto Longhi. Evidentemente il gioco allusivo delle parole (tegola e mattone) trovava in Castelnuovo un consenso divertito e sonoro, che fu per me una rivelazione.

Erano gli anni della netta contrarietà tra due fronti: un Salmi, che all'ultimo momento era succeduto all'Università di Roma a Pietro Toesca ed un Longhi che era approdato all'Università di Firenze, quale successore di Salmi (semplicemente menzionato come «la passata amministrazione»). Gli allievi dei due protagonisti dovevano rispettare le distanze e non c'era possibilità, salvo casi eccezionali, di deroghe. L'ironia con cui Enrico accoglieva la burla longhiana dimostrava una capacità di indipendenza del tutto estranea ad una doverosa e passiva partecipazione accademica. Tutto ciò mi fece sperare in una possibilità di colloquio, favorito dalla inaspettata recensione di Longhi al mio *Rosso Fiorentino* (alla contemporanea mostra di Napoli da parte di Causa e Bologna si parlava della: «Barocchi col Rosso negli occhi») e dalla impreveduta neutralità con cui risposi agli inviti di mutare partito. Intanto le rare lezioni del docente fiorentino erano per me, come per Castelnuovo un modello di esperienze formali e testuali che induceva a riflettere.

Se Enrico prediligeva le 'mappe inconsuete' della pittura umbra e bolognese, io mi stupivo alla lettura, a viva voce dell'autore, della *Antologia della critica caravaggesca*, nella quale ogni parola veniva valutata nelle particolari accezioni e quindi in un particolare contesto, confermando la ragione della scelta, nella precedente prolusione (*Proposte per una critica d'arte*), del passo di Vasari su Giorgione, che aveva sconvolto Mary Pittaluga (che mi sedeva accanto). Così cadevano le categorie mentali e ambientali (il 'disegno' dei Fiorentini e il 'colore' dei Veneti) e maturava nei testi una attenzione puntuale e una valutazione linguistica che implicava una osservazione storica specifica.

In campi diversi si aprivano invitanti prospettive: Enrico amava approfondire situazioni di frontiera (Avignone e Matteo Giovannetti), forse favorito anche dal suo spostamento a Losanna (1964-1978), a me toccò la commissione del buon Salmi di un commento alla *Vita di Michelangelo* di Vasari nelle due redazioni del 1550 e del 1568, che implicò un lavoro di ben dieci anni (1952-1962), dal quale risultò molto chiaramente che le due edizioni rispondevano ad ottiche del tutto diverse (romana la prima e cosimiana la seconda), pur restando spesso identica la lettura stilistica. La valorizzazione e la sua eccezionalità stimolaro-

no ovviamente anche l'edizione laterziana dei *Trattati del Cinquecento* (1960-1962) e quella ricciardiana degli *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1971-1977), che rinnovava la partitura per temi, allargando una problematica specifica e geograficamente più varia.

Maturava in tali esperienze il bisogno di evadere da un longhismo che diveniva, dopo la morte di Longhi (1970), sempre più bloccato nel mero figurativo, mentre i fortunati scritti correnti sulla storia sociale dell'arte (Hauser) rischiavano di tutto appiattire nell'infelice parallelo tra figurativo e letterario.

La pubblicazione degli scritti d'arte dell'«*Antologia*» di Vieusseux e la ferma volontà di Sandra Pinto di organizzare un convegno intitolato *La cultura romantica e l'«Antologia»* mi indussero ad invitare nel 1976 anche Castelnovo, che presentò il suo contributo *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria* (poi pubblicato in «*Ricerche di storia dell'arte*» nel 1981). La sorpresa di un'indagine così innovatrice ci rincuorò notevolmente e ci indusse ad ascoltare in massa, il giorno dopo, alla Facoltà di Lettere, le prime riflessioni su *Una storia sociale dell'arte*, subito pubblicate in «*Paragone*» nello stesso anno. Se la brillante storia del nesso tra storia dell'arte e storia della società suscitò molto interesse, non mancarono i dubbi di un crociano convinto; Roberto Salvini dichiarò pubblicamente che per lui l'Arte era solo quella con l'A maiuscola. Ed Enrico sorrise con piena comprensione.

Dal 1976 al 1983, Enrico divenne un interlocutore costante alla Scuola Normale, dove teneva seminari prolungati sulla museografia francese (rivoluzionaria e post-rivoluzionaria), sul rapporto 'centro e periferia' (insieme a Carlo Ginzburg), sfoggiando letture inusitate e profondamente innovative. Il rapporto periodico portò ad un insolito scambio di vedute, rafforzato dalla presenza di altri ospiti. Penso a Carlo Dionisotti (1979-1981) ascoltatore paziente delle ricerche in corso e conferenziere vivacissimo, quando, ad esempio, leggeva con enorme divertimento e gusto la lettera del Vasari sull'albero della Fortuna. Quasi in tema, ricordo che proprio a Pisa i funzionari einaudiani concordarono con lui la pubblicazione delle *Machiavellerie* (1980).

Si era così formata, grazie anche ad Enrico, una consuetudine tra persone di varia esperienza e di varia età che riconosceva ad ognuno libertà e dignità di invenzione e proposizione. L'eccezionalità della situazione fu confermata, in un certo senso, dal convegno promosso da Previtali nel decennale della morte di Longhi (1980). Vi predominava una lode del passato (talvolta drammaticamente sceneggiata; penso all'intervento di Garboli che ammalì Castelnovo), ma non si intravedevano linee future, quelle che altrove si cercavano assiduamente.

Ricordo ancora con meraviglia vari incontri romani promossi dalla casa editrice Einaudi in una sede vicino a Trinità dei Monti, ai quali partecipavano Paolo Fossati e vari amici, tra i quali Enrico. Si parlava di ciò che ci veniva in mente e si poteva passare agevolmente da un argomento all'altro sotto il severo controllo di esperti non solo di editoria, ma della più recente produzione culturale.

A livello più alto fummo invitati, dopo la partecipazione alla *Storia dell'arte* Einaudi, anche nella residenza montana del Presidente, dove tra sobrie pastasciutte al burro e salvia e tradizionali giochi di carte si poteva scambiare le ipotesi più immaginarie. Gianni Romano, sempre attento ed arguto, Settis sempre intraprendente ed asseverativo, Enrico familiarmente dimesso ed io molto timorosa e costretta, per cortesia, a bere da astemia un vino assai decantato, eravamo guidati da Paolo Fossati e dovevamo esibirci. Naturalmente i meno

aggressivi eravamo Enrico ed io, e spesso passeggiavamo nei corridoi in modo interlocutorio. Alla resa dei conti la palma fu conquistata da Salvatore Settis, che ottenne la pubblicazione dei volumi sulla *Memoria dell'antico*, mentre io mi limitai a proporre gli studi di Donata Levi su Cavalcaselle (poi usciti nel 1988).

A Pisa intanto le cose procedevano più semplici e fattive. L'esperienza della mostra di Palazzo Vecchio del 1980 mi aveva confermato i profondi legami tra collezionismo e storiografia artistica ribaditi dal centenario della Galleria degli Uffizi (1982) in un lungo saggio, che Enrico giudicò positivamente e ne propose un ampliamento einaudiano.

La consultazione reciproca fu poi facilitata dalla chiamata di Castelnuovo alla Scuola Normale nel 1983, dove fu accolto con grandi speranze di una collaborazione intensa anche da parte della Soprintendenza (di cui la mostra *Niveo de marmore* di Sarzana, 1992, fu una riprova). Si pensò, insieme a Clara Baracchini, ad iniziative relative al Camposanto e fu deciso di comune accordo di iniziare dai secoli più vicini per favorire l'intervento di molti (si ricordi il *Camposanto di Pisa* edito da Einaudi nel 1996). Intanto la presenza di Paolo Fossati alla Scuola Normale diveniva sempre più frequente e molti ricordano ancora i suoi energici seminari che spesso anticipavano gli scritti quasi come una prova preliminare. La sua guida alle opere di Burri a Città di Castello e al Vittoriale dimostrò sempre una esemplare vitalità d'approccio del tutto originale. Sul versante editoriale concordammo proprio a Pisa una *Storia moderna dell'arte in Italia* (1795-1990) che cercasse di colmare il divorzio tra gli strumenti della storia dell'arte e quelli della storia della critica d'arte, offrendo in ordine cronologico le testimonianze più diverse (non solo di storici dell'arte ma di artisti, critici, giornalisti ecc.) in modo che il presente e il passato riuscissero a colloquiare su vari piani.

Nel culmine di tante imprese – e riprese (mi piace ricordare due interventi cortonesi: *Che cos'è la storia dell'arte* da me tenuto nel 1980, *Di che cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte* di Castelnuovo nel 1982) – nelle quali Enrico ed io avevamo sempre una compartecipazione sia pure meramente informativa, che ci rendeva comunque compresenti in una istituzione nella quale gli studenti avevano piena libertà di colloquio con entrambi, ci giunse la notizia del premio Feltrinelli dell'Accademia Nazionale dei Lincei. L'abbinamento sostenuto da Argan superava evidentemente frontiere di scuola ed evidenziava i nostri intenti anche su binari allora inconsueti, quali le applicazioni informatiche, da me sostenute fin dal 1978.

Il riconoscimento non poteva che avvalorare le strade da tempo intraprese, e in parte condivise da allievi, divenuti a loro volta professori. Ricordo con viva nostalgia Alessandro Conti, che ci ha lasciato nel 1994. Lo abbiamo conosciuto nel suo pieno vigore di cultore delle arti, le cui ricerche sapevano affrontare gli itinerari più vari e proprio in essi potevamo vedere una traccia comune.

E siamo arrivati così alla pensione (io nel 1999, Enrico nel 2001), siamo divenuti emeriti e non demordiamo. Io sono impegnata nella *Memofonte*, fondazione nazionale dedicata alle applicazioni informatiche sulle fonti e i documenti storico-artistici, cercando di valorizzare il lavoro di sessanta anni, Enrico ha continuato (dal 1990) i suoi studi sulla fortuna dei primitivi francesi ed ha intrapreso con Giuseppe Sergi *Arte e storia nel Medioevo* (Einaudi 2002-2004), alla cui progettazione aveva contribuito Paolo Fossati. Oggi Enrico è festeggiato in questo volume come uomo di grande cultura che ha saputo tentare vie nuove e generose.

Ci unisce ancora l'affetto di tanti allievi ormai divenuti amici solidali e il ricordo di anni fiorentini e pisani, che per noi sono stati importanti, come ho cercato di ricordare.

PAOLA BAROCCHI



La fotografia mostra Roberto Longhi, in visita alla mostra di Antonello da Messina. Con lui c'è il ventiquattrenne Enrico Castelnuovo, il terzo da sinistra. Sapere che nel marzo del 1953 Enrico era arrivato «nell'isola terribile e luminosa» in compagnia del maestro fa subito pensare al suo primo grande libro, quello su Matteo Giovanetti, pubblicato nel 1962 sotto l'«anti-monografico» titolo di *Un pittore italiano alla corte di Avignone*. Introducendone la riedizione, Enrico ricordava che ad occuparsi dell'argomento fu spinto dallo stesso Longhi nel dicembre del 1952: poco prima di quel viaggio in Sicilia. Non è difficile immaginare i loro dialoghi davanti alle opere esposte, con il pensiero del più giovane tutto rivolto al progetto di lavoro appena avviato. Longhi gli avrà subito indicato nella *Madonna dell'Umiltà* di Bartolomeo da Camogli «un capolavoro di arte senese dipinto» in Liguria da un pittore che doveva aver appreso «la proprietà del parlare senese e in accento puramente martiniano non già a Siena, ma in curia, ad Avignone». Enrico, fra sé, avrà pensato che la formula iconografica confermava in pieno l'ipotesi: se ne parlava, della *Madonna dell'Umiltà*, nel libro recentissimo di Millard Meiss, dove l'opera palermitana veniva però detta di qualità mediocre; e proprio per simili giudizi il libro non era piaciuto a qualche compagno di studi, a Firenze. Enrico avrà cominciato a pensare che un argomento a così largo raggio era davvero 'suo'.

Un paesaggio 'moderno' a Torino: il *Torrente in inverno* (1910) di Giuseppe Bozzalla

1. Nelle sale della Galleria d'Arte Moderna di Torino il paesaggio di primo Novecento che meglio dialoga con le inquietudini moderniste dei coevi quadri di figura è un *Torrente in inverno* (fig. 1) dipinto nel 1910 da un artista biellese, Giuseppe Bozzalla, mai approdato alla via maestra della storia dell'arte e oggi confinato a celebrazioni locali¹. Per il quadro di un pittore che dipinse fianco a fianco, all'aria aperta, con il vecchio Delleani, spendere l'aggettivo di antinaturalistico può sembrare fuori luogo, ma una sua attenta osservazione lo giustifica pienamente. In una livida atmosfera invernale le

acque di un torrente scorrono su un piano innevato riflettendo le brune fronde² di alberi stilizzati. Sullo sfondo, con un fuoco nitidissimo, si staglia la base di una montagna (è, con tutta probabilità, il massiccio del Monte Rosa visto dalla valle di Gressoney, dove nell'inverno 1909-1910 Bozzalla si trasferì per lavorare a studi di neve)³. La veduta è ostacolata da nubi cariche di pioggia, rese con un indefinito che ricorda soluzioni della coeva fotografia di paesaggio. Il clima sentimentale è dato tutto, a un primo sguardo, dal contrasto tra l'assenza di fonte luminosa e il bianco, accecante e gessoso,



1. G. BOZZALLA, *Torrente in inverno*, 1910. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

del manto di neve. E, a uno sguardo più approfondito, da inaspettate convivenze. Brani di dettaglio estremo (le pendici della montagna; il fondo del torrente svelato dalla trasparenza dell'acqua) sono giustapposti ad altri di estrema sintesi pittorica (la superficie innevata, la massa scura delle fronde); un disegno elegantemente stereotipato accoglie una intonazione cromatica che, esatta nei rapporti chiaroscurali come in una fotografia, sconcerta poi per l'irrealismo della gamma cromatica, modulata tra bruni, violetti, blu profondi e grigi tortora.

Il paesaggio piemontese dopo il 1900 aveva tentato di rinnovarsi in direzione moderna con una crescente attenzione agli effetti luminosi; Bozzalla, nel suo *Torrente*, fa la scelta opposta, una pittura opaca e freddamente decorativa. Quel che sconcerta, se si prendono i suoi paesaggi precedenti o successivi, è che nessuno può esservi utilmente messo a confronto: essi ricercano sempre le condizioni transitorie di luce in uno scorcio di natura, e significativamente molti di essi sono datati al giorno dell'esecuzione. In un solo, irripetuto esperimento, Bozzalla ha provato dunque a dipingere un «paesaggio-stato d'animo», dominato da un astratto, straniante grafismo.

Chi dipinge questo quadro è un trentacinquenne noto alle cronache artistiche torinesi dal 1903, data del suo esordio alla Promotrice con *Poesia invernale*, primo di una lunga serie di paesaggi innevati. Famiglia cospicua di industriali lanieri, nipote di Quintino Sella e del grande fotografo e alpinista Vittorio Sella, Bozzalla è avviato alla carriera di pittore da Lorenzo Delleani e si diploma nel 1905 all'Albertina con Giacomo Grosso; nel biennio 1905-1906 devia dalla passione paesaggista per il grande quadro sociale, ma, già alla Quadriennale del Valentino del 1908, ritorna alla veduta alpestre di buon formato, a lui più congeniale⁴. Gli artisti di Torino lo notano soprattutto per la gentilezza dei modi e la signorilità del tratto; l'acquisto del *Torrente in inverno* fatto dai Musei civici alla Promotrice del 1910⁵ è l'unico interesse che le istituzioni artistiche della città dimostrano nei suoi confronti.

Dipingere un paesaggio innevato, nell'Italia di inizio Novecento, significava fare i conti con la moda, recente e contagiosa, del paesaggio segantiano. Con i suoi quadri ambientati nell'Engadina coperta di neve Segantini aveva portato la sfida al colore innaturale e antipittorico per eccellenza (il

bianco, che non si accorda tonalmente con gli altri colori) attraverso le possibilità offerte dalla pittura a toni divisi: la neve diventava una superficie spessa e lavoratissima, iridata di riflessi dorati-aranciati al sole, bruno-violacei al tramonto. Nella pittura piemontese del primo decennio il paesaggio innevato fu il genere di più repentina fortuna: permetteva di uscire dal vicolo chiuso della veduta alpestre tradizionale, troppo ricca di dettagli naturalistici per il gusto del nuovo secolo, attraverso un disegno più sintetico; e invogliava a tagli visivi più moderni. Gli esempi di riferimento erano quegli artisti che avevano proseguito la lezione di Segantini con un lirismo e un intimismo nuovi: è la linea di continuità tra Pellizza da Volpedo e Matteo Olivero. Ma il giovane astro nascente del genere era un torinese, Cesare Maggi, la cui carriera corre parallela a quella di Bozzalla e con ben altro successo: Vittorio Pica poteva denunciare, nel 1907, la sua «tendenza al convenzionalismo e ai facili effetti scenografici» ma, per il suo uso sapiente delle dislocazioni e dei contrasti luminosi, incontrava un favore ormai generale⁶. Va subito osservato che, nel suo *Torrente in inverno*, Bozzalla percorre la via opposta rispetto a questo modello vincente: le sue magre e piatte stesure sono l'esatto contrario degli spessori materici delle vedute innevate di Maggi, e questa è una indicazione di un certo interesse.

2. Nella discussione critica sul paesaggio a Torino si erano contrapposte, da più di un decennio, le posizioni di due intellettuali trentenni, Giovanni Cena ed Enrico Thovez. Cena, in due recensioni del 1901 che lasceranno il segno negli anni successivi⁷, aveva fatto appello ai giovani piemontesi per un ritorno al paesaggio, preferibilmente eseguito all'aria e alla luce dell'alta montagna. Thovez, più inquieto di Cena, dal 1897 stava conducendo una sua personale battaglia contro l'illusione che un rinnovato contatto con la natura potesse, da solo, restituire poesia al paesaggio contemporaneo⁸. Negli anni successivi aveva alternato affondi anti-impressionisti (il paesaggio doveva essere, prima di tutto, «composizione decorativa», non «un angolo squilibrato di realtà purchessia»)⁹ a denunce contro lo sterile tecnicismo di moda («Una forma di pennellata, una trasparenza di colore, l'uso di una sfregatura, la rarità di una gamma sono i cardini ideali di nove decimi della pittura dell'oggi»)¹⁰.

Proprio nel 1910, pochi mesi dopo l'esposizione del *Torrente* di Bozzalla alla Promotrice, Thovez scrisse un testo divertente contro la mania del paesaggio montano che trasformava torme di pittori, d'estate o d'inverno, in escursionisti alla ricerca dell'angolo più pittoresco. Tutti cadevano nell'equivoco di voler rappresentare la trasparenza dell'aria, un fatto deleterio per la pittura poiché rovinava qualsiasi delicatezza di rapporto cromatico: «nell'alta montagna la trasparenza dell'aria sopprime la prospettiva aerea, avvicina i toni crudi; toglie l'elemento che sfuma e circonfonde di poesia le cose; ci fa scontare la freschezza e la vivacità del colore con un'atonia sentimentale»¹¹.

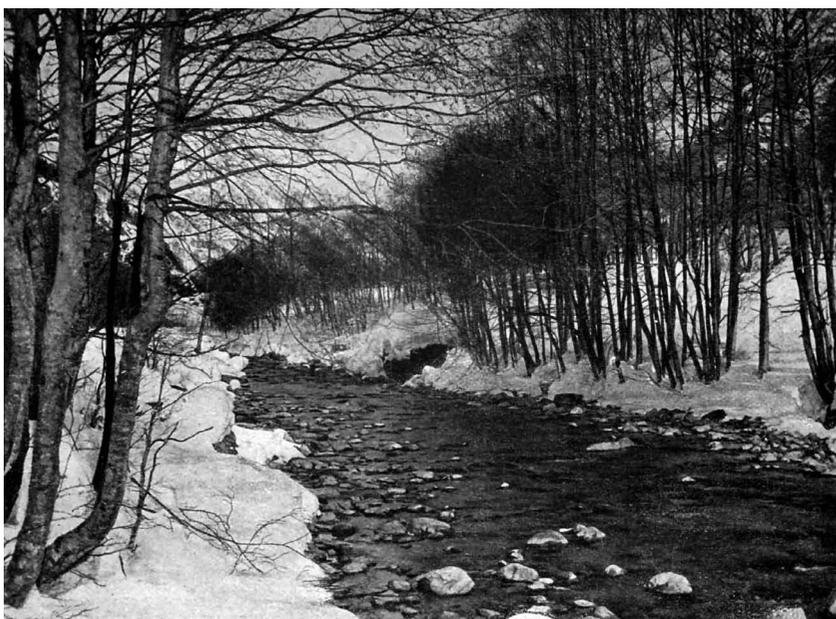
Per la rappresentazione del paesaggio montano esisteva, secondo Thovez, una alternativa alla pittura, quella della fotografia. Giocavano, a favore di una maggior «poesia» di quest'ultima, le infedeltà chiaroscurali inevitabili nel passaggio dal colore al bianco e nero; l'«uguale nitidezza implacabile per oggetti vicini e lontani»; persino i limiti della riproduzione zincotipica perché «la reticella interposta funziona come in un paesaggio un sottilissimo velo di vapore che [...] isola [le cose] nella realtà contigua». Grazie alla fotografia, aveva osservato, le nuvole, «forse la cosa più grande che possa inebriare occhi mortali», potevano essere rese nel loro continuo divenire «sfidando qualunque più rapida mano di pittore, e, per la morbidezza delle loro sfumature, qualsiasi pennello di martora»¹². Non credo sia inutile ripensare a queste osservazioni guardando il *Torrente in inverno*. Bozzalla seguiva certamente il lavoro critico di Thovez sulla «Stampa», e forse qualcuna delle idee di quest'ultimo sul primato decorativo nella veduta pittorica o sui vantaggi della fotografia nella rappresentazione delle nuvole dovettero essergli presenti.

Anche grazie al contributo di Thovez la discussione in termini pittorici intorno al paesaggio fotografico era stata centrale nella Torino del primo decennio. Si erano succeduti, nell'arco di pochi mesi, la straordinaria selezione delle fotografie americane inviate per cura di Alfred Steiglitz all'Esposizione internazionale di arte decorativa del 1902¹³; il numero speciale dell'estate 1905 di «The Studio» con gli scatti dei fotografi torinesi Rey, Gatti Casazza, Schiaparelli e Sella (e il testo introduttivo, per la parte italiana, dello stesso Thovez)¹⁴; la fondazione, nel dicembre 1904, di un periodico, «La Fotografia

artistica», che reimpostava in termini nuovi, di autonomia visiva e non più di correttezza tecnica, la questione dello scatto e della stampa fotografica¹⁵.

Su questa rivista converrà fermarsi un momento. Il lettore che oggi ne scorra le prime annate non può non rimanere colpito dalla monotonia dei soggetti, specie paesaggistici: un *flo* generalizzato, «il frutto di una collettiva improvvisa miopia» come ha spiritosamente osservato Italo Zannier¹⁶, provava a riscattare artisticamente motivi pittorici abusati. Ma i riverberi sulla pittura, se ci furono, andarono in una direzione diversa. Nella loro banale ripetitività queste fotografie richiamavano l'attenzione sui fondamentali ottocenteschi di costruzione del paesaggio: un gioco di quinte e di *repoussoirs* che riportava in vita l'ormai defunta (in pittura) grammatica corotiana e *barbizonnière*, con la sua ricerca del grandioso e dell'eloquente attraverso la semplicità del disegno. E i paesaggi innevati, spesso coronati da montagne e attraversati da un corso d'acqua, erano tra i soggetti prediletti dei fotografi pubblicati dalla rivista.

È probabile che Bozzalla non fosse indifferente a quanto via via proponevano i numeri della «Fotografia artistica»: la rivista era stata, infatti, l'unico organo a stampa ad aver riprodotto le sue opere esposte alla Quadriennale del 1908¹⁷; e un rapporto diretto tra il pittore e la redazione è documentato da una bella foto da lui scattata di Delleani al lavoro, pubblicata nello stesso 1908 a commemorazione della morte del maestro piemontese¹⁸. Dunque Bozzalla, come tutti i pittori della sua generazione, faceva uso dell'apparecchio fotografico, e seguiva il dibattito in corso sulla fotografia. È probabile che fosse affascinato dalle possibilità di rinnovare il paesaggio nella direzione di una nuova severità monumentale: quella stessa che cercavano gli scatti d'alta quota dello zio Vittorio Sella o le vedute campestri e montane di Vittorio Emanuele Rho-Guerriero. Prendiamo una delle non poche fotografie pubblicate nel mensile torinese che si possono quasi sovrapporre, per soggetto e taglio e atmosfera, al quadro di Bozzalla: è *Acqua di neve* (fig. 2) di Giovanni Mercandino, un dilettante biellese che proprio con questo scatto vinse la medaglia d'argento all'Esposizione di Arte Fotografica del 1907 della Società fotografica subalpina¹⁹. È chiaro che Bozzalla rifugge dagli espedienti più scopertamente pittoreschi messi in atto dal fotografo (la trama dei



2. G. MERCANDINO, *Acqua di neve*, fotografia, in «La Fotografia Artistica», marzo 1907, p. 49.

rami disegnata contro il cielo nella quinta a sinistra, ad esempio) ma non è insensibile a quel procedimento di emblemizzazione della veduta che la rendeva solenne in modo inaspettato.

3. Nel novembre del 1908 morì Lorenzo Delleani, il maestro cui Bozzalla doveva la decisione di diventare pittore. Con lui aveva condiviso giornate esaltanti di pittura all'aperto, una consuetudine, come avrebbe ricordato più tardi, fatta di escursioni nelle montagne intorno a Oropa, notti passate nei rifugi, una instancabile ricerca del motivo, la sua rapida trascrizione pittorica, pennelli e tavolozze puliti a fine lavoro nell'acqua di un ruscello²⁰. Nei paesaggi di Delleani la sfida con la natura era condotta, per così dire, sul tempo: come ha spiegato con molta intelligenza Mario Soldati i pennelli o la lametta della spatola vengono usati sulla pasta del colore come una matita, per imprimere rapidamente sulla materia un ritmo lineare; un ritmo che «scorpora le cose, le riduce a masse dense veloci vibranti, intrise di luce»²¹.

La morte del maestro dovette far avvertire a Bozzalla che quella stagione si era conclusa per sempre. Già alcuni appunti leggibili sul taccuino di un viaggio compiuto a Londra nell'estate del 1908 testimoniano pensieri di un diverso tenore. Studiando

Turner alla National Gallery Bozzalla rileva che nelle sue vedute sono sempre riconoscibili le linee prospettiche: cerca, quindi, una logica disegnativa che superi la pura impressione luminosa. Di fronte ai quadri di Gainsborough e di Constable annota quel che gli sembra il loro segreto per dipingere il cielo, «fare uno smalto bianco luminoso, ed aggiungere le nuvole quasi con velature»²²: è un procedimento opposto rispetto a quello di Fontanesi e Delleani, che consideravano la nuvola un denso corpo ricco di materia; si avvicina, piuttosto, ai risultati dell'apparecchio fotografico, dove il cielo biancheggia come sovraesposto

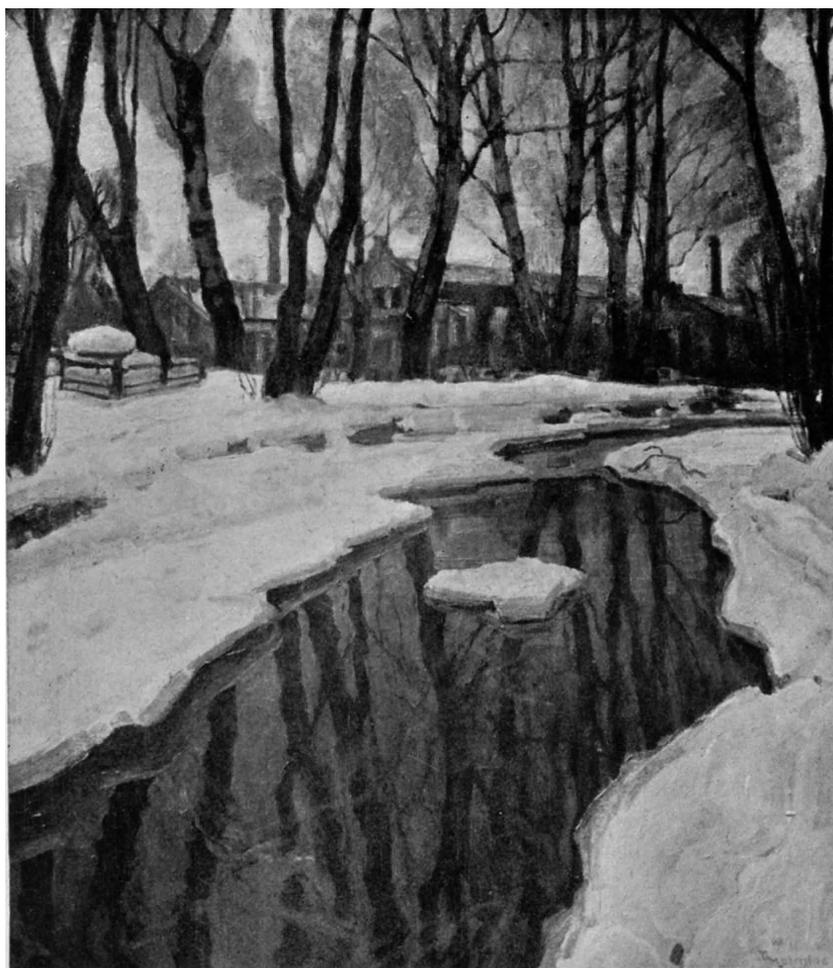
rispetto al resto della veduta e le nuvole modulano le loro trasparenze su quel bianco dominante.

Ma i modelli più significativi per l'elegante piattezza e l'artificiosa partitura decorativa del suo *Torrente di montagna* Bozzalla li trovò, come tutti i pittori del primo decennio alla ricerca di novità, nelle proposte internazionali delle Biennali di Venezia. Egli, a differenza dei migliori paesaggisti piemontesi della sua generazione, non fu mai invitato né ammesso alla Biennale fino a molto tardi, nel 1922: ma non per questo ne fu indifferente, anzi, a maggior ragione, il senso di esclusione dovette agire come richiamo speciale. Ripercorrendo il catalogo di Bozzalla oggi noto ci si imbatte in rari scarti stilistici che sono spiegabili solo con la conoscenza di opere di Sorolla, Zügel o Ménard passate in Biennale²³.

I paesaggi innevati dipinti da artisti nordeuropei ed esposti alle mostre di Venezia avevano costituito una importante alternativa al paesaggio innevato segantiniano: all'addensarsi di materia e di colore avevano sostituito bianche stesure uniformi. Alla Biennale del 1905 un affermato pittore di marine tedesco, Hans von Petersen, aveva esposto un ruscello montano dove l'attenzione era concentrata, con sguardo freddamente oggettivo²⁴, sul tema della trasparenza dell'acqua e sul suo contrasto con il piano coperto di neve. Alla Biennale successiva

il pittore norvegese Thorolf Holmboe, aggiornato sulla pittura chiara dell'impressionismo internazionale e sensibile a clausole *art nouveau*, aveva inviato un quadro con lo stesso soggetto²⁵: qui, con scelta più moderna, il corso d'acqua precipita verso lo spettatore e riflette le sagome piatte degli alberi che lo circondano (fig. 3). I due paesaggi erano stati pubblicati, con buone riproduzioni in bianco e nero, in quegli straordinari repertori della pittura del primo decennio che sono i libri di Vittorio Pica sulle Biennali²⁶, e queste riproduzioni poterono costituire per Bozzalla un prezioso riferimento visivo. Non voglio certo sostenere che proprio queste siano state le fonti di Bozzalla: sfogliando le riviste internazionali del tempo, soprattutto la londinese «The Studio», ma anche la parigina «L'Art et les Artistes» o la monacense «Die Kunst für Alle», quadri con torrenti tra la neve riempivano i numeri primaverili: in tutti il tema consentiva eleganti (e, va riconosciuto, un po' facili) tagli compositivi.

A questa sommaria antologia vorrei aggiungere un'opera che Bozzalla non poté studiare dal vero, ma in una riproduzione a colori. Nel suo *Torrente in inverno* l'invenzione più sorprendente è il sinuoso, grafico profilo delle rive innevate: una soluzione, questa, davvero poco italiana e pochissimo piemontese. Ma la si ritrova letteralmente²⁷ nei quadri di un pittore svedese, Gustav Adolf Fjaestad, che, tra i nordici, aveva tentato le vie più scopertamente giapponesizzanti. Fjaestad era stato ospite due volte, fin dal 1901, alla Biennale di Venezia; e un suo *Fiume d'inverno* era stato esposto alla Mostra d'Arte di Faenza dell'estate 1908 (e in quell'occasione fu riprodotto sulla «Fotografia Artistica», proprio nello stesso numero dove comparve lo scatto foto-



3. T. HOLMBOE, *Mattino d'inverno in Norvegia*, in V. PICA, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907, p. 84.

grafico di Bozzalla con Delleani al lavoro); la sua fama ebbe poi un picco improvviso con la medaglia d'oro alla decima Esposizione internazionale di Monaco del 1909²⁸.

Il quadro più ammirato di Fjaestad era una veduta innevata, attraversata da un fiume ghiacciato, coperto di brina (fig. 4): nel 1905 fu riprodotta in quadricromia su una pubblicazione periodica, «I Maestri del Colore», che fu uno degli strumenti privilegiati per la diffusione del gusto pittorico internazionale nell'Italia del primo Novecento. Le tavole de «I Maestri del Colore», stampate in Germania con risultati di altissima qualità, erano pensate per l'aggiornamento degli artisti o, addirittura, per l'arredo delle case; ed è per questo che i fascicoli non sono quasi mai stati rilegati e conservati, e se ne è persa traccia nella storia degli studi di inizio secolo²⁹. La riproduzione del paesaggio di Fjaestad,



4. G.A. FJAESTAD, *Brinata sul ghiaccio*, in «I Maestri del Colore», luglio 1905, tav. 73.

li intitolato *Brinata sul ghiaccio*, era accompagnata da una pagina di Georg Nordensvan che, pagato il tributo al luogo comune del «pittore dell'inverno e della neve», ricordati i debiti giapponisti, si fermava sulla «speciale originalità» del pittore: quella di quadri «dipinti pezzo per pezzo con la più grande cura, al punto che fa quasi stupore come l'artista abbia potuto conseguire il richiesto risultamento d'insieme e come alcun particolare non prevalga in danno dell'effetto generale»³⁰.

Se Bozzalla vide la riva innevata del quadro di Fjaestad non derivò soltanto la soluzione del suo profilo sinuoso; carpì, credo, il segreto di rompere la continuità pittorica del paesaggio attraverso la convivenza di parti non fuse, dipinte in maniera diversa; e di ricomporle attraverso un disegno moderno, cioè decorativo e sintetico. Per una volta, nel suo lavoro, una inquietudine nordica si sovrappose alla consueta ricerca di poesia naturale di un paesaggio alpestre.

FLAVIO FERGONZI

¹ Giuseppe Bozzalla (1874-1974). *Mostra commemorativa per il primo centenario della nascita*, Biella 1976; B. POZZATO, *Giuseppe Bozzalla 1874-1958*, Casale Monferrato 1992; *Omaggio*

a Lorenzo Delleani e Giuseppe Bozzalla. *Grande Mostra Commemorativa di opere scelte in memoria del 90. anno dalla morte del maestro Lorenzo Delleani e del 40. anno dalla morte dell'allievo Giuseppe Bozzalla*, Châtillon 1998; R. SCHIAPPARELLI, G. Bozzalla. *Opera commemorativa 1958-2008*, Novara 2008: in nessuna di queste pubblicazioni è ricordato il *Torrente in inverno* della Galleria di Torino. Il quadro comparve nel percorso della bella mostra *La pittura a Torino all'inizio del secolo (1897-1918)*, catalogo della mostra (Torino 1978), a cura di A. Galvano, Torino 1978, n. 21; poi nell'apparato illustrativo di M.M. LAMBERTI, *La pittura del primo Novecento in Piemonte (1900-1945)*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*,

a cura di C. Pirovano, Milano 1992, I, pp. 45-84, p. 47. L'unica riproduzione a colori è a corredo della scheda di V. Bertone in *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, R. Passoni, Milano 1993, pp. 36 e 54. A Virginia Bertone devo una lunga, proficua discussione di fronte all'opera nei depositi del museo e l'accesso alle carte amministrative della Galleria d'Arte Moderna di Torino.

² Erano in origine 'rossicce' (E. THOVEZ, *La mostra della Promotrice a Torino*, «La Stampa», 14 maggio 1910).

³ Oltre al *Torrente in inverno*, Bozzalla espose alla stessa Promotrice, al n. 19, *La pineta di Gressoney* che credo si possa identificare con il quadro oggi intitolato *Verso la valle (Gressoney St. Jean)* riprodotto in SCHIAPPARELLI 2008, p. 202.

⁴ La più accurata biografia dell'artista è quella di R. AMERIO TARDITO, s.v. *Bozzalla, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 575-576; fondamentale il regesto delle opere esposte in A. DRAGONE, J. DRAGONE CONTI, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano 1947.

⁵ Del Comitato per gli acquisti facevano parte Vittorio Avondo, Vittorio Cavalleri, Carlo Pollonera, Davide Calandra e Luigi Contratti: il quadro, insieme ad altri quattro, fu acquistato per la modesta cifra di 500 lire (Torino, Archivio dei Musei Civici, Carte Amministrative Annuali, busta 42, pratica 2, 1910, e busta 44, pratica 4, 1910).

⁶ Per la carriera e la fortuna del pittore si veda G.L. MARINI, *Cesare Maggi*, Cuneo 1983; il giudizio di Pica è riportato a p. 187.

⁷ I due testi sulla Biennale e sulla Promotrice del 1901 si leggono in G. CENA, *Opere. Prose critiche*, II, a cura di G. Di Rienzo, Roma 1968, pp. 523-531 e 498-505. Sulle implicazioni di queste recensioni per lo sviluppo del paesaggio piemontese del primissimo Novecento si veda LAMBERTI 1992, pp. 46-48.

⁸ E. THOVEZ, *La colpa dell'arte moderna (1897)*, in *Il Vangelo della pittura ed altre prose d'arte*, Torino-Genova 1921, p. 133.

⁹ ID., *Il tecnicismo e la moda (1905)*, in *Il Vangelo* 1921, p. 171.

¹⁰ ID., *L'arte malata*, «La Stampa», 19 maggio 1906, in *Il Vangelo* 1921, pp. 160-161.

¹¹ ID., *L'insidia della montagna*, «La Stampa», 5 settembre 1910, in *Il Vangelo* 1921, p. 195.

¹² ID., *Poesia fotografica (1898)*, «L'Arte all'Esposizione del 1898», 1/9, 1898, poi in *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, a cura di I. Zannier, P. Costantini, Milano 1985, pp. 277-281.

¹³ P. COSTANTINI, *L'Esposizione Internazionale di fotografia artistica*, in *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra (Torino 1994-1995), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994, pp. 95-107.

¹⁴ *Art in Photography. With Selected Examples of European and American Work*, a cura di C. Holme, Special Number of «The Studio», London-Paris-New York 1905; il testo di E. THOVEZ, *Artistic Photography in Italy*, è alle pp. 1-8 della sezione italiana.

¹⁵ Per la rivista si veda P. COSTANTINI, *'La Fotografia Artistica' 1904-1917*, Torino 1990.

¹⁶ I. ZANNIER, *Le tecniche della fotografia pittorica*, in *Fotografia pittorica, 1889-1911*, catalogo della mostra (Venezia-Firenze 1979-1980), Milano-Firenze 1979, p. 24.

¹⁷ *Nella valle del Lys* nel numero di maggio 1908; *Nel silenzio del bosco* in quello di agosto.

¹⁸ Si tratta de *Il pittore Lorenzo Delleani a Pollone (négatif par Mr. G. Bozzalla)*, pubblicata a corredo di U. VALCAREN- GHI, *Lorenzo Delleani*, «La Fotografia Artistica», 5/11, novembre 1908, p. 172.

¹⁹ «La Fotografia Artistica», 4/3, marzo 1907, p. 49. Sul capitano dell'esercito Giovanni Mercandino, segretario della Società Fotografica Subalpina, si veda M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino 1990, p. 399.

²⁰ Il ricordo in G. BOZZALLA, *Delleani intimo*, «L'Illustrazione Biellese», 3/11, agosto 1933; se ne legge un ampio stralcio in

A. DRAGONE, *Delleani. La vita, l'opera e il suo tempo*, II, Biella 1973, pp. 48-49.

²¹ M. SOLDATI, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo di Torino*, Torino 1927, pp. 51-52.

²² Si tratta delle pagine 37 e 37A del taccuino intitolato *Londra* 1908, integralmente riprodotto nel CD-ROM allegato a SCHIAPPARELLI 2008.

²³ Per l'influenza di Sorolla si veda *Panni al sole* (1908); per quella di Zügel i due quadri intitolati *Parco con chiazze di neve* (del 1906 e 1909); per quella di Ménard le due *Marine* (1908), rispettivamente riprodotti in SCHIAPPARELLI 2008, pp. 186, 154 e 189, 180-181.

²⁴ *VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1905. Catalogo illustrato*, Venezia 1905, sala III, n. 17, p. 23.

²⁵ *VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1907. Catalogo illustrato*, Venezia 1907, sala V (norvegese), n. 11, p. 35.

²⁶ Rispettivamente in V. PICA, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905, p. 85 (Hans Petersen, *Sull'acqua*); ID., *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907, p. 84 (Thorolf Holmboe, *Mattino d'inverno in Norvegia*).

²⁷ Oltre, naturalmente, che in natura: gli effetti singolarmente decorativi delle abbondanti neviccate sulle Alpi dell'inverno 1909-1910 sono documentati nell'apparato fotografico di G. BROCHEREL, *Vaghezze invernali*, «Emporium», 31, marzo 1910, pp. 146-159.

²⁸ Il quadro di Fjaestad esposto a Faenza e riprodotto sulla «Fotografia Artistica» (5 novembre 1908, p. 190) era un *Fiume d'inverno* del 1907; sul pittore si veda il profilo in K. VARNE- DOE, *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*, New Haven-London 1988, pp. 78-81.

²⁹ L'unica eccezione a mia conoscenza è l'invito a «cavare dalla polvere» i fascicoli de «I Maestri del Colore» per misurare il diffondersi del gusto monacense del primo decennio del Novecento nell'*Introduzione* di D. Durbé a Spadini, catalogo della mostra (Roma 1983-1984), a cura di P. Rosazza Ferraris, L. Titonel, Milano 1983, p. 10; una collezione completa è conservata nella Biblioteca dell'Accademia di Brera, fondo storico, alla segnatura A XII 79-90.

³⁰ G. NORDENSVAN, *Gustav-Adolf Fjaestad, Brinata sul ghiaccio*, «I Maestri del Colore», s. 1, fasc. 13 (*Fjaestad, Zorn, Verschuur, Friese, Salinas, Johansen*), [luglio 1905], tav. 73.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2012
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com